

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RAFAELLA LOPES PEREIRA PERES

**Os olhos no outro: estudo da sensibilidade na imagem
fotográfica de pessoas de diferentes culturas**

BAURU
2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**Os olhos no outro: estudo da sensibilidade na imagem
fotográfica de pessoas de diferentes culturas**

Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito para obtenção do título de Mestre na área
de Comunicação na Faculdade de Arquitetura, Artes
e Comunicação da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Bauru.
Orientador: Profº. Drº. Luciano Guimarães.

BAURU
2009

**DIVISÃO TÉCNICA DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO
UNESP – BAURU**

Peres, Rafaella Lopes Pereira.

Os olhos no outro: estudo da sensibilidade na
imagem fotográfica de pessoas de diferentes
culturas / Rafaella Lopes Pereira Peres, 2009.

202 f. : Il

Orientador: Luciano Guimarães

Dissertação (Mestrado) – Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação, Bauru, 2009.

1. Comunicação visual. 2. Emoção. 3.
Fotografia. 4. Percepção. I. Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação.

RAFAELLA LOPES PEREIRA PERES

**Os olhos no outro: estudo da sensibilidade na imagem
fotográfica de pessoas de diferentes culturas**

Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito para obtenção do título de Mestre na área
de Comunicação na Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de
Bauru

BANCA EXAMINADORA

Profº. Drº. Luciano Guimarães
Orientador Presidente

Profº. Drº. Alberto Carlos Augusto Klein
Examinador Convidado

Profº. Drº. João Eduardo Hidalgo
Examinador UNESP

Bauru, 28 de agosto de 2009.

*À minha avó Noeli (in memoriam) com quem
compartilhei olhares e momentos e de quem
herdei a sensibilidade e o gosto pelas artes.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer é a oportunidade que tenho de mostrar que os olhares não se constroem sozinhos. Por isso, de antemão, agradeço a todos que passaram pela minha vida e contribuíram na construção de quem sou hoje e de como enxergo o mundo.

Agradeço em especial aos meus pais e à minha irmã (a quem os agradecimentos sempre serão poucos), que dividem comigo suas experiências e seus olhares e me estimulam, diariamente, a continuar buscando novos pontos de vista. Pelo amor e apoio durante essa trajetória – não vou me esquecer das noites ao meu lado e de cada aceno na partida do ônibus.

Aos meus avós que sempre me incentivam com seu carinho e seus olhares cheios de história.

Ao meu orientador, Luciano Guimarães, pela confiança, ensinamentos e por suas considerações pontuais. E mais, por ter tido a sensibilidade de me conduzir ao universo das imagens fotográficas do outro.

À professora Nelyse, que me ajudou no início do mestrado com seu olhar generoso e sua vontade de sempre construir conhecimento.

À professora Márcia Gomes, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pelo olhar voltado para a recepção e a disposição em me ajudar no que eu precisei.

Aos professores Claudio Bertolli e João Eduardo Hidalgo, pelo direcionamento e as sugestões no exame de qualificação.

Ao Hélder e Sílvio, pela dedicação e carinho, sempre disponíveis a me atender.

À Suelen e ao Plínio, com quem compartilhei angústias, idéias e olhares. E à todos os amigos do mestrado, obrigada por tudo.

À Beta, grande amiga, por dividir comigo o gosto e os conhecimentos fotográficos. E à todos os meus amigos por acreditarem em mim e entenderem a minha temporária ausência.

À FAPESP, por emitir seu ponto de vista de maneira construtiva e subsidiar minha pesquisa.

E à Deus, por tantos olhares diferentes, por me permitir experimentar tudo isso.

*"O que agora importa é recuperar nossos sentidos."
[Susan Sontag]*

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi estudar a sensibilidade presente na percepção da imagem fotográfica do *outro* – aqui caracterizado como pessoa de cultura diferente daquela do público a que se dirige a mídia que a apresenta – e as características da produção de tais imagens que as tornam capazes de sensibilizar (no sentido mesmo de comover) aqueles que se deparam com a informação assim mediada. Ou seja, analisou-se a posição subjetiva (emotiva) da fotografia, seu potencial para induzir representações e ações. Portanto, podemos definir que a hipótese deste trabalho é a de *que é possível identificar e analisar uma forma de comunicação por meio da imagem fotográfica que, utilizando-se dos recursos da linguagem imagética e com isso conseguindo sensibilizar o espectador (leitor), pode contribuir na diminuição das barreiras de aceitação do outro em situação de diversidade cultural, étnica, social, econômica etc.* Como recorte metodológico, a pesquisa investigou como se dá a produção da imagem fotográfica na revista *National Geographic* do Brasil. A análise de tais imagens, mostrou que existem padrões compositivos, cromáticos, de iluminação, entre outros, que proporcionam à foto uma força que prevê mexer com a sensibilidade do leitor da imagem. E, que ao chegarem a ele desta forma, abrem portas para um interesse e uma vontade de entendimento do diferente.

Palavras-chave: comunicação visual, emoção, fotografia, percepção.

ABSTRACT

The goal of this dissertation was to study the sensitivity in the perception of the photographic image of the *other* - here characterized as a person with a culture that differs from the public that leads with the presented media - and the characteristics of these image's production, that makes them capable of provoking sensations (in the same sense of touch) in those who are faced with the information thus mediated. Specifically, the work intends to analyze the subjective (emotional) position of photograph, its potential to stimulate representations and actions. Therefore, we can define that the hypothesis of this study is that *it is possible to identify and analyze a form of communication through photographic image that, using the resources of imagetic language - which awareness the viewer (reader), can contribute in the reduction of acceptance's barriers of the other in situations of cultural, ethnical, social or economical diversity.* As a methodological clipping, the study investigated the production of the photographic image in the *National Geographic of Brazil* magazine. These images' analysis showed the existence of some patterns, such as composition, coloration, lighting, among others, that strengthen the photo to reach the image reader's sensibility. These images produced according those patterns can open the door to the interest and will of understanding the different.

Key words: visual communication, emotion, photography, perception.

LISTA DE FIGURAS

- * **Figura 1** - Ex. de ponto - foto de Marcio Scavone - *NGB**, jun. 2008 **53**
- * **Figura 2** - Ex. de linha - foto de Remi Bénali - *NGB*, jan. 2008 **54**
- * **Figura 3** - Ex. de escala - foto de Ed Kashi - *NGB*, out. 2008 **57**
- * **Figura 4** - Ex. de textura - foto de Lynsey Addario - *NGB*, mar. 2008 **60**
- * **Figura 5** - Ex. de iluminação - foto de Don Belt - *NGB*, out. 2008 **61**
- * **Figura 6** - Ex. de contraste - foto de Anne Griffiths Belt - *NGB*, fev. 2008 **63**
- * **Figura 7** - Ex. de cor - foto de Jim Richardson - *NGB*, set. 2008 **67**
- * **Figura 8** - Ex. de perspectiva - foto de Ivan Kashinsky - *NGB*, set. 2008 **68**
- * **Figura 9** - Ex. de tensão - foto de Cristina García Rodero - *NGB*, set.. 2008 **70**
- * **Figura 10** - Ex. de lei dos terços - foto de Lynn Johnson - *NGB*, dez. 2008 **77**
- * **Figura 11** - Ex. de ordem icônica - foto de J. Carrier - *NGB*, out. 2008 **77**
- * **Figura 12** - Ex. de campo/fora de campo - foto de Lynsey Addario -
NGB, mar. 2008 **80**
- * **Figura 13** - Ex. de espaço fotográfico - foto de Joel K. Bourne -
NGB, set. 2008 **81**
- * **Figura 14** - Ex. de habitabilidade - foto de Lynsey Addario - *NGB*, mar. 2008 **81**
- * **Figura 15** - Ex. de ponto de vista - foto de Lynsey Addario - *NGB*, mar. 2008 **85**
- * **Figura 16** - Ex. Atitude das personagens - foto de Lynn Johnson -
NGB, dez. 2008 **86**
- * **Figura 17** - Capa da edição de janeiro de 1915 **128**
- * **Figura 18** - Análise 1 - foto de Steve McCurry - *NGB*, fevereiro de 2008 **143**
- * **Figura 19** - Análise 2 - foto de Lynseu Addario - *NGB*, março de 2008 **151**
- * **Figura 20** - Análise 3 - foto de Ami Vitale - *NGB*, abril de 2008 **160**
- * **Figura 21** - Análise 4 - foto de Lynn Johnson - *NGB*, maio de 2008 **167**
- * **Figura 22** - Análise 5 - foto de Robb Kendrick, *NGB* - novembro de 2008 **176**

* *NGB* = *National Geographic* do Brasil

SUMÁRIO

Lista de figuras

Resumo

Abstract

1. INTRODUÇÃO | 16

1. Imagens fotográficas, aparências que encantam | 16

2. FOTOGRAFIA e COMUNICAÇÃO | 25

2.1 Imagem do homem por meio do fotojornalismo | 31

2.2 As diversas representações da imagem fotográfica | 36

2.3 Intenções na fotografia, escolhas que definem a imagem | 43

2.3.1 Sobre comunicação visual | 48

2.4 Funções da imagem fotográfica | 94

3. FOTOGRAFIA e CULTURA | 99

3.1 Mídia, cultura e a constituição da subjetividade | 100

3.2 Diversidade cultural | 103

3.3 Produção de sentido das imagens no contexto da mídia | 104

3.4 O que nos faz sentir | 107

3.5 O *outro* que comove

[o enigma da interpretação] | 111

4. OLHARES SENSÍVEIS | 114

4.1 Fotografia e sensibilidade | 118

4.2 *National Geographic* | 126

4.2.1 A revista e sua história | 128

4.2.2 Fotografias nas publicações periódicas | 133

4.3 A dor e a delícia de ler imagens – o olhar no *outro* | 136

4.4 Emoção fotográfica	137
4.4.1 Análise da produção fotográfica	
[como]	140
4.4.2 Análise das imagens	142
4.4.3 Considerações sobre as análises	182

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 189

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 193

*Tudo começou com um ensaio – sobre alguns problemas estéticos e morais, propostos pela onipresença das imagens fotográficas; mas, quanto mais eu pensava sobre o que são as fotos, mais complexas e sugestivas elas se tornavam.*¹

¹ Parte inicial do prefácio de Susan Sontag, escrito em 1977 para o livro “Sobre fotografia” (2004, p.7)

INTRODUÇÃO

1. Imagens fotográficas, aparências que encantam

O passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita a medida que foi fotografada é curtíssimo. (...) É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: “Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!”, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura.²

Um dos grandes prazeres do homem em toda sua trajetória é observar histórias contadas visualmente, imagens³ que se intercalam e se expandem diante dos olhos fixos nos suportes visuais. Desde o tempo das cavernas em desenhos rupestres, passando pela história das artes plásticas, da fotografia, do cinema até os dias de hoje, nas mais variadas mídias, a imagem surpreende e fascina o homem de uma maneira única. Para Henry James, em Guy de Maupassant (apud MANGUEL, 2001, p.16): “toda boa história é, está claro, uma imagem e uma idéia...”.

O dia-a-dia contemporâneo está repleto de imagens e o homem continua fascinado pelo olhar, vivenciando o mundo numa sucessão acelerada de cenas. O que antigamente era algo a ser buscado e valorizado se faz presente na mídia de hoje de forma surpreendente. De acordo com Baitello (apud GUIMARÃES, 2004, p.ii), as imagens estão ocupando cada vez mais espaço em nosso cotidiano, se propondo como textos, culminando na expansão dos processos da visualidade e da visibilidade imagética. Herança de um pensamento que nasceu antes mesmo da fotografia, quando a informação visual ganhava força com o surgimento da litografia. “Face a uma demanda cada vez maior, a produção de imagens vê-se obrigada a pautar-se por novos requisitos:

² Ítalo Calvino apresenta um personagem que inicialmente olha a fotografia com profundo desinteresse e desprezo. Assim que se apaixona, o personagem compra toda sorte de equipamentos fotográficos e começa a fotografar sua amada à exaustão, esgotando todas as imagens possíveis. Quando ela o abandona, desesperado, ele passa a fotografar a ausência dela, a sua própria destruição. Valendo-se das imagens já prontas, fotografa fotografias e as destrói com a mesma compulsão (CALVINO, 2008).

³ Numa definição bem simplista, imagens são superfícies que pretendem representar algo, na maioria das vezes algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo.

exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade” (FABRIS, 1991, p.12). Neste momento teve início um novo consumo icônico, e a partir de então, novos olhares no que diz respeito às imagens.

Levado ao extremo, o processo histórico de invenção da fotografia, está na Pré-história, pois as pinturas rupestres são, por si, uma forma de retratar o que aqueles indivíduos viam. Portanto, a fotografia, tida como representação do real, possui um ancestral comum à pintura. Seu processo de invenção teve início com estudos envolvendo a luz, com a câmara escura, e diversos experimentos com produtos químicos (FERREIRA, 2007, p.1). E foi por volta de 1830, como resultado da feliz união entre engenho, técnica e oportunidade, que Niépce e Daguerre - dois nomes que se ligaram por interesses comuns, mas com objetivos diversos – apresentaram ao mundo a primeira imagem fotográfica fixada pela ação direta da luz. Uma invenção que não surgiu de um só autor, mas de um processo de acúmulo de avanços por parte de várias pessoas, trabalhando juntas ou em paralelo ao longo de muitos anos.

Segundo Mauad (1996, p.2), ainda no século XIX, a difusão da fotografia provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela imagem fotográfica. Por um lado, a fotografia passou a influenciar os artistas da época, mas por outro, a bagagem até então conhecida dos movimentos artísticos influenciava a fotografia. Para muitos artistas e intelectuais, como o poeta francês Baudelaire, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo para ela um novo espaço de criatividade. E sobre essa extraordinária - mas também possível catástrofe - ele escreveu:

Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas (...). Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido por o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 1992, p.23).

No entanto, terá a fotografia a equivocada característica de ser representação precisa e fiel da realidade e estará ela, fadada a extrair da imagem a hipoteca da subjetividade? Lembremos que antigamente, a distinção entre técnica e magia não era

tão clara quanto hoje. Esta marca inseparável de realidade foi atribuída à imagem fotográfica por muito tempo, e seu uso foi ampliado ao campo de diversas ciências como prova infalsificável (MAUAD, 1996, p.2-3). Socialmente a imagem fotográfica foi associada à identificação como forma de controle. E no âmbito privado, através do retrato de família, a fotografia também serviu como prova. No entanto, assim como foi defendida - talvez mais fervorosamente - a idéia da fotografia como representação pura e simples da realidade é até hoje criticada⁴.

Para tratar o olhar como forma de conhecimento e encontrar o melhor meio de captar a realidade muitos estudiosos se debruçaram sobre a imagem técnica e durante anos, desde sua origem até hoje, a fotografia é fonte de calorosos debates e inquietantes pesquisas. Givanni Baptista Della Porta, Leonardo da Vinci, Ângelo Sala, Johan Heinrich Schulze, John Herschel, Niépce e Daguerre, Friedrich Voigtländer, John F. Goddard, William Fox Talbot, Hippolyte Bayard, Joseph Petzval, Hércules Florence (francês radicado no Brasil), Archer, Richard L. Maddox, George Eastman e Disdéri, entre outros, preocupados com o aperfeiçoamento e o desenvolvimento técnico, inauguraram as preocupações com a captação e reprodução da imagem técnica.

Com o surgimento da fotografia abriu-se para esses cientistas um universo e um fascínio mágico pautado pela tecnologia, pela ciência e pela imaginação. Contudo, as sucessivas pesquisas voltadas ao aprimoramento técnico, fizeram com que o passado da fotografia, por algum tempo, fosse identificado quase que exclusivamente por meio de registros visuais. Captados por uma infinidade de artistas e cientistas – fotógrafos pioneiros – como Alexander Wolcott, Richard Beard, Jean Claudet, Roger Fenton, Muybridge, Delamotte, Carlo Ponti, Charles Nègre, Marc Ferrez.

O intuito de trazer a fotografia para o campo do pensamento estimulou, por volta de cem anos após a sua invenção, estudos históricos sobre a Foto. E ainda mais tarde, no período pós-guerra, os estudos teóricos sobre a fotografia (SOUSA, 2004, p.25). No começo, as pesquisas preocupavam-se principalmente com o problema da iconicidade da imagem, seu potencial e o caráter de seu realismo. Walter Benjamin foi um dos primeiros a ter destaque por considerar a recepção da imagem, as características que a diferenciam da arte clássica e sua multiplicação maciça no texto *A obra de arte na era*

⁴ A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de análogo da realidade “é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica” (MAUAD, 1996, p.3).

da reprodutibilidade. Depois, com Barthes chegou-se a um ponto de vista fenomenológico, numa tentativa de tratar a imagem como meio, percebendo a importância do conceito de “índice”. Algo que foi também discutido mais tarde por Krauss, Schaeffer e Dubois.

A partir de então, e cada vez mais, a fotografia suscitou uma série de estudos interdisciplinares. Na década de 90, muitos pesquisadores e estudiosos da imagem fotográfica concordavam com a impossibilidade de se criar uma Teoria Geral da Fotografia, atestando sua natureza híbrida (BORGES, 2005, p.43). Fabris, por exemplo, em seu livro *Fotografia: usos e funções no século XIX*, Samain, organizador de *O fotográfico*, Frizot com a coletânea *La nouvelle histoire de la photographie*, são autores que mostram as múltiplas faces da fotografia e assumem seu estado simultâneo de arte, técnica e documento sócio-cultural. Por isso, a imagem fotográfica é não só utilizada, mas também estudada, por diferentes áreas do conhecimento humano, indo da teoria da mídia à antropologia, passando pela psicologia da percepção, semiótica, estética, filosofia, entre outras. Sua própria origem atesta essa interdisciplinaridade ao contar com empreendimentos de artistas, poetas, filósofos, antropólogos, físicos, químicos, psicólogos, etc.

Apesar de toda essa pesquisa voltada à fotografia, as considerações perante a mesma como discurso visual que se constrói nessa relação entre a tecnologia, os códigos da fotografia e suas subjetividades ainda são recentes no Brasil (MACHADO apud WUNDER, s.d., p.4). De acordo com Persichetti (2000, p.11), grande parte da bibliografia especializada e disponível está voltada para ‘como’ fotografar, no sentido mais técnico do assunto, e não ‘por que’ e ‘para quem’ fotografar. Ainda, uma preocupação maior com a técnica do que com a reflexão.

A fotografia foi descoberta apenas no século XIX. E só no século XX explorou-se a foto colorida, datando de 1907 o primeiro filme colorido. Em 1990 a sociedade foi apresentada à fotografia digital, um invento revolucionário, que em pouco tempo se tornou um produto de consumo e está de maneira irreversível arraigado na sociedade. Ao longo desses anos novas técnicas fotográficas foram sendo descobertas e aprimoradas, algumas coisas no universo das imagens mudou muito, outras nem tanto, mas a sua crescente popularização aumenta as preocupações no que concerne o excesso de imagens e a distribuição fotográfica massiva na sociedade vigente. Uma crescente exposição de fotos repetidas e idênticas que se distribuem excessiva e constantemente

no espaço público, inaugurando um trânsito irrestrito e transitório (BAITELLO, 2005, p.13-14).

O ritmo de vida individual, imposto pela contemporaneidade, oferece momentos que realizam-se por meio das imagens e das novas tecnologias. E a cultura, atrelada ao racionalismo da ciência, produz um olhar que se distancia da sensibilidade e deixa de lado toda emoção trazida pela imagem, ao fragmentar, classificar, analisar e corrigir a mesma. Resgatar, portanto, a sensibilidade e a subjetividade conectada à fotografia, e entender as sensações transmitidas por ela, fazendo com que o olhar, novamente, se deixe afetar pelas coisas vistas é sair da banalização em direção ao universo sensível da imagem fotográfica. Na tentativa constante de perceber a fotografia como um discurso visual mediado pelas subjetividades de quem as produz e de quem as recebe e, não apenas como produto de um mecanismo tecnológico.

Para Flusser (1985, p.10), o que se vê nas imagens técnicas⁵ não é o mundo, e sim determinados conceitos do mesmo. Então, que maneiras de ver e olhar habitam em nossos olhos? Como a fotografia pode ampliar nossas sensações e mexer com os sentidos daquilo que vemos e vivemos? Essas são algumas das perguntas que surgem ao pensar a imagem fotográfica. Falar dela nos leva direto ao mundo da representação, da imaginação, do que é ao mesmo tempo singular e universal, um algo que não é mais real e idealiza um recorte pré-determinado de um fato vivido e já, passado. Um universo visual de múltiplos significados que se presta, por sua própria natureza, a enfoques diferenciados e visões particulares.

Tendo como base a Semiótica da Cultura⁶ torna-se possível uma investigação imagética voltada para os fenômenos produzidos pela fotografia, com o intuito de descobrir, a partir da análise das “estruturas de superfície” da imagem, outras estruturas de sentido mais profundo apenas compreensíveis à luz dos códigos culturais válidos em sua construção (BYSTRINA apud GUIMARÃES, 2004, p.4)⁷. Sustentada por autores

⁵ Denominação dada por Flusser (1985, p.10) às imagens fotográficas, produto de um processo tecnológico fomentado pelo homem.

⁶ “A semiótica é o campo de conhecimento que estuda os signos e a Semiótica da Cultura se especializa na investigação dos fenômenos produzidos com os signos, as unidades maiores chamadas textos” (BAITELLO apud GUIMARÃES, 2004, p.3).

⁷ Segundo Ivan Bystrina, professor emérito da Universidade Livre de Berlim e pesquisador da Semiótica da Cultura, “todo texto cultural – e aqui texto não se restringe ao âmbito do verbal – indica uma ou mais coisas e carrega uma mensagem que encerra em si o sentido do texto” As camadas mais profundas de sentidos desse texto, possíveis de serem encontradas na análise das ‘estruturas de superfície’, “certamente podem ser pesquisadas, entendidas e interpretadas com conhecimento dos códigos terciários e com a ajuda de processos cerebrais analíticos e de métodos de investigação, sobretudo dos métodos de análise estrutural” (apud GUIMARÃES, 2004, p.4).

como Harry Pross, Dietmar Kamper, Ivan Bystrina, Flusser, Norval Baitello Junior, e outros preocupados com os rumos da imagem, e os estudos de mídia e cultura será possível partir na busca de uma imagem fotográfica ‘produtora’ de sensibilidade, tratando a fotografia em seu significado cultural, como algo construtivo e tocante por meio das emoções instigadas pela visão do *outro*. Um *outro* revelado em fotografias de pessoas inseridas em contextos culturais distintos e específicos apresentadas nas publicações (do ano de 2008) da revista *National Geographic* do Brasil.

A partir disso, determinou-se a seguinte hipótese:

É possível identificar e analisar uma forma de comunicação por meio da imagem fotográfica que, utilizando-se dos recursos da linguagem imagética e com isso conseguindo sensibilizar o espectador (leitor), pode contribuir na diminuição das barreiras de aceitação do outro em situação de diversidade cultural, étnica, social, econômica etc.

Deste modo, preocupada em enxergar as imagens fotográficas como base de estudo da percepção humana, e compreender como se dá a produção de sentido nesse campo, essa dissertação tem como foco principal a fotografia. E teve início na necessidade de olhares críticos e sensíveis sobre a imagem fotográfica e os processos desencadeados por ela como meio de comunicação eficaz. Olhares que respeitem a imagem técnica como elemento de funções complementares e, por vezes, até contraditórias, com o poder de representar e interferir no meio ambiente cultural do qual fazemos parte.

Do *outro* depende grande parte da compreensão de mundo da sociedade atual. Por meio daquele, diferente e real numa outra cultura, é plausível conhecer não apenas o que está distante, mas também o que rodeia a realidade daquele que vê. Em outras palavras, mais do que afirmar que as aparências enganam, seremos capazes de não nos deixar iludir e descobrir a fotografia como imagem significativa que possibilita ver e pensar o mundo, o tempo e os homens. Repensar o valor da imagem fotográfica no seu impacto comportamental, uma vez que a leitura adequada de imagens conscientiza o homem de suas escolhas, desejos, fantasias, pensamentos e representações, é de grande importância nos dias de hoje.

As transformações e mudanças que vêm ocorrendo na contemporaneidade, presentes não apenas nos costumes do dia-a-dia, mas também na espantosa produção imagética e redimensionamento do poder, configuram um novo tipo de sociedade, e, sobretudo novas práticas subjetivantes. Na medida em que a construção do saber se dá

na interação de diversas vozes e pontos de vista, as linhas a seguir podem ser uma oportunidade de diálogo sobre a imagem fotográfica, uma representação visual que está intrinsecamente ligada à noção de tempo atual, e que acompanha toda a fluidez e velocidade de uma coletividade instantânea.

Ao longo das décadas do último século foi surpreendente observar o avanço do mundo visual, onde a imagem assume papel de protagonista no espetáculo da vida. Parte-se, então, numa busca pela sensibilidade e pela emoção, esse poder que a fotografia tem de avivar os sentidos e ater o olhar. Assim, esta dissertação objetiva primeiramente:

- Analisar a sensibilidade presente na imagem fotográfica de pessoas de cultura diferente daquela do público a que se dirige a mídia que a apresenta, com ênfase na produção de sentido e não nos estudos de recepção.
- Tipificar e analisar as características da produção de tais imagens que as tornam capazes de sensibilizar (no sentido mesmo de comover) aqueles que se deparam com a informação assim mediada.
- Analisar a posição subjetiva (emotiva) da imagem fotográfica. Ou seja, propor a análise da imagem a partir do seu potencial de comunicação e de resultar ou não ações, como por exemplo, de aceitação do outro a partir da sensibilização do que é culturalmente diferente (por consequência buscando ações mais efetivas do que a simples tolerância ou convivência com a diversidade étnica, econômica, de classe etc.)

E, para que o tema em questão desenvolva-se, foram delimitados alguns objetivos específicos que orientarão o andamento deste trabalho, são eles:

- Refletir sobre a fotografia como objeto de comunicação e produtora de sentido;
- Analisar imagens fotográficas de pessoas em diferentes contextos culturais;
- Focar o estudo na imagem do *outro*, como parte de uma cultura diferente, como percebemos o outro em imagens;
- Entender como se dá a produção fotográfica na revista *National Geographic*, um apanhado geral sobre o trabalho do fotógrafo e suas intenções no que diz respeito a produção de imagens para periódicos.

Seguindo esses objetivos, a metodologia utilizada para o desenvolvimento da primeira etapa deste trabalho está fundamentada em processos sistemáticos de pesquisa, caracterizando-se conceitualmente como *pesquisa básica*. A segunda etapa consiste na aplicação dos conhecimentos adquiridos com tal pesquisa na análise da produção de imagens, no caso as fotografias selecionadas da revista *National Geographic* do Brasil.

Sendo o corpus da pesquisa constituído por 5 das 12 edições mensais da edição brasileira da revista *National Geographic* publicadas durante o ano de 2008.

O presente trabalho tem como base os estudos de mídia e cultura, sendo para tanto um estudo interdisciplinar. A base fundamental é dada pela Teoria da Mídia como desenvolvido pelo centro e leste europeu, particularmente de autores que marcaram importantes contribuições na área de estudos da imagem e da cultura em Berlim, Praga, Viena, Moscou etc. Utilizaremos, por exemplo, os estudos de filosofia da imagem do filósofo tcheco Vilém Flusser, as questões sobre a agregação de valores às imagens do jornalista alemão e teórico da mídia Harry Pross, além dos recentes estudos de Dietmar Kamper, Hans Belting e, no Brasil, por Norval Baitello Junior, Malena Segura Contrera, Alberto Klein e Luciano Guimarães.

É proposta a realização de uma pesquisa qualitativa. Um estudo descritivo-dedutivo que, na primeira fase de análise, pretende investigar a construção da imagem humana por meio do fotojornalismo, diferenciando as várias possibilidades dessa construção segundo as diferentes intenções ou prioridades em uma ou outra função determinada para essas imagens, como por exemplo, a função estética, documental, factual, narrativa etc. O capítulo dois foca a relação entre fotografia e comunicação, abarcando, numa síntese, a história do fotojornalismo, as diversas representações da fotografia, as intenções ocultas nas escolhas feitas na sua produção e as funções que a imagem fotográfica encerra.

Na segunda fase – terceiro capítulo – dá-se ênfase na relação entre fotografia e cultura. Para Günther (2006, p.203), o meio de representação de dados está ligado a coleta de dados e a construção de um sistema descritivo, a partir da transcrição, faz o elo com a interpretação desses dados. Embora o método indutivo seja mais indicado para chegar a verdades gerais sobre a sensibilização humana frente à imagem do outro, obtidas por meio das particularidades das fotografias da *National Geographic*, não há como afirmar que a descrição seja totalmente livre de perspectivas, valores e emoções. Sendo assim, é importante fazer uma organização da informação de forma crítica e classificatória, com o intuito de perceber as similaridades ou disparidades da percepção do outro por meio da fotografia.

Na fase seguinte, pretende-se explorar a manifestação do sensível nas imagens e identificar as características da figura humana que possam criar vínculos comunicativos e afetivos e, a partir daí, buscar, no *corpus* da pesquisa tais características. Com um estudo mais voltado para a produção das imagens fotográficas, o quarto capítulo, prima

pela pesquisa das relações obtidas na pesquisa bibliográfica sobre etologia humana, antropologia (cultural e visual) e nos estudos da comunicação interpessoal. Esta investigação procura analisar a produção de sentido das imagens no contexto da mídia. Parte da teoria de base (Teorias da Mídia) para analisar criticamente a produção do sensível na imagem fotográfica, sem descuidar da discussão de fundo sobre o resultado dessa comunicação por meio da fotografia do *outro*, ou seja, da ação promovida pela sensibilização dos leitores da revista. Neste capítulo também é apresentado o histórico da revista *National Geographic* do Brasil, com informações pertinentes ao estudo aqui apresentado. E também, a imagem fotográfica como produtora de sentido no campo do sensível, como elemento comunicativo especificamente em publicações periódicas e as particularidades da fotografia.

Desta forma, os dados compilados foram adaptados ao padrão científico, apresentados como generalização de um fenômeno e, finalizados com a conclusão geral dos fatos coligidos.

É importante deixar claro que o presente trabalho focaliza a análise de imagens fotográficas selecionadas da revista *National Geographic* do Brasil, ou seja, imagem fotográfica vinculada por um periódico que não utiliza apenas fotografias jornalísticas, mas instantâneos quase artísticos na busca de uma representação cultural. E que o foco desta dissertação é o estudo do processo de produção da imagem, e não a história da fotografia ou o detalhamento de processos técnicos que dizem respeito à produção da mesma.

Ainda, as imagens fotográficas veiculadas na mídia impressa, mesmo que publicadas com claras intenções, possibilitam variadas análises, e longe de fechar seu significado, a apreciação aqui realizada é apenas uma de suas possíveis interpretações.

2. FOTOGRAFIA e COMUNICAÇÃO

a imagem . admite, alegre, aliena, alimenta, anuncia, aproxima, assegura, atrofia, banaliza, cala, calça, coloniza, colore, come, comenta, compõe, comunica, condiciona, confirma, constrange, convence, cristaliza, cura, decide, define, denuncia, desvenda, difunde, dispõe, dissimula, distancia, diz, dobra, dociliza, droga, educa, embeleza, embriaga, emociona, engana, enriquece, entretém, entristece, erotiza, esclerosa, esconde, escreve, esquece, estimula, eterniza, exclui, expõe, fala, festeja, filtra, gasta, generaliza, gera, grita, homogeneiza, impede, imita, impede, impõe, indica, informa, infringe, inova, interessa, inclui, isola, legitima, lembra, limita, louva, maquia, mascara, materializa, mente, mostra, nada, naturaliza, náusea, necrosa, nega, obriga, oprime, pede, pensa, penteia, petrifica, propõe, polui, possibilita, publica, putrefaz, puxa, quer, quita, quotiza, reage, reclama, regula, regurgita, reprime, reproduz, ri, seduz, sensibiliza, sorri, sugere, toca, traça, transcreve, transforma, une, unifica, uniformiza, veste, viola, vitaliza, vitima, vive, voga, volatiliza, volteia, vomita, vota, vulgariza, xinga, zabumba, zanga, zela, zera, zomba, zune, e zurra .⁸

Neste capítulo apresenta-se uma revisão de literatura com ênfase na relação entre fotografia e comunicação, e como essa relação interfere na vida do homem contemporâneo. Primeiro será feita uma elucidação de como o fotojornalismo se relaciona com o ser humano e como o representa, e depois a definição das diversas representações da imagem. Também está compreendido neste primeiro capítulo um tópico que trata das intenções na fotografia a partir das escolhas técnicas que a definem e as funções que ela exerce.

O homem procura meios de reproduzir a realidade a sua volta e registrar de forma verossímil os fatos históricos. Esse desejo, acalentado pela pintura realista se materializou com o surgimento da fotografia. Foi por meio da imagem fotográfica que o homem encontrou uma maneira de gravar e reproduzir a realidade e suas manifestações culturais. Na utilização de uma representação que não é apenas e somente um conjunto de processos de arte *ou* ciência, mas um texto não-verbal que pode ser lido na ausência de palavras. O que faz da fotografia, essencialmente, uma forma de comunicação, de registro e de memória.

A própria origem da palavra fotografia remete à noção de gravação; é um processo técnico pelo qual se obtém o registro de uma imagem mediante a ação da luz sobre uma superfície (chapa, filme, papel ou tela). A palavra vem do grego *photos* que

⁸ Por Bia Medeiros, Grupo Corpos Informáticos. Disponível no site: www.corpos.org/folds/index.html.

significa “luz”, e *graphos*, “escrever”, “gravar”. Para os japoneses, a palavra (*sha-shin*) quer dizer reflexo da realidade, assim, a palavra fotografia é uma forma de expressão visual e uma representação social (VIEIRA, s.d., p.1). Segundo Barthes (1984, p.21), em latim, fotografia se diria: *imago lucis opera expressa*, ou seja: imagem revelada, tirada, espremida (como suco de limão) a partir da luz. De qualquer forma, a imagem fotográfica está relacionada a uma representação do que vivenciamos, é uma maneira de capturar – por meio da ação da luz – um momento, uma fração do mundo no tempo e no espaço.

Para o cidadão comum, a fotografia é uma forma de lazer, é a maneira que ele tem de registrar momentos de sua vida pessoal: uma festa de aniversário, um encontro com os amigos, uma viagem de férias, seu casamento e sua casa. Por meio das fotos a família constrói uma crônica visual de si mesma. O que realmente importa não são as atividades fotografadas, ou como foram fotografadas, mas que as fotos sejam tiradas e estimadas (SONTAG, 2004, p.18-19). Para Sontag, colecionar fotos é colecionar o mundo. Filmes e programas de televisão iluminam paredes, reluzem e se apagam, mas com as fotos, a imagem é também um objeto, sobretudo hoje, fácil de acumular e fácil de armazenar, e com o advento da tecnologia digital também fácil de eliminar.

A fotografia é definida por inúmeros autores. De maneira poética, Carlos Drummond de Andrade discorre sobre as imagens armazenadas, empoeiradas e desgastadas pela indefinível distância do tempo, imagens que mesmo velhas não se esgotam na concretude de si mesmas⁹. O poeta nos diz que as imagens têm o poder de redimensionar a idéia de vida suspensa e definir a paralisia asfíxiante dos mortos numa aparência que rebenta de vida, ou seja, mais do que uma imagem registrada e material, as fotografias eternizam a história e as experiências do homem.

As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotografias são, de fato, experiência capturada, e a câmara é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa por a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder (SONTAG, 2004, p.13-14).

Que o homem contemporâneo é fortemente embalado pelo ritmo frenético das imagens não temos dúvida. Intervalos, desconexões, excesso e dispersão parecem ser as palavras de ordem que a nova estética de exposição nos impõe. A relação da fotografia

⁹ Guardado no canto da sala, “um álbum de fotografias intoleráveis, alto de muitos metros e velho de infinitos minutos” – trecho do poema de Carlos Drummond de Andrade - *Os mortos de sobrecasaca* - retirado do texto *O sentimento do mundo*, publicado pela primeira vez em 1940.

com a comunicação hoje é intensa e em poucos minutos somos tomados por uma fatura de informações visuais oferecida pela mídia. As máquinas de imagem trabalham com força total no mundo inteiro; velhas e novas mídias se sobrepõem e convivem num espetáculo de visibilidade. De acordo com Kamper (apud BAITELLO, 2002, p.4), vivemos o triunfo dos olhos sobre os sentidos. Uma parte cada vez maior das coisas que existem, ocorrem (apenas) no âmbito do olhar. Estamos “sob a marcha triunfal das realidades bidimensionais que trazem em sua alma as fórmulas abstratas da nulodimensão: por trás de uma imagem sintética já não há se quer uma imagem concreta, e muito menos um corpo de matéria tridimensional” (BAITELLO, 2002, p.5).

À medida que avançamos no novo milênio, a mídia se torna tecnologicamente mais exuberante e assume um papel cada vez maior no dia-a-dia. Os espetáculos sedutores fascina os habitantes da sociedade de consumo e os envolvem nas semióticas do mundo do entretenimento e da informação, influenciando o pensamento e a ação (KELLNER, 2006, p.122).

Assim, reveladora de detalhes e com o poder de sintetizar fatos, acontecimentos e obras, a fotografia, nos dias atuais, encontra-se presente em todos os segmentos da comunicação e em todas as camadas sociais. A fixação de um original reproduzível quantas vezes desejarmos possibilitou a disseminação irrestrita da imagem, nas capas de jornais, no interior das revistas, expostas em vitrines, nos museus, em álbuns de família, na parede dos escritórios, em panfletos e cartazes pelas ruas, em porta-retratos, nas casas, impressas em livros, produtos e roupas.

Mas porque as imagens fazem tanto sucesso nos dias de hoje? E porque se tornaram uma forma tão importante de comunicação? Não são perguntas fáceis de se responder. No entanto, de acordo com Wolton (2004, p.49), as técnicas liberam o homem das condicionais ancestrais¹⁰ de tempo e espaço, permitindo-lhes enxergar, falar, interagir em qualquer lugar, todos os dias, permanentemente.

Neste sentido, as imagens são estímulos visuais dotados de uma natureza mais universal que outros signos. Por possuírem uma relação de semelhança com a realidade exterior a elas, as fotografias se tornam elementos comunicativos facilmente identificáveis por receptores em qualquer parte do globo, sendo eles japoneses,

¹⁰ Wolton declara com essa afirmação, que o desenvolvimento e a complexidade das técnicas atuais alavancam a comunicação. Antigamente, algumas condições de tempo e espaço dificultavam ou até mesmo impossibilitavam trocas de mercadorias e informações, as distâncias eram reais e levavam muito mais tempo para serem percorridas. Com o advento da internet, por exemplo, temos acesso a lugares, mercadorias, pessoas e informações ao clicar de uma tecla, um movimento das mãos.

angolanos ou canadenses. “Embora a civilização da escrita sobreviva em muitos redutos, seu tempo lento abre flancos para o avanço célere dos ambientes de imagens” (BAITELLO, 2007, p.3). E isso ocorre, pois diferente do que acontece com uma palavra, cuja percepção e entendimento dependem de um processo sócio cultural consensual, as imagens, mesmo que de modo superficial, podem ser entendidas por sujeitos de diferentes realidades culturais. Imersos num mar de línguas tão distintas e complexas, encontramos na imagem a possibilidade de receber a informação advinda de lugares diversos.

No entanto, essa onipresença das imagens e a ilusão que temos de que ela não precisa ser decodificada nos desserve. É como se cada pessoa já estivesse diante do mundo numa parede de imagens. Esquece-se – nem que seja por um segundo – a realidade, pois se as coisas ainda não mudaram, vão mudar; e confortavelmente, sentados na poltrona de nossas casas podemos assistir às transformações. O mundo todo e seus acontecimentos se movem diante de nossos olhos cansados que ainda se dispõem a ver na maioria das vezes sem sentir. Para Flusser (1985, p.8), trata-se do homem dominado por seus próprios instrumentos, um homem que se esqueceu do propósito da produção de imagens: servir de ferramenta para orientá-lo no mundo. E, “se o homem está entrelaçado na teia de aranha do seu mundo de signos de tal maneira que não pode experimentar nem expressar nada que não é desse meio, a acessibilidade do mesmo resulta num problema de grande transcendência”. (PROSS, 1980, p.32 – *tradução nossa*).

Segundo Sontag (2004, p.126), as imagens ao mesmo tempo em que enriquecem o homem e a si mesmas, se anulam quando confundidas e vistas tal qual a realidade, a ponto de terem efeitos analgésicos que anestesiam o olhar e os sentidos. A humanidade se tornou tão acostumada com as imagens que sua presença surpreendente e em constante crescimento, sua produção sem limites e efêmera aparência, tornou o olhar indiferente. É a gradativa perda da magia fotográfica, seus pensamentos e riquezas que poderiam ganhar vida no observador. O homem está tão embriagado de imagens, que seus olhos parecem não mais surpreender-se com as coisas do mundo. E é isso que muitos estudiosos pretendem combater.

Como a comunicação, que valoriza ao mesmo tempo dois pólos opostos – o individualismo e a inter-relação pessoal – a fotografia também existe em contradições. Resolver essas contradições pode ser perigoso, e algumas vezes desnecessário. Um exemplo disso é o fato de que quanto mais se conhece o processo de produção de uma

imagem mais difícil é acreditar nela, ou seja, se sabemos exata e tecnicamente como uma fotografia foi produzida perdemos com esse conhecimento aquele encanto, capacidade ou magia, que as imagens têm de adquirir e transmitir valores. Por isso a importância de pensar cuidadosamente a imagem fotográfica.

É por meio de determinadas representações e suas interpretações que se dá à absorção do mundo a nossa volta. No tempo atual, tempo da cultura da mídia e da transfiguração valorativa, Silva (2006, p. 164) faz uso da idéia de Guy Debord de que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Na vida contemporânea quase tudo o que conhecemos nos chega por meio das conhecidas Tecnologias da Informação e Comunicação.

Nômades em nossas próprias casas, capturamos imagens, muitas vezes sem modelo, sem fundo, cópias de cópias, no cruzamento de inúmeras significações. Imagens para deleitar, entreter, vender, que nos dizem sobre o que vestir, comer, aparentar, pensar (SARDELICH, 2006, p.203).

Somos tomados pela imagem técnica, nosso pensar passa por elas. Portanto, precisamos pensar a fotografia e nos permitir enxergar também seus pensamentos. Etienne Samain¹¹ explica que recentemente vem se desenvolvendo a idéia de que a imagem alimenta uma relação privilegiada entre o que “ela mostra, o que ela dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens” (SAMAIN, 2007). Baseado em autores como Baetson, Warburg, Arnheim, Aumont, Godard, Dubois e Merleau-Ponty; Samain afirma que existem três reflexões importantes sobre a imagem que devem ser consideradas:

A primeira é que toda imagem nos faz pensar, ainda que isto possa soar banal. Outra, mais importante, é que a imagem veicula pensamento. E a terceira, visto por muitos como uma provocação, é que a imagem possui vida própria, ou seja, independentemente do autor e do espectador, é capaz de se associar com outras imagens ou textos e compor seu próprio pensamento (SAMAIN apud SUGIMOTO, 2008).

De acordo com Samain (2007), toda imagem: uma fotografia, um desenho, uma pintura, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica; nos oferece algo para pensar: “ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar”. Segundo o autor, Merleau-Ponty lembrava, já em 1964, que a própria visão é

¹¹ O autor desenvolve a idéia em mais de um momento, na problematização de um de seus projeto em andamento, com início em 2007 e fim previsto para 2010 (SAMAIN, 2007), no Grip (Grupo de Reflexão sobre Imagem e Pensamento), grupo de pesquisa do Departamento de Cinema do Instituto de Artes da Unicamp, do qual é coordenador (SUGIMOTO, 2008), e em trabalhos de co-autoria com seus orientandos, como o artigo *Imagens de velhice, imagens da infância: formas que se pensam* (BRUNO & SAMAIN, 2006, p.29).

um pensamento condicionado. Barthes (1984, p.45-46), por exemplo, escreveu sobre isso quando definiu *studium* [a imagem é um campo de estudo] e *punctum* [a imagem é, também, um momento de sentimento e de emoção: um instante recortado dentro do tempo e do espaço, o lugar de uma memória]. Por isso, para Samain (ibid.) a fotografia nos faz pensar.

Toda fotografia (e toda imagem) veicula pensamentos. O que isso quer dizer? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto fotografado, que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula uma figura e muito mais: de um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para eles, todos esses espectadores que "incorporaram" neles, seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções. (...) Ouso dizer que a imagem - toda imagem - é uma "forma que (se) pensa". A proposição é tanto mais provocadora e complexa na medida em que reivindica e chega mesmo a dizer que, independentemente de nós, as imagens (por exemplo, as fotografias) seriam formas que, entre elas, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independentemente de nós - autores ou espectadores - a fotografia (e toda imagem) - ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (formas, traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações), ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria "uma forma que pensa". A provocação torna-se plena, quando se quer alocar, desta vez à imagem, um "pensamento" que lhe seria próprio. A imagem teria uma "vida própria" e um verdadeiro "poder de ideação" (isto é, essa possibilidade de suscitar pensamentos e 'idéias') ao se associar a outras imagens (ibid.)¹².

É importante salientar, que esse “poder de ideação” da imagem, esse pensamento próprio, só é capaz de insurgir a partir do momento em que nós, enquanto leitores de imagens, as percebemos. As imagens são formas que (se) pensam independente de nós, mas só são imagens e só são percebidas como tais porque as olhamos, porque estamos conscientes delas. Para Belting, observar imagens significa também animá-las. Precisamos, portanto, mergulhar nessas imagens cientes de que elas comunicam de forma singular e universal, e que movimentam a vida pessoal e social da humanidade. Nos perguntando sempre que tipo de vínculo, que tipo de relação comunicativa mantemos elas.

O nosso universo está repleto de imagens. O nosso pensar passa pelas imagens. O nosso sentir não as ignora. O nosso agir habituou-se a lidar com elas. Uns acham-nas necessárias, outros excessivas, outros ainda supérfluas. Tal como existe uma ecologia do ambiente que pretende sobretudo prevenir os estragos ambientais, favorecer o desenvolvimento equilibrado do ambiente e das sociedades humanas, parece legítimo defender a necessidade de uma ecologia da imagem que previna, que balize, que oriente, que sustente pensamentos, modos de estar e de ser que partam da imagem, que confluam na imagem (ABRANTES, 1999, p.1).

¹² Essa idéia de associação entre imagens é o que explicita Baitello quando trata da iconofagia. Segundo o autor – apoiado em Kamper, Cañizal, e outros autores preocupados com o lastro de referências que as imagens carregam de outras tantas imagens – toda imagem se apropria de imagens precedentes e bebe nelas ao menos parte de sua força. Imagens que devoram imagens, que devoram imagens e assim por diante (BAITELLO, 2003, p.52-54).

Assim sendo, dessa miríade de coisas onde a fotografia pode estar, o que ela pode ser, temos que levar em conta a poderosa ferramenta da comunicação. Aquele caráter informativo¹³ da imagem técnica.

A fotografia pode ser caracterizada em gêneros distintos e diversos. Gêneros algumas vezes difíceis de definir por falta de convergência na denominação e delimitação de estilos fotográficos. Existe a astrofotografia, a fotografia de guerra, de moda, de paisagem, a foto-glamour, fotografia científica, de retrato, a artística, a fotografia publicitária, entre outras. Sem querer nos alongar nessas definições e na discussão sobre tal classificação, deixamos claro que nessa dissertação, nos interessa o *fotojornalismo*. Que segundo Sousa (2004, p.9), é uma atividade singular que se utiliza da fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida e as conseqüências que ela traz. Para o autor, a fotografia jornalística

mostra, revela, expõe, denuncia, opina. (...) Pode ser usada em vários suportes, desde os jornais e revistas, às exposições e aos boletins de imprensa. O domínio das linguagens, técnicas e equipamentos fotojornalísticos é, assim, uma mais-valia para qualquer profissional da comunicação (idem, ibid.).

Partindo, portanto, da importância crescente das imagens contemporâneas estimulantes de novos olhares e investidas de potencial comunicativo, e o privilegiado uso que a mídia efetuou do universo do olhar, nosso próximo passo é apresentar mais sobre a relação do homem com o fotojornalismo e as várias representações, funções e intenções da imagem fotográfica no contexto midiático.

2.1 Imagem do homem por meio do fotojornalismo

O fotojornalismo é uma profissão que há mais de um século tem fornecido à humanidade a capacidade de rever a si mesma e de contemplar representações do mundo por meio de imagens chocantes, irônicas, denunciantes, empáticas ou simplesmente informativas (SOUSA, 2004, p.5). Destarte, as fotografias jornalísticas seriam aquelas que possuem o que Sousa chama de “valor jornalístico”, usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto a que estão associadas. No entanto, ao mesmo tempo em que o autor se esforça para definir as funções do fotojornalismo,

¹³ Como informação consideramos a etimologia da palavra, do latim *formatio*, que mostra que o termo se relaciona a "representar, apresentar, criar uma idéia ou noção" ou "dar forma, ou aparência, pôr em forma, formar".

ele lembra que se trata de uma atividade “sem fronteiras claramente delimitadas”, um campo amplo e variado (ibid. p.11).

O fotojornalismo, de um modo geral, oferece a oportunidade de coincidir dois pólos da fotografia: em uma mão ele lida com a informação e na outra com a expressividade. Mraz (s.d., p.3) declara que na maioria das vezes, essa relação não é equilibrada, à medida que ela pende para o lado informativo, a imagem está em seu aspecto documental, o que poderíamos chamar de fotojornalismo tradicional. Por outro lado, quando pende para o lado expressivo, converte-se em símbolo, o que o autor chama de arte descontextualizada. Para Mraz, o melhor fotojornalismo é aquele que une esses dois pólos na criação de uma imagem que contenha informação sobre determinado acontecimento e força estética para transformá-lo em uma representação de referência mais ampla.

Essa flexibilidade permite postular que, a partir de sua diversidade de usos, a fotografia jornalística, além de mostrar, revelar, expor e opinar, também “faz sentir” (FARACHE, 2006, p.4). Tal potencialidade, de ir além da informação, é capaz de provocar uma experiência passível de ser considerada como estética, posto que é

(...) essencialmente final, isto é, o seu fim reside em considerar a situação de pertença de modo mais amplo, mas rico, intenso, fora dos mecanismos da rotina e sem recair numa nova habitudinariade mecânica. O seu objetivo seria introduzir na terra um estado paradisiaco onde se possam viver os vários aspectos do mundo, exatamente, com a máxima intensidade, sem a preocupação de economizar as energias (BARILLI apud FARACHE, 2006, p.4).

As características do fotojornalismo foram e continuam sendo construídas durante sua história, desde a origem da fotografia, passando pelo fotojornalismo moderno, suas revoluções. E dependem não só das mudanças sociais e culturais, mas também do interesse em pensar esse campo da comunicação. Essa história caminha, portanto, junto à história da fotografia, com particularidades distintas.

Embora o surgimento da fotografia seja datado da primeira metade do século XIX, foi apenas no século XX que ela se instaurou de fato nos jornais diários. O uso corrente de imagens fotográficas em impressos foi algo gradativo e, pode-se dizer, lento. Entender como se dá essa manifestação pode ajudar a perceber com mais clareza o homem frente às imagens fotográficas.

No início, a informação impressa era composta quase que exclusivamente de textos, raramente complementados com gravuras. De acordo com Burke (2003), inicialmente, a oralidade era o principal veículo de transmissão do conhecimento. Mais

tarde, com as bibliotecas, o surgimento dos catálogos, guias e livros e a invenção da imprensa cresceu a demanda social por informações, o que acarretou a proliferação dos serviços de informação, e o cidadão comum, até então, acostumado apenas com aquilo que estava ao seu redor passou a ter ciência de informações e descobertas globais. A evolução tecnológica e a explosão informacional marcada pelo período pós-imprensa ampliou a divulgação e o acesso às imagens. De acordo com Acorsi & Boni (2006, p.1) e Freund (1995), com o passar do tempo – e em evolução gradual, com o desenvolvimento das técnicas fotográficas –, os indivíduos passaram a conhecer bem mais do que os lugares onde moravam e as pessoas de seu convívio. Abrindo uma janela para o mundo, a fotografia inaugurou os *mass media* visuais.

Por causa de problemas técnicos de impressão foram necessários 30 anos para que a fotografia chegasse a imprensa. A tecnologia utilizada até 1800 só possibilitava impressões de gravuras feitas a traço, onde os desenhos obtidos eram combinações de preto e branco¹⁴, sem tons intermediários. Numa pesquisa rápida sobre a história da fotografia é possível encontrar opiniões divergentes sobre a primeira foto impressa num jornal. De acordo com Braun (2005, p.123), o primeiro jornal a publicar uma fotografia utilizando a autotipia¹⁵ foi o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, em julho de 1871. No entanto, pesquisadores norte-americanos, como Phillips (apud GIACOMELLI, 2008, p.23), atribuem a Frederick Ives a criação e o desenvolvimento do processo de impressão por autotipia em 1880, mesmo ano em que a primeira reprodução de uma foto em jornal apareceu no *New York Daily Graphic*¹⁶. Segundo Sousa (idem, ibid.), embora o jornal americano tenha realmente publicado, na edição de 04 de março de 1880, uma fotografia utilizando o método da autotipia, o processo – que

¹⁴ As impressoras de jornais e revistas da época utilizavam a tecnologia de impressão a traço que não eram capaz de reproduzir os cerca de 256 tons de cinza – do branco absoluto ao preto absoluto – da imagem fotográfica. A impressão funcionava tal qual um carimbo, imprimindo os caracteres de uma só cor – geralmente o preto, sobre papel branco (GIACOMELLI, 2008, p.22).

¹⁵ Trata-se de um processo de impressão conhecido também como meio-tom (halftone), que permitia que a imagem fosse reticulada em diversos pontos e depois transposta para um suporte levado à prensa (MADIO, 2007). Nada mais é do que um processo que possibilita a impressão da escala das gradações de tonalidades intermediárias entre o branco e o preto, ou entre luzes e sombras. De acordo com Andrade (2004), os primeiros estudos começaram com Fox Talbot, que utilizava pedaços de gaze para fragmentar a imagem. O processo foi pesquisado e testado também pelo alemão German George Meisenbach, o francês Charles-Guillaume Petit (1878) e os norte-americanos Frederick Ives (1878) e Stephen Horgan (1880), que contribuíram para o aperfeiçoamento da técnica.

¹⁶ Stephen H. Horgan, que trabalhava no jornal, fez uma tentativa para a impressão da primeira fotografia em dezembro de 1873. No entanto, apenas em 1880 o *Daily Graphic* publicou a imagem do *Steinway Hall* em Manhattan, intitulada “*A Scene in Shantytown*” e considerada por muitos como a primeira fotografia impressa com uma satisfatória variação de tons em um jornal. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Halftone> - acesso em 20 de abril de 2009.

surgiu pelo esforço de mais de um pesquisador – já havia sido utilizado na Suécia nove anos antes.

Ainda que comum nas revistas ilustradas e semanários¹⁷, a fotografia só se tornou constante nos jornais diários em 1904 quando o *Daily Mirror*¹⁸, na Inglaterra, ilustrou suas páginas exclusivamente com fotos. No entanto, foi apenas em 1920, com o aperfeiçoamento de câmeras, filmes, iluminação artificial e o surgimento logo difundido do instantâneo¹⁹, que as capas de jornais passaram a dar mais importância a retratos, principalmente de políticos e personalidades da sociedade civil (idem, ibid.).

De acordo com Souza (2004, p. 9), a fotografia nasceu num ambiente positivista que a encarou quase que unicamente como registro visual da verdade, e nessa condição é que ela foi adotada pela imprensa. Depois de um bom tempo sendo rejeitada pelos editores de jornais, surgiu o primeiro tablóide fotográfico: *The Daily Mirror*, que marcou uma mudança conceitual na apresentação das fotografias (BAYNES apud idem, ibid.). Foi neste momento que as imagens técnicas deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita. O surgimento de clubes e associações interessadas em fotografia – como, por exemplo, a *Royal Photographic Society*, a *Société Française de Photographie*, o *Camera Club* ou o famoso Salão de Londres – em Londres, Paris e Nova York também fizeram com que a fotografia fosse levada a um alto nível artístico ao aparecer em salões e mostras de vanguarda, nos quais se expressaram mestres como Paul Strand, Edward Steichen e Edward Weston. Nas décadas de 1920 e 1930, o trabalho do húngaro André Kertész e o estilo que o francês

¹⁷ Uma das foto-reportagens pioneiras foi a série de Jacob Riis, em 1887, sobre os cortiços de Nova York. Depois de publicadas em jornal as fotos foram reunidas no livro *How the Other Half Lives* (Como vive a outra metade) em 1890.

¹⁸ Jornal fundado por Alfred Harmsworth em 1903 como um jornal para mulheres. Em 1904 Harmsworth decidiu transformá-lo num jornal ilustrado. A primeira edição com fotografias (26 de janeiro de 1904) não teve propaganda na primeira página como era de costume, mas gravuras (de um trator e de uma atriz), com a promessa de fotografias nas páginas internas. Dois dias depois o preço do jornal baixou e a manchete anunciava que a partir de então o jornal era: “A paper for men and women” com a primeira página coberta de fotografias.

¹⁹ De acordo com o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2ª edição, 2004), o que é instantâneo dura pouco, é fugaz e imediato. Seguindo esse sentido relacionado ao tempo, aqui, em específico, a palavra refere-se a um tipo de filme fotográfico + processo de revelação que possibilitou a captação muito mais rápida da fotografia. De acordo com Lisovsky (2003, p.144), no início da fotografia o tempo se fazia presente apenas como um ingrediente problemático do registro. As primeiras imagens produzidas por Niépce em 1829, por exemplo, levavam em torno de dez a doze horas para serem feitas. Alguns anos mais tarde, em 1840, Hubert, assistente de Daguerre, publicou uma tabela em que os tempos de exposição variavam entre quatro e meio e sessenta minutos. Foi apenas em 1870 que a fotografia tornou-se realmente instantânea, com a utilização de substâncias mais sensíveis, obturadores mais rápidos e técnicas que continuaram em desenvolvimento diminuindo cada vez mais o problema do tempo.

Henri Cartier-Bresson começou a criar – que ele chamaria mais tarde de busca do "momento decisivo" – ajudaram a transformar o fotojornalismo num gênero de arte. Foi a partir de então que as fotos começaram a ser valorizadas pela imprensa, numa corrida cada vez mais acelerada por aperfeiçoamento e precisão técnica. Nasceu então, a fotografia jornalística moderna, o que conhecemos por fotojornalismo.

A noção de fotojornalismo não é fácil de precisar, seria, de maneira bem simplista, a prática do jornalismo por meio da linguagem fotográfica em substituição à linguagem verbal. Para Sousa (2004, p.5), entende-se por fotojornalismo a atividade de realização de fotografias informativas, documentais ou “ilustrativas” à imprensa ou outros projetos editoriais ligados a produção de informação de atualidade. Num sentido mais restrito, o autor entende por fotojornalismo a atividade que pretende informar, contextualizar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) por meio de fotografias de acontecimentos e da cobertura de interesses jornalísticos.

Desde seu surgimento, o fotojornalismo passou por importantes transformações que nos ajudam a entender seu uso nos dias de hoje. Segundo Sousa (2004, p.24-7), três momentos foram importantes para o desenvolvimento dessa atividade, o que ele chama de revoluções do fotojornalismo.

A primeira revolução se deu no pós-guerra com a crescente industrialização e massificação da produção fotojornalística, que com o aumento das agências de notícias, o surgimento de novas e mais profundas formas de expressão e o vertiginoso aparecimento de novos ‘autores’, iniciou à banalização da imagem fotográfica com sua rotinização e convencionalização. A revolução seguinte teve início por volta de 1960, quando a fotografia precisou dividir atenções com a TV; a guerra do Vietnã explodiu; os rumos da comunicação foram alterados; o interesse pelo estudo teórico da fotografia aumentou; o computador entrou em cena como ferramenta de tratamento de imagem e; os fotojornalistas passaram a buscar uma “verdade subjetiva” em detrimento da ilusão de uma verdade universal no processo de atribuição de sentido (idem, ibid.). Por fim, na terceira revolução o homem se deparou com novas possibilidades de manipulação e geração de imagens: as inovações tecnológicas ganharam cada vez mais força, o glamour passou a ser privilegiado no lugar do choque e as coisas se tornaram explicitamente menos inocentes e mais imediatas.

O fluir histórico do fotojornalismo trouxe a atividade ao ponto em que está hoje. (...) Não será, todavia, o único. Há que contar com a conjugação de outros fatores, como a ação pessoal dos fotógrafos e as condicionantes sociais, ideológicas e culturais que se fazem sentir em cada momento. De qualquer modo é visível que o fotojornalismo atual

é constrangido nos temas, nos conteúdos e nas formas por convenções e rotinas que se foram estabelecendo ao longo do tempo (...) (SOUSA, 2004, p.29).

No Brasil, o fotojornalismo cresceu no século XX e suas mais relevantes mudanças aconteceram graças às revoluções editoriais do *Jornal Brasil* nas décadas de 50, 60 e 70 principalmente (FERREIRA, 2007, p.5).

A capacidade de manipulação de imagens e de diagramações, cada vez mais modernas graças a programas de computador que se superam sazonalmente, ampliou a subjetividade das fotos jornalísticas. Possibilitou a elaboração de maior número de significados em uma só fotografia e a mescla de mais de um signo codificando um significado final, não único, dependente quase sempre do contexto. (...) Cada componente de uma fotografia, por exemplo, é possuidor de um significado e gerador de muitos outros; a inter-relação de significações entre diferentes signos, a soma desses valores, contextos culturais e o processo de simbiose ilimitado gerarão diferentes significados (ibid., p.4-5).

De acordo com Novaes (2005, p.111), a imagem possui em sua estrutura narrativa, múltiplos significados, que interferem na realidade social e são consequência de uma série de fatores inerentes à humanidade e à maneira como ela recebe o ambiente a sua volta. Se vivemos num mundo visual, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente. Imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos; imagens cujo significado varia constantemente, configurando uma linguagem traduzida em palavras e palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência (GASTELOIS, s.d. e MANGUEL, 2006, p.21). Essas convenções e rotinas estabelecidas social e culturalmente, influenciam o homem e o campo do fotojornalismo, ao mesmo tempo em que influenciam o meio social de onde surgem. Não é, portanto, uma via de mão única, nem ao menos uma dicotomia, mas uma relação de trocas entre homem, imagem fotográfica e meio, em que todo e qualquer ato tem consequências.

2.2 As diversas representações da imagem fotográfica

Vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo por meio de superfícies imaginadas. De acordo com Flusser (2008, p.15), somos ao mesmo tempo testemunhas, colaboradores e vítimas de uma revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. Uma revolução que mudou o suporte, os conteúdos e seus valores, e que tem como um de seus sintomas a emergência das imagens técnicas em nosso entorno. “Fotografias,

filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares” (idem, *ibid.*).

As imagens são a tentativa de abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, conservando apenas as dimensões do plano (FLUSSER, 1985, p.7). O interesse deste trabalho são as fotografias – o que Flusser chama de tecno-imagem. O gesto produtor das imagens tradicionais é oposto ao das imagens técnicas. Imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volume, produzidas por um gesto que abstrai a profundidade da circunstância indo, portanto, do concreto ao abstrato. Enquanto que imagens técnicas são superfícies construídas com pontos, produzidas por um gesto que reagrupa esses pontos para formarem superfícies, um gesto que vai do abstrato ao concreto (FLUSSER, 2008, p.19).

Assim sendo, as imagens técnicas são imagens imaginadas diferentemente das imagens tradicionais ou dos objetos, como uma cadeira ou um lápis.

No significado corrente, “imagino” que a mesa é sólida quando “realmente” é vazia, e “imagino” que ontem vi *Così fan tutte*²⁰ quando “realmente” vi traços de elétrons. Pois sugiro que tal significado corrente não considera que se trata de duas imaginações inteiramente diferentes e incomparáveis. No caso da mesa estou como que dando as costas a todas as explicações abstratas, para me ater ao concreto. No caso *Così fan tutte* estou como que fazendo esforço para concretizar o abstrato (FLUSSER, 2008, p.41).

De acordo com Flusser, na citação acima, essa experiência é concreta não por recusar a abstração, mas por “imaginar” que a abstração é concreta. Então, o que chamamos imaginação não é apenas a capacidade de abstração, mas nos dias de hoje e desde a invenção dos aparelhos produtores de tecno-imagens, imaginar é também a capacidade de concretizar o abstrato. O que seria algo como que uma imaginação ao quadrado, “a capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto” (idem, *ibid.*).

No entanto, a imaginação, o ato de imaginar, não implica apenas abstrair ou concretizar abstrações. Flusser (2008, p.20), ao considerar que a tensão do processo imaginativo é algo muito complexo para ser elucidado, afirma que devemos nos contentar com a elucidação do *input* e do *output* da imaginação: como numa ação compensatória bastante complexa. Do lado input, “o gesto produtor de imagens não se nutre apenas com as visões que o produtor tem da circunstância, mas igualmente com a

²⁰ *Così fan tutte*, ossia *La scuola degli amanti* (Assim fazem todas, ou seja, a escola de amantes). É a antepenúltima ópera de Mozart com libreto de Lorenzo da Ponte, composta por dois atos. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Così_fan_tutte - acesso em 8 de março de 2009.

visão que o produtor tem de imagens feitas anteriormente” (idem, *ibid.*). E do lado output,

as novas imagens não são apenas modelos para futuros produtores de imagens, mas são, mais significativamente, modelos para a futura experiência, para a valoração, para o conhecimento e para a ação da sociedade. Com toda imagem nova o universo imaginário da sociedade é transformado, e o poder da imaginação faz com que a rigidez da circunstância, anterior à produção de imagem, seja substituída por fluidez e maleabilidade (idem, *ibid.*).

Baitello²¹ trata desse assunto com base no que Hans Belting intitula imagens endógenas e imagens exógenas, ou imagens de dentro e de fora. Segundo Contrera e Baitello (s.d.), as imagens endógenas são imagens geradas por nosso universo interior, que o alimentam e movimentam, imagens trazidas à consciência e partilhadas pelos diferentes sistemas de tradução.

Independentes da vontade e da consciência e voluntariosamente enigmáticas e cifradas, tais imagens sempre motivaram tentativas de sistemas interpretativos que buscam correspondências exteriores. Sua natureza de imagem interior inaugura por assim dizer uma maneira própria de codificação, com uma sintaxe própria, com um sistema semântico de peculiar complexidade e um repertório ou “vocabulário” indissociáveis da história e das histórias pessoais, ou seja, vivência cultural do sonhador (*ibid.*).

Já as imagens de fora, são as chamadas imagens exógenas, criadas para transitar pelo universo exterior sobre suportes materiais. Imagens criadas pelo homem desde o paleolítico até as recentes formas da imagem midiática. Ambas as imagens, tanto endógenas como exógenas, são mediadoras de sentidos. São esses sentidos que compõem aquela ação de mão dupla citada anteriormente, sentidos que entram e saem no processo imaginativo alimentando e garantindo os processos de simbolização.

Essa possibilidade de fazer do mundo exterior parte do mundo interior humano na forma de imagens, perpetuá-lo e recordá-lo na memória, e de modo concomitante objetivar no mundo externo ao homem a imaginação e o mundo de suas imagens internas, é uma condição/capacidade humana. Wulf (2006, p.42) lembra que na Grécia essa capacidade era chamada de *fantasia* sendo traduzida como *imaginação* pelos romanos, *força imaginativa* [*Einbildungskraft*] pelos alemães, e hoje, sob a influência de autores franceses, freqüentemente referida como o *imaginário*. De acordo com o autor, a fantasia é a capacidade de fazer algo aparecer. Esse conceito colocado ao lado de *imaginatio*, tira a ênfase do “fazer aparecer” para denotar a força ativa de trazer as

²¹ Norval Baitello cita ‘imagens endógenas’ e imagens exógenas’ em vários de seus trabalhos. No artigo *A sociedade das imagens em série e a cultura do eco* (s.d.), no texto *As núpcias entre o nada e a máquina* parte do livro *Literatura e ceticismo* de Krause (2005), em *A volatilização do sangue*, primeiro texto do livro *Os símbolos vivem mais do que os homens* (2006), entre outros. O autor aprofunda a idéia no artigo que escreveu com Malena S. Contrera de título *Na selva das imagens* (s.d.).

imagens para dentro de si, imaginá-las. Portanto, fantasia, imaginação e força imaginativa²² são três conceitos para a capacidade humana de trazer imagens de fora para dentro, ou seja, “transformar o mundo exterior em interior, assim como a habilidade de criar, obter e alterar mundos imagéticos de procedências diversas” (idem, ibid.).

De modo geral, Flusser (1983, p.103) afirma que a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. Para o filósofo, é por meio da imaginação que o homem pode criar imagens e, também por meio dela ler e entender tais imagens. A visão não é absolutamente definida como algo uniforme, e a tirania ocular que vivenciamos seria uma tentativa de organizar nossa relação com o mundo (KAMPER, s.d., p.1). Kamper declara que existe de fato uma imaginação produtiva que sempre foi e continua sendo a aptidão realmente fértil do homem. Segundo esses dois autores, portanto, é por meio da imaginação que o homem constrói um mundo artificial baseado em imagens, que as vezes se colocam no lugar do mundo natural.

Click, Já está! Interagir com a fotografia é hoje uma prática tão vulgarizada que nem refletimos sobre este fenômeno que, desde meados do século XIX, tem vindo a transformar o nosso quotidiano num sucessivo acumular de imagens. Das fotos adormecidas em álbuns de família às mais insinuantes mensagens publicitárias, o imaginário coletivo é cada vez mais composto por imagens. Mas, afinal, o que é uma fotografia? Trata-se de um modo de representação ou de um processo de captação de análogos do real? (FONSECA, s.d., p.1).

A fotografia é representação²³ de uma realidade, construída e desconstruída constantemente pelo homem. Para Ginsburg (apud MAKOWIECKY, 2003, p.3), o termo “representação” possui uma ambigüidade que o torna assunto constante das ciências humanas. O autor nos diz que, por um lado, “a ‘representação’ se faz às vezes

²² Fantasia [*phantasie*] indica mais o lado selvagem, a imaginação [*imagination*] o mundo das imagens e a força imaginativa [*einbildungskraft*] a força de representação com a qual o novo é produzido. Sobre o último termo, alguns autores fazem considerações interessantes. Para Herde, por exemplo, é a conexão entre corpo e espírito, já para Kant e Fichte, é a ponte entre a razão e os sentidos. Também Flusser fala sobre essa força, mas distinguindo quatro fases de seu desenvolvimento na história da humanidade, para chegar no que ele denominou como “uma nova força imaginativa”, que nos faz sair do plano linear da existência para a nulodimensão, um outro plano totalmente abstrato (WULF, 2006, p.45).

²³ Segundo Makowiecky (2003, p.3), pensado etimologicamente, o termo ‘representação’ provém da forma latina ‘*repraesentare*’ – fazer presente ou apresentar de novo. Ou seja, fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia por intermédio da presença de um objeto. Mas o próprio conceito de representação é complexo. “A etimologia da palavra representação diz que as relações entre as coisas se dão por similitude e assim foi até o nascimento das Ciências, com Descartes. A partir daí, as coisas passaram a não mais ser olhadas e reconhecidas tal como o mundo empírico podia dizer através do tato, olhar, etc. O mundo passou a não ser só o que os olhos viam e se despontou para o fato de que a nossa noção de realidade é enganosa, é ficção, pois tudo é, e nada é. Antes da ciência, a imaginação era algo ilusório. Depois, as coisas passaram a sair do plano do real (representações) para o plano das taxionomias, onde da ausência nasce o real. O objeto não precisa mais estar presente. A própria imagem o substitui” (idem, ibid.). A representação passou a ser, portanto, uma forma de classificação e solidificação dos sentidos.

da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença”. Sendo a imagem, ao mesmo tempo, presença e sucedâneo de algo que não existe. Se a fotografia é representação, e o próprio termo que a define não é um conceito simples de ser definido, como propor que ela o seja?

A fotografia, conseqüentemente, ao ser uma prática simbólica que vai além do sentido pragmático que motivou sua criação, possui significações que não se fecham, mas ao contrário, abrem-se, desdobram-se em novos sentidos, numa declinação atenta de valores conjugados à possibilidade de ser entendida por muitos leitores. Ao ser representação, ela institui um representante. Makowiecky (2003, p.4) explica: uma cena da cidade de Florianópolis em uma obra plástica evoca Florianópolis, tomando o lugar da cidade naquele contexto limitado. Portanto, os significados da obra tomam o lugar da cidade de forma análoga – mas nunca idêntica, por meio de atribuições de significados.

Ao se libertar do princípio de realidade, a fotografia só pode encontrar um valor ao adquirir um tipo diferente de existência, o que Castel (2003, p.333) chama de existência imaginária do símbolo. Pois ao representar, a imagem precisa ser interpretada.

Kamper (2002, p.12) aborda a questão da representação, da presença e da simulação. De acordo com este autor, as imagens são elementos ambíguos desde o começo, e que entre outras coisas, significam presença, representação e simulação de algo ausente. Presença seria a dimensão mágica da fotografia; a representação aquilo que reúne forças da imitação – capacidade de colocar imagens como imagens; e simulação, um assunto da ilusão. Assim, as representações mentais envolvem atos de percepção, de conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural.

Ou seja, no domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados representações, significações (Castoriadis), processo este que envolve uma dimensão simbólica (PESAVENTO apud MAKOWIECKY, 2003, p.5).

Pode-se dizer, então, que tudo é representação, a própria realidade, além de concretude é representação. A própria sociedade é instituída imaginariamente uma vez que se expressa simbolicamente por um sistema de idéias – imagens que constituem a representação do real. Ou seja, nem mesmo a realidade é real, ela é também imagem,

diferente da fotografia (imagem técnica), mas ainda assim imagem (MAKOWIECKY, 2003, p.5).

Todas as culturas, através dos tempos, sempre se utilizaram da imagem, mesmo que de maneiras distintas. Sejam mentalmente abstratas, baseadas em relatos orais ou em outras experiências perceptivas, sejam visualmente concretas, baseadas em um suporte definido materialmente (TACCA, 2005, p.11). De acordo com o fotógrafo Fernando de Tacca, independentemente de sua gênese, “a imagem passa necessariamente por duas experiências inseparáveis: a primeira da ordem da natureza, ligada ao funcionamento do organismo humano e a segunda, da ordem da cultura, ligada ao contexto sociocultural²⁴ (idem, *ibid.*)”.

Segundo Aumont (1994, p.105), a imagem produzida culturalmente, seja ela na sua carga simbólica, epistêmica ou estética, é de qualquer forma uma construção de conhecimento a partir da realidade. Para ele, é possível encontrar no campo da imagem três conceitos presentes no ato de olhar: representação, ilusão e realismo. Conceitos que se misturam, se complementam e interagem entre si para determinar o poder das imagens nas mais variadas sociedades. Eles não são, portanto, um problema da imagem que precisa ser resolvido, mas características com as quais precisamos saber lidar para conviver com as fotografias.

Se a representação permite ao leitor se aproximar de uma realidade distante e ausente, a ilusão é um fenômeno perceptivo provocado pela interpretação psicológica e cultural dessa representação (TACCA, 2005, p.12) e; o realismo é uma construção social de regras determinadas, o que Aumont (idem, *ibid.*) chama de “conjunto de regras sociais” que servem para administrar a relação entre a representação e o real de forma satisfatória. Uma atividade deveras complexa.

Provavelmente por isso seja tão latente essa confusão entre imagem/representação e imagem/realidade, aquela ameaçadora história na qual o homem não consegue mais enxergar a vida por ela mesma, mas, apenas, por meio de mediações visuais. Sensação viva na fotografia, já que o ato de fotografar depende da capacidade de conseguir andar na corda bamba entre a realidade e o mundo da imaginação; e a mídia, cada vez mais, faz questão de atrair o olhar. No entanto, como sabemos, a fotografia é incapaz de dar conta da tarefa de reproduzir de maneira fiel a realidade e

²⁴ É nessa segunda experiência que se encontra a fotografia, um produto essencialmente cultural.

mais, a imagem fotográfica só tem razão de ser se possuir alguma e qualquer diferença do objeto real que motivou sua produção.

Esse acreditar na imagem fotográfica como representação fidedigna da realidade é, por assim dizer, uma entrega tão além do possível que, para Silva (2006, p.164), é como se a cada nova invenção tecnológica, a ficção científica largasse na frente, produzindo aquilo que um dia será real por funcionamento. Em outras palavras, funcionaria por que acreditamos que funciona. Como que num ato de fé, no qual ninguém se atreve a questionar a realidade, ou o que nos é apresentado como tal.

E de acordo com Flusser (1983, p.17-8), essa “fé” e o próprio “saber” mudaram de significado. Uma mudança perigosa, tanto para as religiões como para a ciência, já que as duas se relativizaram mutuamente. Segundo o autor, o que vivenciamos com essa mudança foi uma crise da confiança, pois “fé” não mais significa crença, e sim confiança. E saber não mais significa possuir informação indubitável, mas informação merecedora de confiança. Não nos perguntamos mais: “será verdade isto?”, e sim “será que posso confiar nisto?”. O homem confia na fotografia, desde seu aparecimento. Onde está o perigo?

A ambigüidade não é algo que possa ser visto, de modo que ignoramos, com razão, as inúmeras e estranhas interpretações que devem emboscar-se por trás da superfície serena do quadro. Porque basta examinar os pigmentos planos em busca de respostas sobre o motivo ‘lá fora’ para que a interpretação compatível se sugira por si mesma e para que a ilusão se instale. Não, é preciso dizer, porque o mundo pareça, de fato, um quadro chapado, mas porque alguns quadros chapados parecem, realmente o mundo (GOMBRICH, 1986).²⁵

O advento das imagens repetidas e idênticas que se distribuem excessiva e constantemente no espaço público é consequência de uma reprodutibilidade descontrolada que faz esvaziar o potencial revelador e esclarecedor das imagens por meio delas próprias. Que imagens são estas? Em que realidade vivemos? Respostas a essas questões estão na percepção do tempo, no estudo do desenvolvimento social, da evolução tecnológica, e também no conhecimento da longa história da imaginação, que de acordo com Kamper (s.d., p.1), projetou um espectro desde a visão dilacerada até o tédio da televisão.

²⁵ Gombrich discutindo sobre a obra de arte e a ambigüidade da representação, no livro “Arte e ilusão” (1986, p. 209). No mesmo livro, o autor conta um episódio de Matisse. “Uma senhora que estava visitando o atelier de Matisse observou: ‘Mas certamente o braço dessa mulher está comprido demais!’ ao que o artista polido respondeu: ‘Madame, a senhora está enganada. Isso não é uma mulher, é um quadro’”.

Não é difícil perceber que muito tem mudado, e que essa mudança já está instalada na sociedade contemporânea como dona da casa. A relação entre fotografia e realidade continua apresentando-se em constante tensão. Da qual derivam significações distintas e, por vezes, antagônicas. A restrição de uma tradição positivista no uso da imagem fotográfica dentro do campo das ciências humanas, em que objetividade e mesmo neutralidade ainda estão presentes, contribui para o racionalismo do olhar sobre as imagens (TACCA, 2005, p.9-10). Uma forma de representação que foi homogeneizada por padrões dos quais somos herdeiros até hoje. E para combater essa idéia da imagem realista, automática, programada por tecnologia aplicada e limpa das imperfeições humanas, precisamos procurar fronteiras nas quais a subjetividade e a criação possam adquirir outros sentidos no olhar fotográfico.

Um representar que seja realmente tornar o mundo cognoscível e compreensível ao pensamento, como nos diz Ferrara (apud MAKOWIECKY, 2003, p.23), criando para o real mediações parciais, mas reveladoras, que apresentem o mundo sem ser capazes de anulá-lo. É o que precisa ser encontrado. Por isso, a pesquisa segue com a especificação das intenções na fotografia, destacando que toda imagem técnica é definida por escolhas particulares.

2.3 Intenções na fotografia, escolhas que definem a imagem

Nenhum texto é inocente ou natural, afirmou Peruzzolo (2006, p.13).

Em cada discurso, além daquele certo saber ou daquela informação sobre o assunto de que se fala ou escreve, fotografa ou desenha, há também um certo modo implícito de sugerir ao leitor, ouvinte ou vidente, o lugar de onde se fala, escreve ou vê. Há uma maneira estratégica de representar e afirmar a visão do mundo que se integra e a perspectiva ideológica que se adota. (...) uma linguagem usada, mais que um instrumento para exprimir o saber pessoal e sua experiência, é o-lugar-onde determinados conceitos encontram acolhida e aí se exercem (idem, ibid.).

Desta forma, a fotografia é sempre uma comunicação intencional formada por escolhas determinadas que a definem. De acordo com Castel (2003, p.333), a reflexão sobre a fotografia deve considerar dois pontos. Se a fotografia é concebida como uma simples técnica de reprodução mecânica do real, a imagem uma mera cópia e a película conservação do que já foi, ela é um análogo da presença. No entanto, à medida que ela reproduz, por assim dizer, o objeto, pode remarcá-lo e substituí-lo. As atitudes a respeito do original se transferem para a cópia e a fotografia se torna: “rapto, roubo e

violação, suporte de uma magia íntima que organiza as promessas e as ameaças de uma vida inquietante de imagens” (idem, *ibid.*). Para o autor, a fotografia é o resultado de uma escolha voluntária, uma seleção consciente que se opera na percepção; é sempre intencional e um ponto de vista único.

Assim, a fotografia é um sistema convencional que expressa o espaço de acordo com as leis da percepção. E se há intenção, há mensagem (BOURDIEU, 2003, p.135). Ao percebermos que existe um produtor de tal mensagem e alguém que vai recebê-la, sabemos que há troca de informações, interpretações a serem feitas e significados a serem encontrados.

De acordo com Flusser (1985, p.20), o gesto de fotografar é como o gesto de um caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem para formar uma unidade funcional inseparável. E, o propósito desse gesto unificado é produzir fotografias, superfícies nas quais cenas se realizam simbolicamente. Deste modo, a fotografia é imagem advinda de tecnologia, uma imagem pós-histórica²⁶ criada por meio da caixa-preta²⁷. Kossoy (2002, p.27) não discorda, aliás, ele corrobora tal idéia, mas acrescenta que além de técnica, a fotografia é linguagem subjetiva, que em seu processo de criação contém componentes estéticos, técnicos e culturais. Ou seja, a união dos dois pontos assinalados por Castel; tanto reprodução mecânica quanto reconstrução de um outro real a partir daquele clicado.

Os componentes de ordem material são os recursos ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia (a técnica), e os de ordem

²⁶ No glossário do livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser define fotografia como uma imagem tipo-folheto produzida e distribuída, portanto, segundo o próprio autor, uma imagem técnica. E, uma imagem pós-histórica, ou seja, uma imagem que nasce de um processo circular que traduz textos em imagem (FLUSSER, 1985, p.5). De acordo com o filósofo, imagens técnicas são produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens que ele chama de tradicionais. Historicamente, às imagens tradicionais procedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente evoluídos. O que o autor quer dizer com isso é que historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas enquanto as imagens técnicas são pós-históricas. E, ontologicamente, que as imagens tradicionais imaginam o mundo enquanto as imagens técnicas, imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (*ibid.* p. 10). Para saber mais sobre o assunto ver também o livro *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (FLUSSER, 1983, p.97-103).

²⁷ Quando cita o termo “caixa preta”, Flusser se refere ao aparelho produtor de símbolos visuais (no caso, as imagens técnicas). Para ele é fácil verificar essa codificação na produção das imagens tradicionais. O que, no entanto, é muito menos evidente e até mais complexo no caso das imagens técnicas, já que entre elas e seu significado se interpõe um aparelho e um agente humano que o manipula. E é esse “aparelho-operador” - a chamada “caixa preta” – que é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado. É, por não conhecermos o interior dessa caixa preta que não sabemos como decifrar as tecno-imagens (FLUSSER, 1985, p.11).

imaterial são os componentes mentais e culturais²⁸. Fotografar é, portanto, testemunhar e compreender um fato social. É acima de tudo, procurar transformar a consciência humana por meio das emoções que as imagens provocam.

Enquanto representação, a experiência fotográfica carece do gênio subjetivo que caracteriza artes maiores como o desenho ou a pintura, porque cada imagem encerra o estigma da mediação mecânica. Por outro lado, considerando que o resultado final é sempre produto das escolhas do operador, à fotografia entendida como análogo do real falta espessura objetiva. Compete, portanto ao observador, em função da circunstancialidade da sua existência, decifrar o significante contido em cada imagem fotográfica. Neste sentido, formar para a análise da mensagem fotográfica consiste fundamentalmente na disponibilização de elementos para a compreensão da complexidade do processo (FONSECA, s.d., p.1).

Objetividade e subjetividade se complementam na fotografia. Tanto no fazer fotográfico como no olhar que o recebe. Fica claro, então, que os estudiosos da fotografia e do próprio fotojornalismo – que foi visto por muito tempo, apenas como testemunha da realidade para informar com honestidade, transparência e veracidade – já se deram conta de que a imagem não pode, e nem deve ser uma copia fiel do real. Apesar de em muitos casos ela servir como uma forma de documento, é inevitável que possua traços do olhar subjetivo do fotógrafo, seus anseios, desejos, experiências, valores; os próprios objetivos da instituição para a qual trabalha, etc.

Assim, a imagem é uma superfície capaz de acumular valores que não são apenas daquilo que representam. Pross (1980, p.13) começa a explicitar essa idéia ao definir *signo*. Para o comunicólogo alemão, o que chamamos de realidade e experimentamos como tal está carregada de coisas que estão no lugar de outras coisas distintas do que elas são:

o semáforo da esquina não é a ordenação do trânsito, mas está ali para representar esta função. Ou o nome não é a pessoa, mas existe por causa dela. O selo não é o poder estatal, o representa. O certificado não é o rendimento, o representa. O dinheiro não é o poder aquisitivo, o representa. A televisão não é o olhar que abrange o mundo, mas está em seu lugar. O monumento não é o homem que rememora, o representa (PROSS, 1980, p. 13 – *tradução nossa*).

Assim sendo, as informações captadas pelos sentidos humanos, adaptadas, enriquecidas e modeladas pelo homem, transformam-se em signos que requerem interpretação. E é imprescindível interpretar os signos (PROSS, 1989, p.35/39).

²⁸ O que podemos chamar de bagagem ou repertório: valores, regras, convenções sociais e culturais, experiências que vamos acumulando durante a vida, além do contexto histórico no qual estamos inseridos. Assim, quanto mais conhecimento, vivência ou experiência temos de um determinado assunto, maior nosso repertório sobre ele.

Os signos²⁹ que interessam a este trabalho são aqueles que Pross (1980, p.23) denomina *símbolos*. Os símbolos expressam algo conceitual, têm uma função designadora e sua natureza recebe a carga informacional que se lhe queria dar. E assim é a fotografia, um signo com função designadora que carrega em si valores simbólicos que vão além do algo (real) que ela representa. A importância da significação das imagens mediadas, ou seja, dos signos segundo Pross, é fundamental para compreender o sistema em que o homem vive e se comunica.

O símbolo não só tem um valor em si porque assegura que é algo que está no lugar de algo, mas também porque encerra a questão do valor. Aponta a ordem³⁰ superior da ordem superior, até uma última instância e, vice-versa, deriva de uma última instância os conexos como coordenações a esta última instância. Os significados dos signos não estão só no que designam; estão também na possibilidade de tornar significativo o designado, em criar objetos a partir do símbolo (PROSS, 1989, p.57 – *tradução nossa*).

Deste modo, se é verdade que o signo é algo que está no lugar de outro algo e é interpretado como tal, ele não se torna num momento um objeto determinado, nem o aponta; o que acontece é que, de acordo com Pross (1980, p.19), ele proporciona algo a ser interpretado. Não designa objeto algum, senão um tipo e modo de ser, surgir e ser pensado, algo como uma modalidade. Importante esclarecer, que não são os materiais que fazem com que algo esteja no lugar de outra coisa distinta que eles mesmos, mas sua forma, sua estrutura, principalmente, a função pensada para eles (ibid., p.13-14).

Simplificando, as imagens têm função simbólica porque significam algo diferente. O simbolismo tem por base, portanto, a capacidade de ver uma coisa em outra, ou de ver algo diferente do que é (CASTORIADIS apud WULF, 2006, p.46). Se pensarmos o texto a partir da perspectiva de Bystrina, podemos perceber claramente sua polissemia, levando em conta que dela não se esquivam as dimensões da natureza e da cultura. Segundo o autor, cada texto pode ter diversos significados e sentidos múltiplos. Tal como uma estrutura arqueológica, as interpretações e as mensagens dos textos “se armazenam à maneira de camadas superpostas umas às outras, partindo das mais simples e superficiais às estruturas mais profundas e complexas” (BYSTRINA, 1995, p.18).

²⁹ Existem dois tipos de signos: aqueles que contém uma referência direta a um objeto individual ou o representam; e aqueles (os símbolos) que enlaçam uma modalidade, uma classe de objetos, com a consciência interpretante (PROSS, 1980, p.23).

³⁰ A ordem, nas sociedades, é entendida por Pross como uma "constelação de signos subjetivos" de intensos valores simbólicos, que tem por objetivo proporcionar adaptações, compensações e identificações entre pessoas e grupos de pessoas. O autor entende que toda ordem é uma representação (PROSS, 1989, p.55).

Existem, portanto, intenções e escolhas que definem uma imagem fotográfica. Intenções e escolhas estas que advém tanto do fotógrafo, quanto da instituição a qual as imagens estão vinculadas, como jornais, revistas, agências de publicidade, e até mesmo agências de imagens. Essas intenções dependem, ainda, do tipo de fotógrafo responsável pela foto.

Como este trabalho foca o universo do fotojornalismo, nos ateremos aqui a este grupo de fotógrafos. Segundo Mraz (s.d.), os fotojornalistas são diferente dos fotógrafos de imprensa – que trabalham em jornais e mídias diárias; ou dos foto-ensaístas – que têm mais controle sobre suas produções e geralmente estão a frente do próprio projeto; ou do documentarista – que trabalha para instituições ou agências (como a *Farm Security Administration* ou a *Magnum*) que proporcionam a oportunidade de trabalhos individuais. Essa caracterização leva em consideração, principalmente, o controle autoral de cada tipo de trabalho. No entanto, ela não é uma divisão limitada e fechada, já que a maioria dos fotógrafos não tem apenas um meio de sobrevivência. No intuito de explicar que a denominação de um fotógrafo depende do suporte em que sua fotografia será veiculada, Mraz (s.d.) cita um dos grupos de fotógrafos/artistas mexicanos mais produtivos na história da América Latina, os *Hermanos Mayo*. Os fotógrafos deste grupo foram considerados fotógrafos de imprensa quando trabalharam para jornais diários; fotojornalistas, quando prepararam suas reportagens para revistas; foto-ensaístas, nas poucas oportunidades que tiveram de trabalhar com mais profundidade sobre os temas que lhes interessavam e; documentaristas, quando tiraram fotografias documentais, das ruas, por exemplo, no ir e vir das coberturas de suas pautas.

O relevante, portanto, é entender que o fotojornalismo não pode ser reduzido à ilustrações em jornal impresso. É uma atividade realizada com a intenção de emitir informações, assim como os textos dos impressos, do rádio, da internet e as imagens e o áudio da televisão. A linguagem não-verbal, sozinha ou interagindo com a verbal, deve ser trabalhada pelos comunicadores de forma séria. Ela pede constante estudo, criatividade e a dedicação de fotógrafos e editores (FERREIRA, 2007, p.7).

A fotografia está imbricada no campo jornalístico nos dias de hoje, e cada dia mais atrativamente. Viabilizar essas imagens ao homem comum requer cuidados e atenção em sua criação, na organização dos elementos e formas que compõem a imagem, na intensidade da luz e da cor, no enquadramento e na composição.

Em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo da visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma

imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (ARNHEIM apud DUBOIS, 1992, p.38).

Tal argumentação nos faz questionar o que, de fato, está presente no plano fotográfico. Procede que, além da informação que a imagem organiza quando revela algo, há também a informação visual, aquela de que a técnica faz uso. Na citação de Dubois, os elementos ‘variação cromática’, ‘contraste’ e ‘enquadramento’, por exemplo, aparecem como pontos que condicionam a imagem final, ou seja, escolhas do produtor que regularizam os efeitos de sentido da imagem. Portanto, como afirma Lüersen (2007, p.5), a linguagem fotográfica aparece como um modo de produzir informação visual pela simples escolha e utilização dos elementos que a compõe. O que acontece é que no instante da captura da imagem os elementos dispostos no plano pelo fotógrafo, de forma consciente ou não, irão conduzir a um determinado sentido cuja determinação é subjetivada por cada observador.

Esses elementos que a linguagem fotográfica carrega em seu repertório – como a luz, a cor, o enquadramento e a composição – expressam algo por si e pelo todo. Isoladamente cada aspeto da linguagem cria um determinado efeito, que relacionado com os demais aspectos se fortalece ou dá origem a outros efeitos de sentido. Assim, a unidade de comunicação de uma imagem fotográfica não é o objeto ou o traço ou a difusão da luz, mas a organização desses elementos num todo significante, num conjunto coerente que podemos chamar de *texto*³¹.

Esta dissertação não tem o intuito de discorrer sobre as técnicas fotográficas e as especificidades contidas no seu processo de produção tecnológica, nem se estender no aprofundamento de todos os elementos e técnicas da comunicação visual. Mas como alguns dos princípios da comunicação visual são importantes na produção de imagens fotográficas, é sobre a composição dos elementos no plano fotográfico que trataremos a seguir. Uma organização que dá sentido à imagem.

2.3.1 Sobre comunicação visual

A primeira coisa que precisamos compreender quando nos referimos a *composição*, é que o verbal e o visual são regidos por lógicas diferentes. De uma

³¹ De acordo com Baitello (2003, p.30), deve-se entender por *texto* não apenas as construções da linguagem verbal, mas também imagens, gestos, cantos, ritmos, performances, danças, etc.

maneira geral, o discurso verbal é comandado pela ordem da subordinação, na qual os componentes (sujeito, predicado, complemento) determinam a inteligibilidade do discurso. Se desrespeitarmos essa ordem o texto pode não ser entendido, nem se realizar em termos de comunicação. Já o discurso não-verbal é comandado por outra lógica, ou por uma analógica, que se estabelece pelas dimensões, formas, posições, cores, texturas, etc. (FERLAUTO, 2002). A fotografia, portanto, para ser eficaz e compreendida precisa obedecer a algumas regras da visualidade, que são, basicamente, aquelas definidas pela capacidade de entendimento do homem: sua mente e seu olho.

O importante neste momento é ver como a visão fotojornalística se aplica à composição. Se a fotografia é um recorte da realidade, a composição nada mais é do que a arte de dispor os elementos nesse recorte (quadro, cena) da forma que melhor atenda os objetivos propostos³². Para Hedgecoe (2005, p.177), a composição é a transferência do mundo real para uma tela estática e bidimensional. Segundo o autor, “em vez de simplesmente achar o que fotografar, há meios de enfatizar algumas partes de uma cena, enquanto se tenta esconder ou disfarçar outras. Isso é composição.” (ibid., p.178). Significa, portanto, colocar as coisas em ordem, mais ou menos como dispor palavras numa sentença para contar um história ou arranjar notas musicais numa partitura para criar uma melodia. De acordo com Cartier-Bresson (1971, p.385), a “composição deve ser uma de nossas preocupações constantes, até nos encontrarmos prestes a tirar uma fotografia; e então, devemos ceder lugar à sensibilidade”. Com essa afirmação o fotógrafo demonstra a complexidade da composição na fotografia, fruto da união de duas coisas de matéria completamente diferente: homem e máquina.

Por isso é tão difícil, e nem devemos, fazer uma distinção drástica e generalizante de como, e que elementos usar para uma boa foto, ou uma bela foto, ou até mesmo uma foto eficiente, já que isso depende de intenções e objetivos - o que dificulta a imposição de regras ou certos e errados. Imprescindível, é saber que todos os elementos da foto devem estar subordinados ao conceito requerido, ou seja, a idéia, a mensagem que se pretende passar. No caso da composição há apenas o uso coerente ou não das possibilidades, o bom uso de cada um dos recursos disponíveis no aparelho

³² Inúmeros guias de fotografia afirmam que a composição fotográfica prevê seleções e arranjos *agradáveis* dos assuntos dentro da área a ser fotografada. No entanto, o termo *agradável* acaba se tornando deveras subjetivo quando o assunto é a fotografia, produto de um processo técnico que prevê o controle e a disposição de elementos como linhas, formas, planos, cores, luz, foco, ângulo, enquadramento, distância focal, entre outros. Algo que é definido não apenas por uma questão de gosto, mas por procedimentos técnicos, regras e objetivos pré-determinado, pelo fotógrafo e/ou por um editor - quando imagem aplicada.

fotográfico com um toque de bom senso e de sensibilidade por parte do fotógrafo. O que é possível, por meio do conhecimento de elementos e técnicas, é decidir o que pode satisfazer e o que se deve evitar na produção fotográfica. Deste modo, é preciso conhecer as regras para poder quebrá-las e fugir de enquadramentos tediosos ou muito habituais.

A vastidão de possibilidades para a captura de uma imagem requer do fotógrafo uma série de decisões que determinam a foto. E suas escolhas nunca são desprovidas de intenção ou vontade (gosto). Essas seleções dependem dos objetivos da fotografia (que aparece sempre num contexto, na maioria das vezes cercadas por textos verbais, visando defender as linhas editoriais de determinados veículos ou as idéias pré-concebidas de seus editores) e da bagagem, estilo, influências e gostos pessoais do fotógrafo como indivíduo. Fatores que se apresentam, direta ou indiretamente, na imagem fotográfica, e que além do conhecimento de uso do aparelho e das escolhas técnicas, são os responsáveis por uma boa, ou não, composição. E que por serem uma mistura de técnica e sensibilidade, objetividade e subjetividade dão margem a inúmeras interpretações.

Assim, essa plurissignificação da imagem requer do observador, tanto produtor quanto receptor, distintos olhares. O fotógrafo decide o que será enquadrado e deixado à vista, e o leitor da imagem decide, apesar de influenciado pela intenção do fotógrafo, aquilo que deseja ver. É um jogo em que as duas partes se envolvem. O ato fotográfico, portanto, passa a ser uma seleção; é como que o olhar emoldurado pelos contornos de um óculos de determinada pessoa. No documentário ‘Janela da Alma’, de João Jardim e Walter Carvalho, o cineasta Wim Wenders comenta sobre o contorno dos óculos: “(...) a visão é mais seletiva (...) temos mais consciência do que vemos de fato. Sem os óculos, tenho a impressão de ver demais. E não quero ver tanto, quero ver de forma mais contida” (JANELA, 2003).

E sobre o enquadramento, algo como que um limite do olhar, acrescenta:

O enquadramento é algo muito estranho porque o que está fora é quase mais importante do que o que está dentro. Costumamos olhar um enquadramento pelo que ele contém, num quadro, numa foto ou num filme. Normalmente, pensamos no que está no interior. Mas o verdadeiro ato de enquadrar consiste em excluir algo. Acho que o enquadramento se define muito mais pelo que não se mostra do que pelo que se mostra. Há uma escolha contínua quanto ao que será excluído. Para mim é a parte mais importante de todo processo (...) (ibid.).

A imagem fotográfica é, então, em seu princípio, um recorte espaço-temporal, uma construção ou criação, de um olhar específico e pessoal, o olhar do fotógrafo. O escritor inglês John Fowles escreveu em um de seus romances que “a linguagem é como

seda furta-cor – tudo depende do ângulo em que é olhada”, uma afirmação que podemos aplicar à fotografia. Por isso é tão difícil definir regras absolutas.

Para Dondis (apud PERES, 2003), o que existe é um alto grau de compreensão do que vai acontecer em termos de significado, se fizermos determinadas escolhas – que nos permitem organizar e orquestrar os meios visuais. Cada vez que escolhemos um recorte tempo-espaco para registrar uma imagem, deixamos de lado outras incalculáveis possibilidades, iguais, piores ou melhores de explicar, mostrar ou expor o que gostaríamos. Assim, uma boa composição é só a forma de ver - com mais força, mais atenção e mais profundidade - um determinado tema (FONTCUBERTA, 2003). Não se pode ensiná-la, como se ensinam os demais fundamentos criativos. É uma questão de amadurecimento pessoal. O fotógrafo pretende que sua imagem final transmita aos outros uma resposta frente a um determinado tema. Para alcançar essa meta, seu maior trunfo reside na retidão do processo que emprega. Porém, essa vantagem só é válida quando o fotógrafo consegue simplificar seu equipamento e sua técnica ao mínimo necessário e, enquanto permanecer liberado de toda a fórmula, dogma artístico, regra ou tabu. Só então será realmente livre para utilizar sua visão fotográfica no descobrimento da essência do mundo em que vive.

No design gráfico, por exemplo, o processo de composição é o passo crucial na solução de problemas visuais. Os resultados de decisões compositivas determinam o objetivo e o significado das manifestações visuais e, de acordo com Dondis (2003), tem fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador. Assim também é com a fotografia, criada por uma combinação de cores, formas, texturas, tons e proporções, que visam um significado. O resultado dessa combinação é a composição. Para o autor, portanto, as possíveis variações de uma manifestação visual³³ dependem da expressão subjetiva do produtor da imagem, por meio da ênfase em determinados elementos em detrimento de outros e da atenção dada a determinados elementos por meio de uma opção estratégica, consciente e pré-determinada. Seguramente a fotografia não é uma atividade ingênua.

Existem importantes elementos de composição que fundamentam o alfabetismo visual³⁴ e que estão presentes e devem ser considerados na imagem fotográfica. Um

³³ Dondis (2003) faz considerações sobre as manifestações visuais de uma forma geral e nós aplicamos à fotografia.

³⁴ De acordo com Dondis (2003, p.227-231), o alfabetismo visual implica compreensão e meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade. A realização disso exige que se ultrapassem os poderes visuais inatos do organismo humano, além das capacidades intuitivas em nós

grupo³⁵ de pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, liderados pelo Prof. Dr. Rafael López Lita produziu uma proposta de modelo de análise do campo da fotografia artística, que é pertinente para a análise da imagem fotográfica aqui estudada. De acordo com esses pesquisadores, “no contexto atual, é mais necessário do que nunca, oferecer um trajeto metodológico no estudo das imagens, e mais concretamente no caso da fotografia, que contribua em responder a pergunta ‘**como a fotografia significa?**’”³⁶.

Portanto, o que interessa neste momento é apontar e definir, resumidamente, os elementos da composição visual que podem influenciar na produção das imagens fotográficas, e mais tarde, na sua recepção. Deste modo, para analisar uma imagem e entender como ela foi produzida é necessário saber sobre alguns elementos que compõem uma imagem.

*** Ponto**

Estudiosos como Donis A. Dondis, Wassily Kandinsky ou Justo G. Villafañe, destacaram o ponto como o elemento visual mais simples, já que, do ponto de vista da composição da imagem, uma fotografia é formada por grãos fotográficos³⁷, mais ou menos visíveis, no caso da fotografia fotoquímica, ou por ‘pixels’³⁸ no caso da fotografia digital. Com relação a fotografia, a visibilidade do grão fotográfico pode comprometer o grau de figuração da imagem. Fazendo com que o leitor se aproxime ou se distancie mais – que a imagem pareça mais ou menos verdadeira.

De acordo com Pross (1980, p.108), existe uma confiança originária de que o símbolo é algo que serve como meio para chegar a outra coisa, uma relação, e por consequência, uma forma de assegurar ao intérprete uma realidade.

programadas para a tomada de decisões visuais numa base mais ou menos comum, e das preferências pessoais e dos gostos individuais. Uma pessoa letrada pode ser definida como aquela capaz de ler e escrever, mas essa definição pode ampliar-se, passando a indicar uma pessoa instruída. No caso do alfabetismo visual também se pode fazer a mesma ampliação de significado. Além de oferecer um corpo de informações e experiências compartilhadas, o alfabetismo visual traz em si a promessa de uma compreensão culta dessas informações e experiências. Por fim, alfabetismo visual significa, para o autor, participação, e transforma todos os que o alcançam em observadores menos passivos.

³⁵ Os trabalhos desse grupo e as informações dadas a seguir estão disponíveis na página: <http://www.analisisfotografia.uji.es/>. Com todas as especificações sobre a metodologia de análise de imagens, definições detalhadas e exemplos práticos.

³⁶ Tradução nossa – grifos do autor.

³⁷ São partículas de haleto de prata produzidas durante a revelação da imagem. quanto maior a velocidade do filme maiores se tornam essas partículas; são mais visíveis em grandes ampliações. O grão visível, às vezes, proporciona uma qualidade de textura interessante (HEDGE COE, 2005, p.404).

³⁸ (*Picture elements*) Elemento pictórico. Célula sensível à luz no sensor de imagens de uma câmera digital; unidade básica usada ao medir a resolução máxima de uma câmera digital ou imagem digital (HEDGE COE, 2005, p.407).

Desta conexão resulta a exigência de verdade dos símbolos como reivindicação a que tem que obedecer os sustentadores do poder físico se quiserem erigir um poder ordenador. A ordem que não baste à esta reivindicação é derrubada ao perder o que se chama credibilidade (PROSS, 1974, p.108 – *tradução nossa*).

Ainda segundo Pross, existe uma esperança, enraizada na confiança originária, de que os signos signifiquem realmente o que designam. No entanto, ela só é justificada se “os signos mesmos forem invioláveis. Na relação triádica entre intérprete, objeto e meio (signo), a referência ao objeto e a referência com o interprete se mantêm ou cai se se mantiver ou não a confiabilidade do signo” (PROSS, 1980, p.99). Para Klein (2006, p.130-131), existe um momento em que a percepção da imagem passa a ser percepção da coisa em si, “uma ilusão semiótica que sempre acompanhou o homem, como se pixels pudessem se converter em átomos. A expressão exata da substituição do real pelos signos do real [...]” (idem, *ibid*).

O portador técnico do símbolo não faz ele mesmo sua aparição. Transmite símbolos aparentemente desligados de seu portador simbólico, ganhando assim imediatez nos efeitos ... Passa a um segundo plano a técnica e a organização da apresentação. E o símbolo ganha aparentemente em concreção. **A diferença entre imagem e coisa perde clareza tanto mais perfeita é a técnica** (PROSS, 1980, p.124 – *grifo nosso*).



FIGURA 1 - A visibilidade de grãos faz com que a imagem perca nitidez e ganhe um caráter pictorialista. Fotografia de Marcio Scavone para uma reportagem de sua autoria “Oriente próximo”, sobre a imigração japonesa e o bairro da liberdade em São Paulo. *National Geographic* do Brasil, junho de 2008 – pág. 48-49.

A idéia, antiga e presente desde a origem da fotografia, de que a imagem seria um espelho da realidade se vê abalada com a visibilidade do ponto na foto. Tal visibilidade retifica à imagem fotográfica a característica de um algo registrado, gravado em um suporte passível de intervenções e limites de produção, o que ela realmente é em sua materialidade de mídia secundária. Assim, quanto mais nítida, clara, limpa a imagem, mais confundível com o mundo exterior, mais verossímil, mais parecida com o real. E conseqüentemente, maior a imersão do leitor e maior a crença de que o que está sendo representado pela imagem é provável, confiável, existente.

Segundo Flusser (2007, p.72), um ponto é algo sem dimensão. Se concordamos que as imagens

técnicas são feitas de pontos, convém dizer que elas são nulodimensionais, da ordem do grau zero do espaço. Segundo o filósofo tcheco, nos dias de hoje, o gesto produtor de imagens se dirige rumo à superfície a partir de pontos que pretendem concretizar planos. Por isso imagens técnicas são virtualidades concretizadas e tornadas visíveis, pois o “material” do qual o universo emergente se compõe é a virtualidade; e também o homem é feito de virtualidade (FLUSSER, 2008, p.24). Destarte, dizer virtual quer dizer possível, adentrar a região do “provável” e do “improvável”, num cálculo de probabilidades. Nesse contexto, os termos “verdade” e “falsidade” passam a designar limites inalcançáveis. Se torna uma questão de mais ou menos provável, já que de nada adianta perguntar se as imagens técnicas são fictícias, mas apenas o quanto são prováveis.

*** Linha**

Morfologicamente, a linha é definida como uma sucessão de pontos que transmite energia. De acordo com Villafañe (2001, p.103-7), a linha constitui um elemento formal que permite separar os diferentes planos, formas e objetos presentes em uma composição. Ela também serve para criar a noção de volume no espaço bidimensional e



FIGURA 2 - Linhas oblíquas e curvas na imagem de um parque de diversões em ruínas no Azerbaijão. Fotografia de Rémi Bénali – *National Geographic* do Brasil, janeiro de 2008 – pág. 12-13.

tem “força suficiente para veicular as características estruturais (forma, proporção, etc.) de qualquer objeto” (idem, *ibid.*). Conveniente colocar que a direção das linhas pode dotar a imagem de significações peculiares. As linhas horizontais remetem a materialidade, as verticais a espiritualidade e as oblíquas, assim como as curvas, ao dinamismo /movimento.

*** Plano(s)/ espaço**

O plano é o que se considera como “elemento bidimensional”, é ele que delimita e fragmenta o espaço plástico da imagem (VILLAFANE, 2001, p.108). Em fotografia, quando se fala da existência de planos se está a referir à presença de vários planos, dimensões, limites, de forma que se perceba a existência de uma profundidade espacial -

o que conhecemos como terceira dimensão – numa superfície que por definição é sempre plana. Numa imagem fotográfica, percebemos os planos por causa de dois elementos plásticos: a *sobreposição* das figuras no enquadramento, que permite distinguir entre sujeitos e objetos situados mais perto ou mais longe do ponto de observação; e a *perspectiva*, o aspecto projetivo disposto a partir do ângulo de tomada da foto. De acordo com a lei da *Gestalt* - figura-fundo - é que se constrói a espacialidade de uma imagem. Essa relação figura-fundo é combinada com a bidimensionalidade da imagem e afetada pela perspectiva que lhe dá profundidade, uma mistura que pode ser falaz.

Para Baitello³⁹, com base no pensamento de Flusser, a imagem técnica não é mais feita de planos e superfícies, mas de pontos/grânulos/pixels, aparentemente regressiva ao retornar a uma suposta bidimensionalidade que a rigor não é feita de duas dimensões como os suportes que a transmitem. “As imagens técnicas não são superfícies efetivas, mas superfícies aparentes, superfícies cheias de intervalos” (FLUSSER, 2008, p.28-29). São imagens que enganam o olho para que ele não perceba esses intervalos. São *trompe l’oeil*⁴⁰. Segundo Flusser (idem, *ibid.*), as imagens técnicas visam sair da zerodimensionalidade para a bidimensionalidade, da “estrutura profunda” até a superficialidade. Uma transição que o autor vai chamar de “escalada da abstração”. Essa “escada ou escalada da abstração” sugerida por Flusser, nada mais é do que uma escalada da subtração. Consiste, simplificando, na retirada progressiva de dimensões dos objetos, de três para dois, para um e para zero dimensões. Baitello⁴¹ explica o processo como a dura passagem,

pelas etapas em que a representação do mundo vai perdendo progressivamente as dimensões da espacialidade. Originalmente se valendo de representações tridimensionais, configuradas no gesto e na voz, na presença corporal, a comunicação humana se transforma quando o advento das imagens sobre suportes diversos abstrai (e ele mesmo [Flusser] define ‘abstrair’ como ‘subtrair’) a dimensão de profundidade, inaugurando um outro mundo, bidimensional, o “mundo das superfícies” (*die Welt der Oberflächen*). A invenção da escrita, por sua vez, dá mais um passo abaixo na escada,

³⁹ No prefácio *A escalada da abstração* (FLUSSER, 2008, p.10).

⁴⁰ Não existe uma tradução literal para tal expressão, ela é usada pelos franceses, geralmente no campo das artes, para designar pinturas que dão a ilusão de realidade. Um bom exemplo são as fotografias de Duane Michals e as intervenções feitas nas paredes de prédios na cidade de Lyon, afrescos que simulam passagens, janelas, escadarias, etc. Na própria definição francesa a expressão é sinônimo de *faux-semblant, illusion de sens, mirage, perspective*. A tradução literal seria 'engana a vista'... algo como uma ilusão de ótica, efeito de hiper-realismo. Alguns exemplos podem ser encontrados no site oficial da cidade de Lyon, disponível em: www.lyon.fr/vdl/sections/fr/tourisme/patrimoine/itineraire_murs_peints - acesso em 18 de fevereiro e 2009. Para Baudrillard (1991, p.36), o *trompe l’oeil* subtrai uma dimensão ao real, e é isso que faz sua sedução.

⁴¹ O autor explica esse processo em inúmeros textos, num artigo para o livro *Os símbolos vivem mais do que os homens* (BAITELLO, 2007, p.22-23). No texto de abertura do livro *Língua e realidade* (BAITELLO, 2006, p.19). E no livro *A era da iconofagia* (BAITELLO, 2005, p.66 e p.88-89).

abstraindo mais uma componente do espaço, criando um mundo unidimensional, o universo da linearidade, do pensamento lógico e da ciência, da história e do tempo linear progressivo. O derradeiro passo da referida ‘escada da abstração’ se dá com o advento das imagens técnicas ou tecno-imagens, como a fotografia e as demais imagens produzidas por aparelhos (nem ferramentas, nem máquinas). Trata-se então de representações nulodimensionais, números, fórmulas, pontos, retículas, granulações e algoritmos. A partir deste cenário nulodimensional contemporâneo é que sentença Flusser: “Espaço, aqui estão as minhas dores” (BAITELLO, 2007, p.22-23).

O próprio Flusser descreve, em seu *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung* (Do sujeito ao projeto. Hominização), os quatro passos do homem em direção a nulodimensão:

Com o primeiro passo de retorno do mundo da vida (Lebenswelt) – do contexto das coisas que dizem respeito ao homem – nos tornamos manipuladores e a práxis que se segue é a produção de instrumentos. Com o segundo passo de retorno – desta vez saindo da tridimensionalidade das coisas manipuladas – nos tornamos observadores e a práxis que se segue é o fazer imagens. Com o terceiro passo de retorno – desta vez saindo da bidimensionalidade da imaginação – nos tornamos descritores e a práxis que se segue é a produção de textos. Com o quarto passo de retorno – desta vez saindo da unidimensionalidade da escrita alfabética – nos tornamos calculadores e a práxis que se segue é a moderna técnica. Este quarto passo em direção à abstração total – em direção à nulodimensionalidade – foi dado pela Renascença e atualmente está completo (apud BAITELLO, 2005, p.88-89).

Também Pross (1989, p.31) chega a essa abstração completa quando fala sobre a falta de solidariedade da sociedade atual. Para o autor, na medida em que o trabalho manual pode ser substituído pelo serviço de sistemas eletronicamente dirigidos se perde a última vinculação de uma solidariedade marxista, a vinculação do material. “Tudo se dissolve em signos e abstração” (idem, ibid.).

Essa espacialidade da imagem fotográfica, portanto, é algo extremamente ilusório e construído, uma união de pontos sem dimensão numa tentativa de tapar os intervalos deixados por esses pontos, a fim de concretizar um universo e uma consciência radicalmente abstratos (FLUSSER, 2008, p.23). Uma convenção adotada desde o surgimento da técnica fotográfica. Pois sabemos que – enquanto um tipo de imagem, um conjunto de símbolos (signo) – a fotografia nasce de um paradoxo que é, embora sendo imagem, ser tida no senso comum como o meio capaz de reproduzir com fidelidade o real.

*** Escala**

De acordo com os pesquisadores, da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, que criaram essa metodologia de análise da imagem, a natureza objetiva da escala facilita na determinação da técnica empregada na criação da imagem. Que por outro lado, é um elemento estrutural bastante simples sobre o qual se desenvolve o trabalho sobre a



FIGURA 3 - A fotografia mostra claramente os planos da imagem, e os elementos vão diminuindo conforme se afastam da câmera. É com os dois homens no primeiro plano que o observador vai se identificar. Fotografia de Ed Kashi – *National Geographic* do Brasil, outubro de 2008 – pág. 113.

forma, a iluminação, o contraste e a cor, entre outros. É por meio da escala que se faz possível distinguir os planos de uma imagem (plano médio, grande plano, plano americano, de detalhe, inteiro, etc.). No estabelecimento da escala, segundo Dondis (2003, p.73), o fator fundamental é a medida do próprio homem, princípio organizador das diferentes opções que se pode considerar.

Sua utilização no contexto de análise fotográfica é perfeitamente aplicável. O tamanho do sujeito fotográfico tem uma determinada significação dependendo do contexto visual. Em geral, quanto mais próxima a visão do objeto ou sujeito fotografado, maior é o grau de aproximação emotiva ou intelectual do espectador com o motivo da imagem, de tal modo que uma escala reduzida (um primeiríssimo primeiro plano ou um primeiro plano) pode favorecer a identificação do leitor; ao contrário, quanto mais geral é a escala do motivo fotográfico, mais habitual é seu distanciamento. Novamente, podemos reconhecer que apesar de nos encontrarmos em suposto plano objetivo (porque quantitativo) do nível morfológico da análise, não é possível dissociar-lo do universo das significações, cuja natureza é em grande medida projetiva, e por tanto, bastante subjetiva⁴².

Portanto, todos os elementos visuais são capazes de modificarem-se ou definirem-se uns aos outros. O que torna considerável perceber o que se encontra ao lado do objeto visual, qual a relação entre os elementos e em que cenário eles se inserem. Aprender a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado é essencial para entender a estrutura da mensagem visual.

* Forma

De acordo com Gomes Filho (2000, p.41), a forma pode ser definida como a figura ou a imagem visível de um conteúdo. O termo “forma” comporta e admite diferentes significados⁴³, a elegida aqui é a de que ela que nos informa sobre a natureza da

⁴² Retirado do site “Análisis Fotografía” (<http://www.analisisfotografia.uji.es/>) do grupo de pesquisadores espanhóis mencionado anteriormente – tradução nossa.

⁴³ Entre as diferentes noções de forma estão: o sentido filosófico/metafísico, de Platão, no qual forma e matéria estão ligadas, e forma é aquilo determina a matéria a ser algo. O sentido lógico, que relaciona forma e matéria do juízo, o juízo muda e a forma permanece inalterável. O sentido epistemológico da palavra, em que Kant fala das “formas a priori da sensibilidade” – espaço e tempo. O sentido estético que distingue forma e conteúdo. Uma forma intelectual, conceitual entendida como “estilo”, “maneira”,

aparência externa de um objeto ou composição visual. Tudo que é visto possui forma, e sua percepção é determinada pela própria experiência visual. Segundo Dondis (2003), é a linha que define a forma e articula sua complexidade. Na verdade, ela pode se constituir num único ponto (singular), ou numa linha (sucessão de pontos), ou num plano (sucessão de linhas), ou ainda, num volume (forma completa, que contempla todas as propriedades citadas). Para Villafañe (2001), existe uma diferença significativa entre forma e estrutura (ou forma estrutural), sendo que esta última é definida como “as características imutáveis e permanentes dos objetos, sobre as quais repousa a sua identidade visual”. Assim, é a forma estrutural que interessa a este trabalho, já que é ela que proclama o valor estrutural da forma como fator responsável da identidade visual dos objetos que podemos encontrar ou reconhecer no espaço da representação.

Na psicologia da percepção gestaltiana, o mecanismo da visão não opera, de forma nenhuma, a partir do particular para o geral, mas ao contrário. Ou seja, o todo é maior que a soma das partes e uma experiência não pode ser definida apenas pela enumeração de seus componentes. “Não se percebe nenhum objeto como único ou isolado. Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou dinâmica” (ARNHEIM, 1980, p.4). Segundo Arnheim (ibid, p.44-46), o sentido normal da visão capta a forma imediatamente, na apreensão de um padrão global. Sendo o sujeito da percepção o responsável por projetar sobre a representação o reconhecimento das suas formas dominantes. A lei da experiência passada ou lei da forma completa, formuladas pela *Gestalt*, sublinham a existência deste fenômeno. Algo como nosso repertório cultural, bagagem de experiências, conceitos e valores que adquirimos e acumulamos ao longo dos anos.

*** experiências pré-predicativas**

Aqui abrimos um espaço para tratar do que Pross (1989, p.43) define como experiências pré-predicativas ou experiências primárias⁴⁴. Pois, para que uma comunicação visual (ou de qualquer outro tipo) seja capaz de assegurar a confiança do público - o que nos

“linguagem”. E por fim, do latim forma: os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo, e que conferem a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular (GOMES, 2000, p.39).

⁴⁴ De acordo com Pross (1989, p.43), o que existe de mais duradouro são as experiências da primeira infância sobre nossa própria corporeidade e sua relação com outras materialidades que não nosso organismo. Essas experiências e resistências que o recém-nascido encontra no espaço circundante levam à formação de conceitos que o autor chama de símbolos presentativos. As consequências resultantes destas experiências são de extrema importância, já que são iguais para todos os seres humanos e levam as mesmas determinações pré-predicativas daquilo que no pensamento evolutivo se denomina consciência interpretante.

objetivos deste trabalho colocamos como o poder da imagem de persuadir e sua força para induzir representações e ações - e evitar que a imagem passe despercebida sem atingir seus objetivos, é necessário considerar os conceitos relativos às experiências pré-predicativas ao elaborar suas mensagens.

O acúmulo dessa bagagem de experiências se inicia, portanto nas primeiras relações da criança com o mundo, quando o bebê passa a percebê-lo através de relações binárias, como estar com fome e saciar a fome, estar desconfortável e ficar confortável. Por serem estas as primeiras experiências vivenciadas durante o processo de formação neural do indivíduo, elas serão incorporadas como valores que se tornarão conceitos e padrões para a vida inteira. Desde o começo de sua relação com o mundo a criança começa a se formar e construir sua visão, seu modo de olhar e perceber o seu entorno. Segundo Pross (1989), são três as experiências pré-predicativas principais: *dentro/fora*, *acima/abaixo* e *claro/escuro*.

A *primeira* experiência, acontece quando a mãe se aproxima ou se afasta de seu filho: quando está próxima, transmite segurança à criança, o que não acontece quando está longe. Essa situação vai padronizar o estar perto (dentro) como positivo e o estar longe (fora) como negativo. A *segunda* experiência pré-predicativa é a relação vertical e horizontal, da qual resulta a polaridade acima/abaixo. Nas experiências do recém-nascido, toda vez que ele está deitado, querendo se levantar e não consegue, ele fica inquieto. Assim que consegue ficar ereto, ele passa a ver o mundo de outra forma, de forma vertical. A partir daí, a idéia de estar em posição vertical, passa a ser associada a idéia de estar acima, superior; em oposição à idéia de estar deitado, abaixo, inferior. E a *terceira* experiência relaciona o claro e o escuro como sinônimos de bom e ruim. A mãe ao sair do quarto, ao se afastar da criança, apaga a luz, deixando-a sozinha no escuro. A criança “chama” pela mãe, que ao voltar para perto, acende a luz novamente.

Todas essas experiências pré-determinam o comportamento social do homem e organizam o mundo de tal forma que fica fácil antecipar raciocínios e ações nos cenários de interpretação das imagens. De uma forma geral, tendemos a reconhecer com maior facilidade (o que constitui um ato de projeção ativo do observador) aquilo com o que estamos acostumados, como as formas geométricas básicas: o círculo, o quadrado ou o triângulo. Para Dondis (2003, p.57), cada uma dessas formas tem suas características específicas, e a cada uma se atribui uma gama de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros ainda, por meio de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas, as informações acumuladas desde que nascemos.

De acordo com Guimarães⁴⁵, as formas circulares, por exemplo, fazem com que se preste mais atenção na imagem, ao contrário do triângulo. E Dondis (ibid. P. 59) acrescenta, que é a partir de combinações e variações infinitas dessas três formas que derivam todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana. Importante salientar que quando as variações dessas formas deixam de ser simples⁴⁶ tornando-se complexas, tende-se a perceber a imagem como carente de organização. Contudo, essa complexidade, riqueza de significados e formas, pode se tornar mais interessante, pela originalidade, do que se fosse de algum modo organizada.

* Textura

Este é um elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato (DONDIS, 2003, p. 70). Isso porque, a textura sensibiliza e caracteriza materialmente as superfícies dos objetos e dos sujeitos fotografados. Por vezes, o efeito de textura pode estar relacionado com o grão em uma imagem fotográfica, que pode ser simultaneamente forma, textura e cor. A utilização de técnicas



FIGURA 4 - A variedade de texturas caracteriza materialmente a cena representada, tecidos, madeira, alvenaria, plástico, papel, etc. Fotografia de Lynsey Addario para a reportagem de Brook Larmer “O iluminado caminho do Butão” – *National Geographic* do Brasil, março de 2008 – pág.101.

de tratamento podem construir imagens singulares, surpreendentemente diferentes ou hiper-reais, que causam impacto no receptor. Segundo Villafañe (2001), a textura é um elemento chave para a construção de superfícies e de planos. Trata-se de um elemento a serviço da criação de profundidade na imagem, da qual depende a sua tridimensionalidade e onde a iluminação tem papel essencial.

⁴⁵ Anotações da disciplina “As imagens e as intenções da mídia”, ministrada no Curso de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da FAAC/UNESP, pelo Prof. Dr. Luciano Guimarães – campus de Bauru, 1º semestre de 2007.

⁴⁶ Arnheim trata de simplicidade e estrutura formal a partir das idéias de Julian Hochberg, para quem a simplicidade pode ser definida como “boa forma” e está relacionada à teoria da informação. De acordo com Hochberg (apud ARNHEIM, 1980, p.50) a simplicidade depende da menor quantidade de informação necessária para definir uma dada organização em relação a outras alternativas, dessa forma, quanto mais simples a figura, mais provável que ela seja prontamente percebida.

* Nitidez da imagem

Apesar da nitidez não ser um elemento morfológico, é necessário relacioná-la com os conceitos aqui tratados. Sem dúvida, a nitidez ou opacidade de uma imagem é um recurso expressivo dotado de uma dimensão objetiva que, por vezes, pode abarcar uma variedade notável de significações, especialmente quando se combina com a utilização de outros recursos. A nitidez está vinculada ao grão (ou pixel) fotográfico, e conseqüentemente ao conceito de textura.

O controle da focagem é uma técnica que permite destacar uma figura sobre o fundo da imagem. Por outro lado, a falta de nitidez da imagem pode produzir conseqüências notáveis na transmissão de uma determinada idéia de dinamismo ou de temporalidade da fotografia. A ausência de nitidez de uma imagem pode dever-se à utilização de filtros que lhe proporcionam um ‘frou’, um borrão, que põe em cheque a verossimilhança da representação, inclusive dotando-a de um certo onirismo. Noutros casos, a falta de nitidez pode dotar a fotografia de um tratamento pictorialista, muito freqüente nos fotógrafos dos primeiros tempos da história fotográfica (Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, Gustave Le Gray, etc.), que com ele pretendiam atribuir à fotografia um estatuto artístico⁴⁷.

* Iluminação

A fotografia se constrói a partir da luz, como a própria etimologia do termo já diz. Por isso, é talvez o elemento morfológico mais importante no estudo da imagem. A percepção dos elementos tratados anteriormente depende da luz, e também ela pode ter uma infinidade de usos e significações de grande transcendência, com valor expressivo, simbólico, morfológico, entre outros. Na fotografia, a iluminação pode ser natural ou artificial, sendo esta: dura (forte contraste de luzes, com presença de tons brancos e



FIGURA 5 - Forte contraste de iluminação na fotografia de Ed Kashi na reportagem sobre a Índia: “Estrada para o futuro”, de Don Belt. *National Geographic* do Brasil, outubro de 2008 – pág. 124-125.

negros intensos) ou suave (iluminação difusa, com uma pobre graduação tonal), de alta intensidade (predomínio de luzes intensas) ou de baixa intensidade (predomínio das sombras). A luz natural pode ser utilizada com complementação de refletores ou outros elementos que permitam melhorar a visibilidade do objeto ou sujeito fotográfico. Mas, quando se trata de fotografias de reportagem social, ou no

⁴⁷ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/> - do grupo de pesquisadores espanhóis mencionado anteriormente.

fotojornalismo, o uso de flashes pode comprometer a espontaneidade que se deseja conseguir.

*** Contraste**

Na verdade, este item não pode ser dissociado do anterior. Ou até mesmo do item seguinte. Luz, contraste e cor se relacionam estreitamente. Entre todas as técnicas visuais, nenhuma é mais importante para o controle de uma mensagem visual do que o contraste (DONDIS, 2003, p. 107-129). Gomes (2000, p. 62) e Dondis (ibid.) concordam que a importância e o significado desta técnica começa no nível básico da visão por meio da presença ou ausência de luz, e que é dela a força que torna visível as estratégias da composição visual. Os autores ainda afirmam que o contraste é uma poderosa ferramenta de expressão e uma maneira de intensificar o significado, simplificando a comunicação. Sendo, portanto, o contraste uma força de oposição, ele choca, desequilibra, estimula e chama a atenção. Sem ele a mente tenderia a erradicar todas as sensações numa monotonia sem fim. É mais fácil enxergar os padrões observados por meio do contraste.

*** opostos: binários e polares**

É na discussão sobre o contraste que se percebe com clareza o fato de que as técnicas visuais são ordenadas em polaridades. O tcheco Ivan Bystrina coloca a imagem no universo simbólico e cultural que ele denomina de “segunda realidade”⁴⁸. Segundo o semiótico, tudo se constrói em função de um oposto, oposições binárias que dominam com enorme força o pensamento da cultura particular do homem assim como da social. De acordo com o autor, todo binarismo é valorado polarmente, então, todo e qualquer significado existe no contexto dessas polaridades⁴⁹, presentes para facilitar a decisão, a atitude, o comportamento e a ação, e neste caso, o entendimento/interpretação de uma imagem fotográfica.

⁴⁸ De acordo com Bystrina (1995, p.12), assim que o homem foi capaz de solucionar suas deficiências físicas, passou a ter um medo existencial que não conhecia quando vivia protegido pela floresta. Para solucionar esse medo de suas próprias capacidades psíquicas ele criou o que o autor chama de segunda realidade. A segunda realidade foi, portanto, uma invenção tardia, construída após o nascimento da linguagem. Os animais, por exemplo, têm suas linguagens, mas não possuem cultura. “A segunda realidade é um jogo, mas também é um sonho ou uma visão. A pluralidade, a diversidade da segunda realidade é maior ainda do que a da primeira. Na verdade, ela é um acréscimo à primeira realidade” (ibid., p.15)

⁴⁹ Quando as coisas não são pensadas em polaridades tudo se coloca em conflito, pois a polarização faz com que existam dois lados aceitos, um mais forte que o outro dependendo da situação. Para Bystrina (1995, p.6), “os conceitos, idéias ou objetos que não possuem seu correspondente pólo negativo não podem ser sinalizados, não podem ser demarcados”.

No início da cultura humana a oposição mais importante era vida-morte. E toda a estrutura dos códigos terciários ou culturais se desenvolveu a partir dessa oposição básica: saúde/doença, prazer/desprazer, céu/terra, espírito/matéria, movimento/repouso, homem/mulher, amigo/inimigo, direita/esquerda, sagrado/profano, paz/guerra, revolução/contra-revolução, liberdade/prisão, igualdade/desigualdade, justiça/injustiça etc. (BYSTRINA, 1995, p.6).

Segundo Pross (1974, p.53), as experiências polarizadas, claro/escuro, dentro/fora, acima/abaixo, por exemplo⁵⁰, determinam de antemão o comportamento social do homem, muito antes de serem aplicadas conscientemente em categorias estéticas e éticas. E, também, ao serem configuradas em eixos de produção de sentido na imagem, podem encaminhar o olhar do leitor para aquilo que o produtor deseja apresentar. Nas imagens fotográficas muito é expressado por meio dessas polaridades, sua utilização infere categorias que representam, sempre, um pólo positivo e outro negativo. E este último, de acordo com Bystrina, é na maioria das vezes mais forte do que seu oposto. Gomes (2000, p.62) afirma que o elemento visual oferece possibilidades múltiplas na produção de informação visual contrastada, e que assim, a polaridade puramente conceitual pode se associar mediante elementos e técnicas visuais que são, por sua vez, associados ao seu significado.

Quando se aborda o contraste do sujeito no motivo fotográfico, a referência é à diferença de níveis de iluminação refletida – entre sombras e luzes altas – conceito que se aplica tanto à fotografia PB como à colorida, analógica ou digital. Segundo Gomes



FIGURA 6 - Essa fotografia de Anne Griffiths Belt possui um efeito meio mágico; seus tons dourados, o fundo enevoado, uma queda d'água que não se vê o fim. O contraste da figura humana com o fundo é tão forte, e a situação tão inusitada, que é quase como se o homem tivesse sido colado sobre a imagem da cachoeira. Nesse caso, apesar da tensão, a originalidade da foto chama a atenção do leitor. *National Geographic* do Brasil, fevereiro de 2008 – pág.12-13.

(2000, p.64), essa variedade se baseia nas sucessivas oposições de claro /escuro. A variedade de tonalidades é uma opção discursiva que nos aproxima do realismo da representação. Um contraste extremo pode (ou não) nos passar uma sensação confusa, ou distante da realidade. Dondis (2003, p.110) versa sobre os problemas da confusão, ou ambigüidade, no processo de visão. E Williams (2001), de maneira bem clara, destaca três fundamentos do design gráfico na aplicação tipográfica

⁵⁰ Citadas anteriormente na página 59 desta dissertação.

que podem ser aplicados à fotografia. Para o autor, ao combinar tipos⁵¹ diferentes é de extrema importância considerar se são contrastantes, harmoniosos ou conflitantes. A mesma coisa acontece com as cores, os tons e qualquer outro elemento na foto, quanto mais ambíguos ou parecidos, mais difícil de serem percebidos e discernidos.

*** Tonalidade/ PB/ cor**

O tom aparece, na maior parte dos casos, na justaposição de intensidade da luz ou sombra de qualquer coisa vista. As variações de tom⁵² ou de luz (claro/escuro) são os meios pelos quais distinguimos oticamente a complexidade da informação visual do ambiente. De acordo com Dondis (2003, p.61), na natureza, a trajetória que vai da escuridão à luz é entremeada por múltiplas gradações sutis, o que não acontece nas artes gráficas e até mesmo na fotografia com suas gradações limitadas. De modo geral, a variação de tom é o melhor instrumento para expressar a dimensionalidade do mundo, nos permite descrever a luz, e é por meio dela que podemos enxergar.

A cor e o tom coexistem na percepção. A diferença é que enquanto o tom está associado a questões de sobrevivência, a cor tem maiores afinidades com as emoções (idem, ibid.). A cor é um elemento morfológico extremamente complexo. Existem inúmeras teorias da cor, tanto da luz quanto do pigmento, ou seja, não há um sistema unificado e definitivo de como se relacionam os matizes. Segundo Guimarães (2004, p.7), de forma corrente, compreendemos a cor como propriedade ou qualidade natural dos objetos. O autor propõe uma definição que englobe todos os

componentes (objeto, luz, órgão da visão, cérebro) do nosso vetor imaginário dos conceitos da cor: *A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro* (GUIMARÃES, 2004, p.12 – grifos do autor).

Ela possui uma natureza objetiva e outra subjetiva, pois trata da percepção fisiológica e da decodificação dessa percepção, que a transformará em informação e sensação. Para Guimarães (ibid., p.13), a conceituação da cor depende dessas duas naturezas⁵³.

⁵¹ Tipos de fonte = estilos diferentes de desenho da letra.

⁵² Importante salientar que o tom está relacionado tanto com a fotografia em preto e branco quanto com a imagem em cores.

⁵³ Na Europa, se pedirmos a um homem que defina alguma coisa, sua definição se afasta das coisas simples que ele conhece perfeitamente bem e retrocede para uma região desconhecida, que é a região das abstrações progressivamente mais e mais remotas. Assim, se lhe perguntarmos o que é uma cor, dirá que é uma vibração ou uma refração da luz ou uma divisão do espectro. E se lhe perguntarmos o que é uma vibração obteremos a resposta de que é uma forma de energia, ou qualquer coisa desta espécie, até que cheguemos a uma modalidade do ser ou do não ser ou, de qualquer outro modo, penetraremos num terreno que está além do alcance do nosso interlocutor. [...] Ele (o chinês) quer definir vermelho. Como é

A cor está impregnada de informações e é uma das mais penetrantes experiências visuais que todos têm em comum (DONDIS, 2003, p. 64). Por isso diversos pesquisadores voltam seus estudos para este elemento, versam sobre a cor e definem suas funções. Para Arnheim (1980, p.321), por exemplo, a cor é a mais eficiente *dimensão de discriminação*; para Kandinsky, sua propriedade principal é seu *poder de expressão* e; para Goethe, a função da cor pode ser classificada como a *capacidade de significar* (apud GUIMARÃES, 2004, p. 14). É a aplicação simbólica das cores que interessa a este trabalho. Seguindo a Semiótica da cultura, entenderemos,

numa dimensão pragmática, *a cor como informação atualizada do signo*, ou seja, um objeto produzido por um emissor, recebido e interpretado por um receptor. [...] Nesse sentido, podemos compreender *a cor como um dos códigos dos elementos da sintaxe da linguagem visual*, e a linguagem visual como um dos diversos códigos da comunicação humana (GUIMARÃES, 2004, p.15-6).

Assume-se, portanto, a cor como uma codificação cultural, texto de informação cultural que só se torna signo quando intencional⁵⁴. Conforme afirma Gomes (2000, p.65), a cor não só tem um significado universalmente compartilhado como também tem um valor informativo. Por meio dos significados adicionados à ela nos é oferecido um vocabulário admirável e de grande proveito para o alfabetismo visual.

Objetivamente, é possível distinguir e medir três parâmetros ou dimensões da cor: *tom/tonalidade/matiz ou croma* – que é a cor em si, com características visuais e efeitos comuns; *saturação* – relacionada com a pureza relativa da cor, a sensação de sua maior ou menor intensidade⁵⁵; e por último, a dimensão acromática da cor, seu *brilho relativo* – que se refere à quantidade de branco que tem uma cor, ou seja, sua luminosidade. De acordo com os estudiosos da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, as cores mais brilhantes seriam, por ordem, o amarelo, o ciano, o magenta, o verde, o vermelho e o azul (esta é a ordem do sinal de barras de uma câmara profissional de vídeo, segundo a adoção de padrões aceitos internacionalmente).

Se o brilho ou a luminosidade é excessivo, as cores ficam demasiado esbranquiçadas até ficarem quase imperceptíveis. Se, pelo contrário, o brilho é baixo, é patente a perda de cor até quase se desvanecer completamente. (...) Por outro lado, cabe recordar que as

que pode fazê-lo num desenho que não seja feito com tinta vermelha? Ele reúne (ou seu antepassado reunia) as figuras abreviadas de Rosa, Ferrugem, Cereja, Flamingo [...] (POUND apud GUIMARÃES, 2004, p.13).

⁵⁴ De acordo com Bystrina, uma informação só pode se tornar signo quando ela é intencional. A cor de uma flor, por exemplo, transmite uma informação segundo a qual os pássaros e insetos se orientam, no entanto, essa informação é um pré-signo, pois lhe falta a intenção, já que a planta não tem a intenção de ter uma cor, essa informação está contida no seu código genético independente de uma vontade (BYSTRINA, 1995, p.4).

⁵⁵ Quando saturada a cor é simples e quase primitiva, e quanto mais intensa sua coloração, mais expressiva e emotiva.

fontes de luz na produção de qualquer fotografia, desde a iluminação natural (com situações que vão de um céu nublado a um dia ensolarado ou à luz peculiar do entardecer), à luz de flash, de tungstênio ou à luz de velas, possuem propriedades cromáticas relacionadas com a temperatura de cor. Quanto mais baixa é a temperatura de cor da fonte de luz, mais amarela será a fotografia obtida (o que sucede com a luz de uma vela, a luz de tungstênio, a luz de quartzo). Pelo contrário, quanto mais alta for esta temperatura da fonte de luz, mais azulada será a dominante cromática da imagem (a luz de um dia ensolarado carece de uma dominante cromática, mas um céu nublado pode provocar a emergência de uma forte dominante azulada)⁵⁶.

Na fotografia, todas essas variantes podem ser corrigidas com o auxílio de diferentes tipos de filtro, emulsões fotográficas ou procedimentos digitais de correção de cor. Elas podem ser manipuladas segundo técnicas de iluminação ou programas de tratamento de imagens. No fim, o resultado obtido carregará, necessariamente, as propriedades subjetivas relativas a cada cor, que nos permitem vislumbrar um amplo leque de significações.

Nosso entorno é repleto de cores que atraem a atenção dia e noite, em lugares públicos e privados, de forma berrante ou amena. Nossas meias e pijamas, conservas e garrafas, exposições e publicidade, livros e mapas, bebidas e *ice-creams*, filmes e televisão, tudo se encontra em technicolor. Evidentemente não se trata de um mero fenômeno estético, de um novo “estilo artístico”. Essa explosão de cores *significa* algo. O sinal vermelho quer dizer “stop!”, e o verde berrante das ervilhas significa “compre-me”. Somos envolvidos por cores dotadas de significados; somos programados por cores, que são um aspecto do mundo codificado em que vivemos. As cores são o modo como as superfícies aparecem para nós. Quando uma parte importante das mensagens que nos programa hoje em dia chega em cores, significa que as superfícies se tornaram importantes portadores de mensagens. [...] a presente explosão de cores indica um aumento da importância dos códigos bidimensionais [as imagens] (FLUSSER, 2007, p.128-129 e FLUSSER, 1983, p.97).

Para Gomes (2000, p.65), a cor é a parte mais emotiva do processo visual, possui força expressiva e pode ser empregada para reforçar a informação visual, sendo ferramenta poderosa do ponto de vista sensorial. Levando em consideração que a cor pode comunicar e informar, seu uso implica objetivos e responsabilidades, com a possibilidade de resultados positivos e negativos (GUIMARÃES, 2003, p.91). Assim sendo, a cor pode ser usada tanto para aumentar o crédito de determinado assunto como para diminuí-lo. E também, assim como na interpretação de imagens, o uso do que Guimarães chama de cor-informação, passa por limites tênues e as vezes confusos, pois depende do compartilhamento, ou não, do ponto de vista moral, ético e repertorial entre o produtor e o receptor da informação. De qualquer forma, as cores devem ser um elemento facilitador da leitura desejada (OKIDA apud PERES, 2005, p.53).

Para Justo Villafañe (2001), a cor contribui para criar o espaço plástico da representação. Dependendo do modo como a cor é empregada é possível perceber se a

⁵⁶ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

representação é plana ou com profundidade espacial. Portanto, ela pode contribuir para a definição de diferentes termos ou planos numa imagem, ainda que não exista uma composição com perspectiva. Outro recurso que pode contribuir para dotar significado à representação é o contraste cromático, capaz de dinamizar a composição que adquire, assim, uma grande força expressiva. “Por vezes, o uso do contraste na cor pode ser um recurso para espetacularizar uma encenação fotográfica, ao ser uma técnica que permite estimular sensorialmente e chamar a atenção do espectador” (idem, *ibid.*). Segundo Guimarães (2003), a cor é certamente um significante de grande influência no direcionamento da informação, ela se antecipa aos outros elementos da composição e direciona a mensagem. Por isso é tão importante estar atento aos vínculos entre as cores e seus significados, não só na produção, mas também na recepção e interpretação feita pelo receptor.

Além disso, existem as propriedades térmicas da cor, suas propriedades sinestésicas (as vezes associadas até ao som e à música), seu dinamismo, etc. O pintor russo Kandinsky⁵⁷ assinalou que as cores quentes (entre o verde e o amarelo) produzem uma sensação de aproximação ao espectador, favorecendo a aparição de *processos de identificação*, quer dizer, definem um movimento centrípeto da ação de observação. Já as cores frias (entre o verde e o azul) produzem uma sensação de afastamento do espectador, favorecendo a aparição de *processos de distanciamento*, o que determina um movimento centrífugo no processo de observação. E por fim, a cor também pode qualificar temporalmente uma representação.



FIGURA 7 – A predominância de tons amarelados esquentam a composição, facilitando a aproximação do leitor. Fotografia de Jim Richardson na reportagem: “Nossa boa terra de Charles C. Mann. *National Geographic* do Brasil, setembro de 2008 – pág.75.

Os virados sépia estão associados à antiguidade da fotografia, já que é a dominante cromática de numerosos calótipos (Talbot) e daguerreótipos (Daguerre), devido às particularidades dos processos químicos empregados. As qualidades das emulsões fotográficas têm mudado ao longo da história da fotografia, sendo possível identificar determinados tipos de cromatismo associados a diferentes períodos da história da fotografia ou a estilos fotográficos⁵⁸.

⁵⁷ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

⁵⁸ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

Um ponto importante de salientar aqui, é o caso da fotografia em preto e branco, que definir-se-ia objetivamente como *carente de cor*. Entretanto, é necessário sublinhar que a utilização do *preto e branco* é uma opção discursiva carregada de significações. Que se constrói exatamente na variação tonal. Segundo os pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, o uso do preto e branco dota a fotografia de uma forte expressividade que explica a razão de inúmeros fotógrafos de imprensa continuarem a usar este tipo de película ou técnica fotográfica. E ainda, se considerarmos a fotografia analógica, dependendo da emulsão escolhida ou do tipo de revelador que se empregue, é possível conseguir uma dominante azulada (fria) ou amarelada (quente), o que suscita conseqüências na sua recepção, como colocado anteriormente. De acordo com Gomes (2000, p.65), as cores quentes, por exemplo, podem, mais facilmente, passar sensações de alegria e entusiasmo; a combinação de cores dá vida à composição, realçando aspectos subjetivos e emocionais; as cores podem remeter a fatores subjetivos de sutileza, delicadeza formal e calor humano; o jogo de cores pode acentuar o equilíbrio, a ordem e a harmonia da imagem como um todo, ou o contrário.

Enfim, subordinada a uma infinidade de variáveis, a cor pode ser explorada para diversas finalidades funcionais, psicológicas, simbólicas, mercadológicas, cromoterápicas e outras. E sem dúvida alguma, desempenha funções específicas e transfere significados e valores para cada grupo de informação a que for subordinada.



FIGURA 8 – Exemplo de perspectiva - fotografia de Ivan Kashinsky na reportagem “As Cholitas vão à luta!”, sobre mulheres lutadoras na Bolívia; por Alma Guillermoprieto. National Geographic do Brasil, setembro de 2008 – pág. 122.

* Perspectiva

A perspectiva é um sistema de representação nascido no Renascimento. A partir de seu aparecimento foi possível representar na imagem, de maneira realista, a dimensionalidade do mundo. E ainda, para Panofsky⁵⁹, um modo de representação em que o sujeito humano se converte no centro da dita representação e, pela primeira vez, se define um interior e um exterior dessa

⁵⁹ Idem, *ibid.*

representação imagética onde habita o leitor. De acordo com Arnheim (1980, p.204), as gradações perceptivas são responsáveis pela construção do espaço tridimensional. Estas gradações seriam definidas como o “crescimento ou diminuição progressiva de alguma qualidade perceptiva no espaço e no tempo” (idem, *ibid.*).

As técnicas visuais de planura e profundidade são regidas pelo uso ou pela ausência de perspectiva, intensificadas pela reprodução da informação ambiental por meio dos efeitos de luz e sombra característicos do claro-escuro (DONDIS, 2003, p.155). A profundidade de campo, na fotografia e no cinema, por exemplo, está relacionada com o uso das grande angulares e de diafragmas bem fechados.

*** Ritmo**

De acordo com Gomes (2000, p.69), o ritmo é um elemento que pode ser caracterizado como um conjunto de sensações de movimentos encadeados ou de conexões visuais ininterruptas, na maior parte das vezes, uniformemente contínuas ou sequenciais ou semelhantes ou, ainda, alternadas. Para Villafañe (2001), é um elemento dinâmico, cuja natureza deve relacionar-se com a experiência da temporalidade na percepção de uma imagem, sendo sem dúvida um parâmetro estrutural. Segundo o autor, existem diferenças consideráveis entre ritmo e cadência:

a cadência refere-se à repetição de elementos como pontos, linhas, formas ou cores, o que dotaria a imagem de regularidade e de simetria. Não obstante este fato, a regularidade e a simetria são opções de composição que retiram ação e dinamismo à imagem. O ritmo de uma composição, pelo contrário é uma noção de maior dimensão: refere-se a uma conceitualização estrutural da imagem, na qual a idéia de repetição é essencial⁶⁰.

Assim, o ritmo é composto por periodicidades, que seriam as repetições de elementos, e estruturação/organização desses elementos. Assim como numa composição musical, em que os silêncios são decisivos para compor o ritmo de uma melodia, numa composição visual os espaços vazios ou de transição são essenciais para a existência de uma estrutura sequencial.

*** Tensão**

A tensão é uma variável da imagem fotográfica. Ao ver, sempre procuramos conferir estabilidade às formas, determinando seu equilíbrio. De acordo com Dondis (2003, p.34) essas estabilização pode ser simples quando se trata de elementos básicos como o retângulo, triângulo e até mesmo o círculo. No entanto, quando se trata de uma forma

⁶⁰ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

irregular, a análise e a determinação do equilíbrio são mais difíceis e complexas. Segundo o autor, tanto para o emissor quanto para o receptor da informação visual, a falta de equilíbrio e regularidade é um fator desorientador – o que pode ser bom ou



FIGURA 9 - Essa fotografia de Cristina García Rodero, tenciona-se pela representação dos elementos em perspectiva. Ainda, a excepcionalidade da imagem, mais o contraste de luzes e cores também são responsáveis por uma certa tensão. *National Geographic* do Brasil, setembro de 2008.

ruim, dependendo do caso. “Em outras palavras, a irregularidade /desequilíbrio é o meio mais eficaz para criar um efeito em resposta ao objetivo da mensagem, efeito que tem um potencial direto e econômico de transmitir a informação visual” (idem, *ibid.*). De uma forma geral, a tensão (não-concordante, desequilibrado, assimétrico, irregular, inesperado, complexo e instável) sempre chamará mais atenção do que seu contrário.

De acordo com Flusser (2007, p.156), o cidadão sai de casa a procura de publicações, entre elas imagens. Para o autor, cada uma dessas publicações/imagens exigem uma crítica do cidadão que a recebe, sendo integrada às informações nele previamente acumuladas (informações históricas). Quanto mais difícil de se integrar uma publicação nas informações acumuladas, ou seja, quanto mais complexa e tensa uma imagem – exigindo maior atenção do leitor – mais original ela é, mais interessante. E quanto menos “original” ela for, mais confortavelmente poderá ser incorporada. Esse é o critério para toda crítica da informação, e também para a crítica das imagens. Uma imagem que põe o pensamento em fluxo, é portanto, aquela que provoca inquietações, que abala algumas certezas e que propõe diferentes modos de ver aquilo que é socialmente aceito, que oferece novas informações a serem acumuladas.

Isso não quer dizer que as imagens precisam do desequilíbrio e da irregularidade para serem originais e interessantes. A tensão pode aparecer também em composições que aparentam um claro equilíbrio, neste caso de natureza dinâmica. Segundo os estudiosos da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, é possível destacar os seguintes fatores plásticos que contribuem para a tensão visual:

- Em alguns casos, quando expressam movimento, as linhas podem ser decisivas na criação de tensão em uma composição. Na fotografia, o varrimento fotográfico ou a captação de objetos em movimento com uma baixa velocidade de obturação

são técnicas que se servem do uso da linha (as conhecidas linhas cinéticas) como elemento dinâmico que imprime tensão à imagem.

- As formas geométricas básicas, como o triângulo, o círculo ou o quadrado são menos dinâmicas que as formas irregulares. Quanto mais diferirem das formas simples, maior tensão introduzirão na composição.
- A representação dos elementos em perspectiva ou a presença de orientações oblíquas no modo de organizar os elementos no interior do enquadramento contribui para transmitir tensão ao espectador.
- O contraste de luzes ou o contraste cromático também é responsável pela criação de tensão. Assim como a presença de diferentes texturas, de fortes diferenças de nitidez nos diferentes termos ou planos da imagem, etc.
- Finalmente, a fragmentação das proporções do sujeito ou do objeto fotografado também é um fator que confere tensão.

*** Proporção**

Segundo Gomes (2000, p.71), a proporção implica, obviamente, sempre uma comparação entre dois ou mais elementos partes de uma composição. As relações entre as medidas do contorno de um campo visual – o que muitas vezes chamamos de moldura – ou de um objeto, e as medidas das partes ocupadas por elementos nele dispostos ou montados, podem ser arbitrárias ou obedecer a uma ordem matemática, geométrica ou determinada intuitivamente. Assim, deve-se também considerar a proporção que se estabelece entre os lados de uma fotografia, o conhecido *ratio*⁶¹ da imagem, muitas vezes determinado pelo formato fotográfico empregado, como sucede com o formato retangular do standard universal ou o formato quadrado.

Embora a proporção possua uma natureza quantitativa e, nesse sentido, uma dimensão escalar, ela é um parâmetro muito importante à composição. A maneira mais habitual de pensar na proporção é referindo-se aos modos de representação da figura humana e, o que conhecemos como “seção áurea”⁶², “cânone secreto”, “proporção

⁶¹ Ou relação de formato, que é a relação entre a largura e a altura de uma foto, o que descreve as proporções de um formato de imagem ou de uma fotografia. A relação de formato, por exemplo, de uma imagem-padrão de 35mm é 3/2 ou 3:2 – três unidades de largura por duas unidades de altura (HEDGECOE, 2005, p.408).

⁶² A proporção áurea é uma constante real algébrica irracional denotada pela letra grega (*phi*) e com o valor arredondado a três casas decimais de 1,618. É um número que há muito tempo é empregado na arte. Esse número está envolvido com a natureza do crescimento e pode ser encontrado em conchas (o nautilus, por exemplo), seres humanos (o tamanho das falanges, ossos dos dedos), até na relação dos machos e fêmeas de qualquer colméia do mundo, e em inúmeros outros exemplos que envolvem a ordem do

divina” ou “número de ouro”, o que permite estabelecer uma medida numérica que corresponde a um tipo de proporção encontrado na natureza (ARAÚJO, 1986).

De qualquer forma, convém sublinhar que os modos de representação do corpo na pintura e, por extensão, na fotografia, seguiu este modelo que está fortemente arraigado no imaginário coletivo e na configuração do gosto estético convencional. E entendendo *gosto* aqui, não como uma manifestação inexplicável da natureza humana, mas algo que segundo Freund (1976, p.7), se forma em função de condições de vida muito bem definidas e que caracterizam a estrutura social em cada etapa de sua evolução. Não seguir esses padrões culturais estabelecidos, pode, algumas vezes, ser uma maneira de assentar uma estética de feiúra ou estranheza.

*** Distribuição de pesos visuais**

Os diversos elementos visuais contidos numa imagem têm um peso variável no espaço da composição (VILLAFANE, 2001, p.188). De acordo com Arnheim (1980), é muito difícil, senão impossível, dissociar as significações plásticas do nível de significações semânticas ou interpretações que a análise de qualquer imagem suscita, às quais não pode ser alheio o universo de experiências prévias do próprio observador e o seu grau de competência de leitura, para nos expressarmos em termos semióticos. Os pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvillã*, baseados em Villafañe, definem os seguintes fatores, que determinam a distribuição de pesos numa imagem:

- A *localização* de um elemento no interior do enquadramento é uma circunstância que pode aumentar ou diminuir seu peso de na composição. A centralização, por exemplo, contribui para tornar mais simétrica⁶³ uma composição. De uma forma geral, aceita-se que um elemento apresenta maior peso quanto mais perto da parte superior direita de um enquadramento⁶⁴. Este fato

crescimento. Atualmente essa proporção ainda é muito usada, na padronização de algumas medidas corriqueiras, como o formato de cartões de créditos, alguns livros, jornais e até mesmo fotografias. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Proporção_áurea - acesso em 10 de maio de 2009.

⁶³ Abordar “peso visual” implica considerar os conceitos de simetria e assimetria. Para Gomes (2000, p.59-60) essas são categorias ligadas ao equilíbrio. A simetria seria um equilíbrio axial, que dá origem a formulações visuais iguais, ou seja, as unidades de um lado são idênticas às do outro lado. Já a assimetria é a ausência de simetria, em que nenhum dos lados opostos são iguais ou mesmo semelhantes.

⁶⁴ Este fator está associado com os pontos de visualização de uma página, ou seja, as zonas de visualização de uma composição. De acordo com Dondis (2003, p.30-40), o favorecimento da parte esquerda do campo visual talvez seja influenciado pelo modo ocidental de imprimir, e pelo forte condicionamento decorrente do fato de que aprendemos a ler da esquerda para a direita. Existem, portanto, uma zona principal (canto superior esquerdo), uma zona secundária (canto inferior direito), as zonas ditas mortas (inferior esquerdo e superior direito) e o centro óptico, que fica um pouco acima do campo geométrico localizado no centro da composição. Essa maneira de ler influencia nossa visão, que se

é determinado pela tradição icônica ocidental e é de natureza profundamente cultural (e será aprofundado no próximo tópico, sobre trajeto visual).

- O *tamanho* maior de um elemento visual é determinante no momento de ganhar peso no enquadramento. Que pode ser compensado, em termos de composição, com a presença de uma série de elementos visuais menores.
- Os elementos visuais situados em *perspectiva* ganham peso visual, dependendo da sua nitidez.
- A *iluminação* de um elemento afeta especialmente o aumento do seu peso visual (determinado pela nitidez das linhas de contorno do referido objeto, do contraste, da forma, da cor, etc.). O tratamento superficial dos objetos visuais, a sua textura perante um acabamento brilhante também é determinante no aumento do peso de um elemento visual no enquadramento.

* **Trajeto visual**

O trajeto visual trata da ordem da leitura dos elementos visuais de uma composição, determinada, neste caso, pela própria organização interna desta composição, que define uma série de direções visuais. Villafañe (2001, p.187-190), estabelece uma classificação dos tipos de direções visuais, no que diz respeito à fotografia. De acordo com o pesquisador, por um lado, temos as *direções de cena*, internas à composição, que são criadas por meio da organização dos elementos plásticos e representadas por elementos gráficos como a representação do movimento, ou braços e dedos assinalando direções, ou até mesmo formas e objetos pontiagudos, ou induzidas pelo olhar dos personagens presentes no enquadramento. Por outro lado, as *direções de leitura*, que em certas ocasiões são determinadas pela presença de vetores direcionais. E também, como já tratamos anteriormente, carregam o peso da tradição cultural ocidental, na qual a leitura se faz da esquerda para a direita, e de cima para baixo.

Pross (1981, p. 21) trata do vertical e do horizontal, na oposição acima e abaixo, e dos valores representados por esses opostos⁶⁵. De acordo com o autor, todas as

desloca de acordo com as zonas apresentadas acima, podendo ser mudada de acordo com o peso visual dos elementos que compõem a composição em questão.

⁶⁵ De acordo com Pross (1974, p.53) e Bystrina (1995, p.6), tudo que existe, existe em binariedades, ou seja, em duplas sempre polarizadas, em que um lado é positivo e o outro negativo. Segundo Bystrina (ibid., p.7), esses valores são assimétricos, ou seja, um pólo sempre será mais forte que o outro, e de uma maneira geral o pólo negativo tem a tendência de se destacar, sendo mais percebido, ou sentido com mais força. Para Pross (1981, p.37), diferenciamos e entendemos as coisas a nossa volta por meio de seus pólos, superior e inferior, acima e abaixo, na frente e atrás, progresso e regresso, entre outros, as vezes nem documentados.

expressões de linguagem coloquial se apóiam no esquema alto/baixo. Assim, qualquer linha de um periódico ou imagem repete esse esquema ao reservar os enquadramentos de cima às informações superiores, no sentido de supremas, ou seja, mais importantes. E remeter o que está abaixo aos rincões inferiores, onde abaixo e a esquerda não só obtém seu valor mínimo como “abaixo” senão também como “esquerda”.

Segundo Guimarães (2006, p.185-191), esses eixos são a porta de entrada para o sistema simbólico do repertório social. A linguagem corriqueira fortalece os conceitos claro/escuro, alto/baixo e dentro/fora, esquerda/direita, entre outros. Por exemplo: “dizemos que algo está *claro*, ou que tal idéia é *obscura*, que estamos por *baixo* ou que precisamos dar a volta por *cima*, que alguém está por *dentro* do assunto ou por *fora* da moda, e que fazemos a coisa *direita* ou somos um zero à *esquerda*” (*idem, ibid.*). Portanto, de uma forma geral e consensual, a positividade do direito, do claro, do dentro e do alto se opõe a negatividade do esquerdo, do escuro, do fora e do baixo.

Quando se trata de fotografia, o trajeto visual pode ser feito de várias formas. É difícil abordar a questão do percurso do olhar na imagem, pois elas são produzidas de forma complexa e, às vezes, deliberadamente livres. A partir do momento que o homem passa a depositar suas marcas sobre suportes – marcas que se transformam em representações imagéticas – as imagens criam um novo olhar e uma nova percepção do tempo. Essas marcas registradas pedem um tempo circular que permite ao observador retornar sempre a um ponto inicial. É o que Flusser (1989, p.7) denomina de “eterno retorno”. Ao vaguear pela superfície, o olhar

vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade *imaginística* por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis (*idem, ibid.*).

E assim, o ir e vir do olhar, as escolhas que o leitor faz ao direcionar a leitura, terminam na seqüencialidade ou narratividade da imagem. Para Zunzunegui (1994, p.172), “uma imagem é, juntamente com o plástico, um conjunto de determinações narrativo-figurativas que, mediante complexas operações sintático-semânticas,

constroem o efeito de sentido temporal”. O próprio tempo de leitura de uma imagem é já de natureza temporal. E, toda a imagem conta uma história, mais ou menos significativa, sempre com a ajuda da uma participação ativa na leitura. Na verdade, com o advento da escrita e o tempo linear ocasionado por ela, tudo que vemos e vivenciamos é traduzido em palavras ou em um pensamento seqüencial. De acordo com Sacks (2007, p.204), a narrativa tem prioridade espiritual.

Crianças muito pequenas apreciam e pedem histórias, são capazes de entender assuntos complexos apresentados em forma de histórias, quando suas capacidades de entender conceitos gerais, paradigmas, são quase inexistentes. É esse poder narrativo e simbólico que proporciona um senso do mundo – uma realidade concreta na forma imaginativa de símbolos e histórias – quando o pensamento abstrato nada pode oferecer. Uma criança entende a Bíblia antes de entender Euclides. Não porque a Bíblia seja simples (pode-se afirmar o contrário), mas porque ela é apresentada de maneira simbólica e narrativa (idem, *ibid.*).

O leitor, então, faz a sua leitura da imagem criando uma narrativa própria na qual atribuir nexos e sentidos para aquilo que está vendo. Ele transforma os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos, encadeamentos, sucessões, associações de alguns ou muitos elos sógnicos (BAITELLO, 2003, p.39). Só assim o leitor é capaz de compreender o que a mensagem fotográfica, em determinadas circunstâncias, provoca de significações no aqui e agora.



FIGURA 10 - Essa fotografia de Lynn Johnson na reportagem de Tina Rosenberg “Anjos indispensáveis”, demonstra a aplicação da lei dos terços. Os rostos das duas mulheres estão alinhados em uma das linhas de terços, próximos, cada um, de um dos pontos de intersecção. O braço da mulher a esquerda acompanha a linha inferior, assim como a criança no colo da outra mulher. *National Geographic* do Brasil, dezembro de 2008 – pág.138-139.

* Lei dos terços

A Lei dos terços, ou regra dos terços foi desenvolvida por artistas. Seu conceito básico, de acordo com Izan Petterle⁶⁶, estabelece que o centro de qualquer imagem não é um ponto satisfatório do olhar. Uma composição focada no centro é estática, não dinâmica. A maior ou menor importância do centro de interesse de um objeto visual no interior do enquadramento está intimamente ligada ao peso que ele tem na composição, sempre em relação com

⁶⁶ Fotógrafo da *National Geographic* do Brasil, no “Curso prático de iniciação fotográfica” disponibilizado em fevereiro de 2009 no blog da *National Geographic*: viajeaqui.abril.com.br/ng/blog/ - acesso em 31/1/2009.

outros elementos visuais. De acordo com Villafañe (2001) e Arnheim (1980), o centro geométrico ou foco de atenção é uma zona débil em termos de atração visual. Por isso, se o dito centro de interesse coincide com o centro geométrico da imagem, o seu peso será menor do que se estivesse localizado em zonas mais afastadas (mas não muito próximas dos limites do enquadramento, pois isso pode causar uma sensação desconfortável de desequilíbrio). A regra geral é que deve-se colocar o assunto principal sempre em pontos próximos a interseção de linhas imaginárias, horizontais e verticais, ou seja, as *linhas de terços*.

Alguns pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã* afirmam que, na realidade, a formulação da lei dos terços está diretamente relacionada com a teoria da “seção áurea”. De modo geral, a obtenção destas linhas de terços se consegue ao dividir a imagem em três partes iguais, horizontal e verticalmente, tomando como referência os limites horizontal e vertical da própria moldura da foto. Os pontos de intersecção destas linhas horizontais e verticais são quatro, e quando os objetos ou elementos visuais coincidem com um destes quatro pontos o objeto adquire uma maior força e peso visual. Para a maioria dos fotógrafos a existência deste princípio compositivo é inconsciente, uma aplicação condicionada, sem dúvida, por uma tradição de representação ocidental. Obedecer a esse princípio pode ajudar na construção de uma imagem equilibrada ao mesmo tempo que assimétrica.

*** Ordem icônica**

Os conceitos de equilíbrio e de ordem icônica são determinados pelo peso do modelo de representação ocidental que se iniciou no Renascimento com a aparição da perspectiva. Equilíbrio e ordem, portanto, são dois conceitos próximos e contam com uma larga tradição na história da cultura ocidental, determinando o olhar do leitor.

Conforme Gomes (2000, p. 57) define, o sentido da visão experimenta o equilíbrio quando as forças fisiológicas correspondentes no sistema nervoso se distribuem de tal modo que se compensam mutuamente. Segundo o autor, o equilíbrio tanto físico como visual, é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa, em que todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível. De acordo com Arnheim (1980, p.12), fisicamente, equilíbrio é o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, compensam-se mutuamente. Tal definição se aplica ao equilíbrio visual. O

que não significa que equilíbrio exija simetria, a simetria é apenas a maneira mais elementar de criar equilíbrio.

A ordem visual “manifesta-se através das estruturas icônicas e da articulação



FIGURA 11 - Nesta fotografia de J. Carrier, de uma sudanesa caminhando num campo de refugiados, é possível perceber algumas situações compositivas, como por exemplo: a assimetria, com um equilíbrio de compensação, a irregularidade, que propõe o inesperado e o insólito; ou a atividade, que prevê movimento e dinamismo; ou até mesmo a ênfase, que realça uma coisa num fundo uniforme; entre outros. *National Geographic* do Brasil, outubro de 2008.

destas” (VILLAFANE, 2001). Em consequência, trata-se de um conceito central “sobre o qual se baseia a composição da imagem” (idem, *ibid.*). Villafane determina a existência de dois tipos básicos de equilíbrio compositivo, o equilíbrio estático e o equilíbrio dinâmico. Por um lado, o *equilíbrio estático* caracteriza-se pelas técnicas de simetria, repetição e regularidade, essas duas últimas mais relacionadas com o ritmo.

E, por outro lado, o *equilíbrio dinâmico*⁶⁷ é aquele cujo resultado é a permanência e

invariabilidade da composição, baseada no modo como está hierarquizado o espaço plástico, a diversidade de elementos e relações de natureza plástica, e o contraste luminoso e cromático. Dondis (2003, p.141-159) enumera uma série de situações compositivas, em termos de polaridade, aplicadas a comunicação visual. E que, portanto, podem estender-se ao campo da fotografia.

- **Equilíbrio/instabilidade:** no equilíbrio existe um centro de suspensão a meio caminho entre dois pesos. Já a instabilidade é a ausência de equilíbrio, o que pode criar uma formulação visual extremamente inquietante e provocadora.
- **Simetria/assimetria:** a primeira define-se como equilíbrio axial, que pode tornar-se estática ou mesmo enfadonha. Quando se rompe a simetria, é necessário um equilíbrio de compensação – interessante e fecundo em sua variedade.
- **Regularidade/irregularidade:** regularidade requer uniformidade de elementos, já seu oposto enfatiza o inesperado e insólito sem ajustar-se a nenhum plano decifrável.

⁶⁷ Arnheim (1980) se aprofunda no conceito de equilíbrio, diferenciando-o e tratando-o em diversos âmbitos, como o equilíbrio psicológico e físico, o equilíbrio por peso, por direção, os padrões de equilíbrio, a relação do equilíbrio com a mente humana. E ainda, um capítulo sobre dinâmica, em que trata do contraprinípio ativo, já que para ele, somente observando a interação entre a força energética da vida e a tendência ao equilíbrio pode-se conseguir uma concepção mais completa da dinâmica que ativa a mente humana e sua produção.

- **Simplicidade/complexidade:** a ordem baseia-se na simplicidade, uma técnica que envolve a utilização de elementos livres de complicações. Seu oposto é constituído por inúmeras unidades e formas que resultam num difícil processo de organização.
- **Unidade/fragmentação:** a unidade propõe a percepção dos elementos empregues enquanto totalidade e, a fragmentação, a decomposição desses elementos em partes separadas, que se relacionam, mas conservam seu carácter individual.
- **Economia/profusão:** a primeira propõe o uso limitado de elementos, enquanto que a segunda é carregada de detalhes e ornamentações.
- **Minimização/exagero:** a minimização procura obter do leitor a máxima resposta a partir de elementos mínimos. E o exagero recorre a um relato profuso e extravagante.
- **Previsibilidade/espontaneidade:** ser previsível sugere ordem ou plano extremamente convencional, já a espontaneidade é uma técnica saturada de emoção, impulsiva e livre.
- **Atividade/passividade:** a primeira deve refletir movimento e dinamismo, sendo seu oposto repouso e tranquilidade.
- **Sutileza/ousadia:** uma composição baseada na sutileza foge ao óbvio e persegue a delicadeza e refinamento dos materiais plásticos empregues, ao contrário da ousadia.
- **Neutralidade/ênfase:** a neutralidade é menos provocadora, procurando vencer a resistência do observador da imagem. Já a ênfase é apenas o realce de uma coisa sobre um fundo em que reina a uniformidade.
- **Transparência/opacidade:** definem-se em termos físicos, em que a primeira envolve objetos através dos quais se pode ver, e a segunda extremamente seu contrário.
- **Coerência/variação:** a estabilidade ou coerência compositiva baseia-se na uniformidade e compatibilidade formal dos elementos, e seu oposto oferece diversidade.
- **Exatidão/distorção:** este par define o grau de distorção do motivo fotográfico, podendo estar ligado a perspectiva reforçada pela técnica do claro-escuro.
- **Superfície/profundidade:** regidas praticamente apenas pelo uso ou ausência da perspectiva com o objetivo de sugerir ou eliminar a aparência natural de dimensão.
- **Singularidade/justaposição:** a primeira se baseia na utilização de um tema isolado, e a segunda a interação de estímulos visuais.
- **Seqüencialidade/acaso:** aquela apóia-se na utilização de uma série de elementos visuais dispostos segundo um esquema rítmico, uma ordem lógica. E esta supõe uma desorganização intencional ou apresentação accidental de uma informação visual.
- **Clareza/ambigüidade:** A agudeza está vinculada à clareza da expressão visual, o que facilita a interpretação da mensagem, enquanto que a ambigüidade a confunde.

Essas polaridades relacionadas acima têm por objetivo oferecer uma listagem de situações compositivas possíveis de serem encontradas numa composição fotográfica. Contudo, são apenas alguns dos muitos possíveis modificadores de informação que se encontram a disposição do fotógrafo.

Na análise de uma fotografia, empregamos apenas alguns destes conceitos. A série de situações examinadas corresponde a manifestações da ordem visual cujo valor é, portanto, estrutural. Em nossa opinião, a ordem visual e a identificação de estruturas compositivas são conceitos que se relacionam dialeticamente, que se inter-relacionam, pelo que pensamos não ser possível estabelecer uma relação hierárquica entre ambos. Simultaneamente, a identificação da ordem visual e de estruturas está carregada de significação, que não pode desligar-se da análise da composição⁶⁸.

*** Pose**

Em gêneros fotográficos como o retrato, a pose do modelo ou sujeito é um elemento de crucial importância. É importante saber, como posa o sujeito fotografado: se a imagem pretende captar a espontaneidade de um gesto ou olhar determinado, ou se o modelo está a posar conscientemente. Segundo alguns pesquisadores, ocasionalmente, o sujeito ou objeto aparece numa posição forçada, também chamada de *escorço*⁶⁹, que, para Arnheim (1980, p.113), pode ser interpretado, enquanto elemento dinâmico, como uma “plasmagem” do poder esmagador da morte, a resistência à destruição ou o processo de crescimento da vida. A utilização de um *escorço* supõe a fratura da constância perceptiva, o que introduz uma ambigüidade estrutural semântica na composição, dando lugar a uma multiplicidade de leituras. De qualquer forma, na maioria das vezes o corpo humano é apresentado como *escorço*, já que na imagem a perspectiva e profundidade alteram a figura.

ESPAÇO DA REPRESENTAÇÃO

Faz parte do espaço da representação a dimensão coadjuvante e estrutural que constrói a fotografia analisada, desde suas variáveis mais materiais até as implicações mais filosóficas. Dubois (1992, p.141) assinala que todo o ato fotográfico implica “uma tomada de vista ou olhar na imagem”, ou seja, um gesto de recorte, escolha, uma fatia única e singular de espaço-tempo literalmente cortada ao vivo.

⁶⁸ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

⁶⁹ Representação de qualquer objeto ou figura humana, a partir da aplicação das leis da perspectiva. O objetivo dessa técnica é produzir a impressão de tridimensionalidade. O termo deriva do verbo italiano *scorciare* que significa “tornar mais curto”. De acordo com Arnheim (1980, p.109), o termo pode ser usado em três acepções diferentes: (1) pode significar que a projeção do objeto não é ortogonal, ou seja, não aparece em sua extensão total, (2) quando não se oferece uma vista do todo, (3) e por fim, geometricamente, todas as projeções envolvem *escorço*, pois todas as partes do corpo não paralelas ao plano de projeção são mudadas em suas proporções ou desaparecem parcial ou completamente.

Dito de outra forma, para lá de toda a intenção ou de todo o efeito de composição, o fotógrafo, desde logo, sempre corta, dá um talho, fere o visível. Cada vista, cada tomada é inelutavelmente um golpe que retém um troço de real e exclui, rechaça, despoja o entorno (o fora de campo). Sem dúvida, toda a violência (e depredação) do ato fotográfico procede no essencial deste gesto de “cut” (idem, *ibid.*).

* Campo/ fora de campo

O *campo fotográfico* seria, portanto, o espaço representado na materialidade da imagem, constituindo a expressão plena do espaço da representação fotográfica. Contudo, a compreensão e interpretação do campo visual pressupõe sempre um *fora de campo*, que lhe é adjacente e o sustenta.

As formas de representação do fora de campo em fotografia e as suas significações podem ser muito variadas. A representação fotográfica dominante, que poderíamos relacionar com o paradigma de representação clássico, caracteriza-se por oferecer um campo visual fragmentário, mas que oculta, ao mesmo tempo, a sua natureza descontínua, mediante um apagamento das marcas enunciativas para que o espectador não perceba a natureza artificial da construção visual. O paradigma clássico baseia-se na construção de uma impressão de realidade, mais acentuada ainda que noutros meios audiovisuais como o cinema e o vídeo. Sem dúvida, o fora de campo e a ausência são elementos estruturais de uma interpretação ou leitura da representação fotográfica⁷⁰.



FIGURA 12 - A criança olha a janela que se abre para o que está fora da imagem. Fotografia de Lynsey Addario na reportagem “O iluminado caminho do Butão”, por Brook Larmer. *National Geographic* do Brasil, março de 2008.

É evidente que os objetos ou personagens no campo podem apontar para o que está fora do enquadramento, ou seja, fora de campo. Um exemplo simples e de fácil entendimento é o aparecimento na imagem de espelhos e sombras que acusam a presença de um algo que o fotógrafo decidiu deixar de fora, ou até mesmo o olhar do personagem para fora do quadro.

* Espaço fotográfico

Ao interpretar uma fotografia, é preciso além de se ater ao ponto de interesse da imagem, perceber seu entorno e tudo que ele significa. Primeiramente perguntar-se se o espaço é *aberto* ou *fechado*, e isso não aborda apenas a dimensão física ou material da representação. Ao referir-se a um espaço aberto – que está completamente delimitado – é preciso considerar a série de implicações determinantes relacionadas ao sujeito ou objeto fotografado, e também a fruição que a imagem promove no leitor. O mesmo

⁷⁰ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

acontece com o espaço fechado. É neste momento que se pode definir a imagem como *sangrada* (aquela que extrapola os limites do suporte, sem margens aparentes) ou não.

Em seguida, perceber se o espaço da fotografia é *interior* ou *exterior* – dentro de uma casa, ou no jardim, por exemplo - implica considerar as consequências deste fato tanto no sujeito/objeto fotografado como no leitor da imagem fotográfica. E, também,



FIGURA 13 - Espaço aberto, exterior, fundo concreto. Esse tipo de imagem nos permite inferir uma série de significações a partir do espaço. Não só a expressão humana denuncia as intenções do fotógrafo e os objetivos da imagem como também o entorno definido a expõe. Fotografia e reportagem de Joel K. Bourne JR sobre o Haiti. *National Geographic* do Brasil, setembro de 2008 – pág. 79.

pode ajudar a definir a procedência da luz (se é natural ou artificial).

Também observar o espaço de fundo, ou background da fotografia é importante para saber onde a imagem foi captada. Se o espaço for *concreto*, será possível dizer que a imagem foi tirada num espaço rural por exemplo, especificá-lo. Entretanto, se ele for *abstrato*, não existirão elementos que informem ao observador onde a fotografia foi capturada.

* Habitabilidade

Segundo o grau de abstração da imagem torna-se mais ou menos fácil que o espaço possa ser habitado pelo observador/leitor. A *habitabilidade* faz referência ao tipo de implicação que a representação fotográfica promove na operação de leitura da imagem.



FIGURA 14 - Fotografia de Lynsey Addario na reportagem “O iluminado caminho do Butão”, por Brook Larmer. *National Geographic* do Brasil, março de 2008 – pág. 94-95.

De acordo com os estudiosos da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, pode-se falar de maior ou menor habitabilidade em função da identificação ou distanciamento, definido como força centrípeta e centrífuga, respectivamente, que o espaço sugira ao leitor. Numa fotografia mais aberta, por exemplo, que possibilita um ver e conhecer mais o espaço, talvez, seja mais fácil inserir-se na imagem, colocar-

se dentro dela, como se estivéssemos em estado de fusão com a câmera. Quanto maior a confusão entre o direcionamento da câmera e o olhar, mais difícil penetrar o território que se transforma em um jogo de pontos de vista.

Dubois (1992) trata do *espaço simbólico*, criado quando a representação fotográfica se afasta da vocação indicial da fotografia enquanto marca do real. E Zunzunegui (1994) assinala, a propósito da fotografia de paisagem, que uma imagem será considerada simbólica “na medida em que o fundamental da sua estratégia significativa coloque o visível ao serviço do não visível” (idem, *ibid.*). Nas fotografias de Ansel Adams, por exemplo, todo o trabalho parece dirigir-se para “a construção de uma visão substancialmente estética do mundo e das coisas” (idem, *ibid.*). Assim, a poética indicialista é substituída por um jogo luminoso que cria uma emotiva sensibilidade dramática.

De fato, o espaço simbólico poderia considerar-se como um espaço subjetivo, em termos estritamente semânticos. O reconhecimento de uma poética simbólica é algo que dependerá do sujeito que realize a análise, já que na operação de leitura o que irrompe é também a própria experiência subjetiva do intérprete⁷¹.

*** Encenação**

O dispositivo fotográfico não pode ser entendido como um mero agente reproduzidor, mas antes como um meio de produzir determinados efeitos, como por exemplo a impressão de realidade. Neste sentido, a imagem fotográfica não é estranha a uma ação deliberada de enunciação textual, ou seja, uma encenação que transporta uma ideologia concreta e que qualquer análise não pode ignorar. Algumas vezes a cena pode ser construída/montada/preparada pelo produtor de imagem com determinado objetivo, e noutra apenas captada com esse objetivo em mente, considerando que ali – no momento real – já estavam previamente organizadas as formas explicitadas na fotografia.

TEMPO DA REPRESENTAÇÃO

Como ocorre com o espaço da representação, o tempo da representação é sempre uma modelização do real. No caso da fotografia, é preciso recordar que, mais ou menos explicitamente, a temporalidade está ligada à própria natureza do meio fotográfico. Toda fotografia supõe um “corte” do contínuo temporal, uma seleção interessada que pode expressar desde a singularidade de um instante à narração de um relato complexo. Enquanto elemento estrutural da imagem, portanto, a temporalidade constrói-se através da articulação de uma série de elementos, como o próprio formato e escala da

⁷¹ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

imagem, o ritmo, as direções de leitura da fotografia, e a composição em perspectiva. Tecnicamente, o controle da velocidade de obturação é o que possibilita a construção da dimensão temporal da imagem⁷².

*** Instantaneidade**

A instantaneidade refere-se ao modo como se representa e capta uma pequena fração de tempo do contínuo temporal. Aquilo que Cartier-Bresson (1971, p.384-385) denomina *instante decisivo*, referindo-se ao valor do momento de captura da imagem, esse segundo rápido que expõe o tema retratado, atestando que a dimensão temporal ínfima de cada exposição é capaz de revelar toda uma narrativa sobre questões incontestavelmente complexas. “...dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel” (idem, ibid.). Segundo Costa e Camargo (2005, p.91), o efeito de sentido decorre desse envolvimento que se revela com o assunto mostrado para conseguir passar a essência da cena. A imagem mostra o aparente e é essa aparência que possibilita inúmeras leituras.

Em alguns casos, a tarefa do fotógrafo não é apenas captar aquele instante, mas testemunhar e pontuar um fato. Em outros casos, o congelamento do tempo constitui, simplesmente, uma estratégia para provocar um forte efeito de estranhamento (ou qualquer outra sensação) no espectador, o que se opõe à idéia de tempo como duração.

*** Duração e atemporalidade**

A representação de uma *duração de tempo* é, paradoxalmente, outra opção discursiva do texto fotográfico. Existem algumas técnicas fotográficas com as quais se consegue tal representação. A presença de relógios, calendários ou qualquer outro tipo de objeto associado culturalmente com o tempo podem remeter a idéia de durabilidade contínua do tempo. A baixa velocidade, por exemplo, pode oferecer imagens peculiares do mundo, principalmente quando se empregam prolongados tempos de exposição.

O varrimento é uma técnica somada à idéia de movimento, já que consiste na realização de uma fotografia a média ou baixa velocidade seguindo o movimento de um sujeito ou objeto. Este tipo de vista produz no espectador um efeito de estranhamento e, em certas ocasiões, uma representação espetacular do mundo⁷³.

⁷² Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

⁷³ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

Apesar de também estar ligada ao tempo como duração, a atemporalidade não é conseguida com a captação do movimento ou baixa velocidade de exposição à luz, está relacionada às imagens que não apresentam de maneira explícita suas marcas temporais, como no caso das fotografias publicitárias ou industriais, nas quais se produz uma deliberada ocultação das marcas temporais por questões de objetivo. De acordo com os professores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, “freqüentemente, este efeito discursivo é motivado pelo peso do sistema representacional clássico, no qual o apagamento das marcas enunciativas é um princípio seguido fielmente, destinado a potenciar a ilusão de realidade”.

*** Tempo simbólico**

Seguindo a exposição de Zunzunegui (1994, p.160) com relação ao espaço simbólico – nas imagens do fotógrafo Ansel Adams – o que define primordialmente a poética simbolista é o fato de que as suas imagens apontam na direção de algo diferente do que dão a ver, ou seja, remetem a uma realidade que existe mais além do propriamente representado.

O que vemos não é mais que um fragmento de realidade; pensamos que antes e depois desse fragmento é infinita a expansão do espaço e do tempo (...), saltamos para lá do visto e do visível (...). O que vemos perde todo o interesse (...); o que não vemos, a sua infinitude desperta a angústia da nossa própria finitude.⁷⁴

Também nas imagens abstratas, onde não é possível identificar motivos figurativos, pode-se falar da manifestação de um tempo simbólico, cuja poética repousa no onirismo da representação, um tipo de temporalidade que pede decifração e depende do intérprete.

*** Tempo subjetivo**

O tempo subjetivo depende do receptor, do intérprete de imagens, pois o reconhecimento de uma poética simbólica é algo que está subordinado ao sujeito que realiza a análise. Em algumas ocasiões, o tempo representado pode ser interpretado subjetivamente por um determinado receptor com facilidade, e dificilmente decodificado por outro. O conceito de *punctum* barthesiano pode ser relacionado com a presença do *tempo subjetivo*. Para Barthes (1984, p.46), “o *punctum* de uma foto é esse acaso, que nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. “É, portanto, um extra-campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a

⁷⁴ Argan, sobre a “poética do absoluto” (ZUNZUNEGUI, 1994, p.160)

ver” (BARTHES, 1984, p.89). Ou seja, o tempo subjetivo, como o *punctum*, depende do olhar do espectador/observador/leitor, e deste se deixar tocar pela imagem fotográfica.

Deste modo, a análise da imagem fotográfica pode ser transferida para o âmbito de uma radical subjetividade, onde os sentimentos e o prazer visual aparecem entrelaçados. O tempo subjetivo é um tempo catalítico, que supõe uma suspensão do fluir temporal, também ou sobretudo, na operação de leitura, porque o que irrompe na imagem é a própria experiência subjetiva do intérprete. “Sem dúvida, a projeção dos próprios fantasmas do intérprete faz com que a contemplação de uma fotografia se converta numa atividade de intensa emoção e intimidade em alguns casos”⁷⁵.

De acordo com Boni e Picoli (2005, p.113), a emoção deve ser vista como elemento estético indispensável, por sua larga capacidade persuasiva. Ao trabalhar com esse aspecto emocional puro é possível remeter a sensações e não apenas aos elementos “belos” da imagem, e isso diz respeito ao conteúdo da mensagem visual.

[...] a arte fotográfica cria obras que só podem sensibilizar-nos e emocionar-nos, desestabilizar-nos e comover-nos, e portanto, enriquecer-nos. Então a fotografia é fonte de assombro; nos faz pensar e imaginar, sonhar e ver; pode incitar-nos a filosofar; deve nos convidar à meditação (SOULAGES apud BONI e PICOLI, 2005, p.113 – *tradução nossa*).

* Ponto de vista físico

Além do que foi explicitado até aqui, para interpretar as imagens fotográficas é necessário levar em conta outras características que enfatizam os modos de articulação do ponto de vista, com o intuito de entender melhor a ideologia implícita na imagem e a



FIGURA 15 - Essa imagem demonstra a existência de balanceamento do enquadramento, o que constitui um modo de distorcer a representação. Fotografia de Lynsey Addario na reportagem “O iluminado caminho do Butão”, por Brook Larmer. *National Geographic* do Brasil, março de 2008 – pág. 91.

visão de mundo que ela transmite. Para tanto, o grupo de pesquisa da *Universidad de Beira Interior, Colvilhã*, propõe um nível de análise enunciativo ou interpretativo, começando pelo ponto de vista físico.

O enquadramento de uma fotografia é o resultado da seleção de um espaço e tempo pré-determinados. Para alguns estudiosos da imagem, todo o enquadramento corresponde a um ponto de vista, corresponde a uma determinada maneira

⁷⁵ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

de olhar, e isso implica uma relação entre elementos materiais e imateriais, presentes e ausentes na própria representação. Ao fazer alusão ao *ponto de vista físico*, sugere-se que a atenção se volte para os parâmetros que regem o “como” a fotografia foi realizada. Se foi tirada na altura dos olhos do sujeito fotografado, em picado (de cima para baixo) ou em contra-picado (de baixo para cima), ou ainda de outras posições. O estudo dessa eleição da altura de tomada, do ângulo da câmera, conota um peculiar modo de relação de poder entre a feição e o interesse enunciativo que determina a articulação do ponto de vista.

* Atitude das personagens

Outro ponto muito importante na análise da imagem fotográfica é a atitude dos sujeitos fotografados, os personagens da foto. Sua postura, jeito de se posicionar, o estilo, a maneira de estar na foto, segundo os pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, essa atitude pode revelar ironia, sarcasmo, exaltação de determinados sentimentos, desafio, violência, etc., e promover no espectador certos tipos de emoções. Tais posturas podem ser estudadas a partir do exame da encenação e da pose dos personagens, se é consciente ou espontâneo, por exemplo.

Ou por meio do exame dos olhares das pessoas na foto que, em certas ocasiões, constituem uma interpelação⁷⁶ direta, ou desafiante ao espectador, ou a outras personagens do campo visual. O olhar para a câmera, em muitas ocasiões, atesta a



FIGURA 16 – Olhar para a máquina - fotografia de Lynn Johnson na reportagem sobre a Índia “Anjos indispensáveis”, de Tina Rosenberg. *National Geographic*, dezembro de 2008 – p.124-125.

presença do dispositivo técnico, ou seja, da máquina fotográfica operada pelo fotógrafo. Isso acontece muito em gêneros como o retrato, por exemplo.

Em determinados gêneros, como na fotografia social e de imprensa, a presença do fotógrafo é mais difícil de ser percebida, já que marcas visuais (explícitas) que representem o produtor podem interferir no efeito de realismo da imagem. Também os

⁷⁶ Como se os olhos estivessem direcionados diretamente para o olhar do leitor, servindo como um tipo de questionamento ou compartilhamento de sentimentos. Uma troca mesmo como na comunicação primária.

olhares podem dirigir-se ao fora de campo. Enfim, o olhar do sujeito retratado na fotografia propõe significados fortes. É importante lembrar, que *o estudo deste parâmetro não está isento da carga subjetiva do analista, já que estas atitudes podem ser amiúde muito ambíguas.*

*** Qualificadores**

Os pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã* propõem o estudo dos modos de qualificação das personagens da imagem. Estes *qualificadores* informam-nos do grau de integração do sujeito fotográfico com o seu redor, e o grau de proximidade ou afastamento que essa relação promove no espectador da fotografia. Um bom exemplo é a análise que esses estudiosos apresentam de uma conhecida foto da fotógrafa americana Dorothea Lange. Nessa análise os qualificadores são descritos da seguinte maneira:

O rosto da mãe em geral e seu olhar em particular, tendo sido a fotografia posada ou não, expressam seus sentimentos. Da mesma forma, a situação das filhas e a proximidade com a encarregada pela prole, reafirmam e realçam o papel de responsabilidade da mãe, fazendo com que o espectador fique ciente da desesperada situação da família. A disposição densa da cena atua como qualificador e clarificador da difícil situação dos personagens (*tradução nossa*)⁷⁷.

Ou seja, são as expressões, faciais e corporais, a integração e interação com o ambiente em volta e entre os personagens que vão qualificar, no sentido de caracterizar, a expressividade da imagem, o que ela expõe, seu conteúdo e sua poética visual – a estruturação e organização dos elementos na cena. Esses qualificadores podem ser também sinais deixados na imagem pelo produtor. E que podem atestar a “presença” do fotógrafo, já que é ele que faz as escolhas e especifica os limites da fotografia definindo seus contornos, seus efeitos e seus objetivos.

A tensão entre linhas, dominantes cromáticas, a co-presença de centros de interesse ou focos de atenção na imagem, a tensão entre formas geométricas (triângulos-retângulos), a presença de composições simétricas ou irregulares, a complexa organização interna da composição fotográfica, juntamente com outros elementos, são algumas marcas textuais⁷⁸.

Além dessas marcas possíveis de serem reconhecidas na própria morfologia da imagem, existem também marcas mais profundas que relacionam-se com o espectador (seu repertório de informações acumuladas) e referem-se ao “como” é mostrado o motivo fotográfico.

⁷⁷ Disponível em: www.analisisfotografia.uji.es/root/analisis/muestras/0014a-Dorothea%20Lange.pdf - acesso em 20 de fevereiro de 2009.

⁷⁸ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

*** Enunciação**

De acordo com Fausto Neto (2007, p. 79), a noção de trabalho da enunciação, distinta da concepção intencional, vem da lingüista Émile Benveniste que trata a enunciação como um ato, “o ato mesmo de produzir um enunciado e não o texto do enunciado (...)”. Ou seja, colocar a linguagem em funcionamento por meio do emprego de uma ação individual. Este conceito, aceito principalmente pelos estudiosos da semiótica greimasiana, confirma o que os pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã* pretendem explicitar quando se referem a “enunciação”. Para eles, a fotografia não é somente uma imagem, mas, sobretudo, o resultado de um fazer que implica um saber-fazer, ou seja, um trabalho de ação do fotógrafo que sempre deixará uma marca no texto visual que produz. Esta marca, ou marcas, se fazem presentes na fotografia e podem ser percebidas no processo de análise da imagem, em muitos dos elementos tratados até aqui.

É possível definir as estratégias utilizadas na construção da imagem a partir dos padrões discursivos que remetem ao realismo da encenação, e também, as estratégias baseadas em modelos não realistas. Estratégias estas bastante amplas e complexas, de natureza metafórica, com ônus simbólico e carregada de relações imaginárias entre os elementos ou signos visuais e suas significações. É esse, talvez, aquele “espaço” além da superfície imagética, o algo mais que as fotografias proporcionam – gerado pelo produtor da imagem e complementado pelo receptor. “Na metáfora, a relação entre o signo e o referente não existe por continuidade, é absolutamente livre, o que explica a virtualidade de leituras múltiplas que motivam os discursos artísticos”⁷⁹. A flexibilidade pragmática é um dos traços essenciais da imagem fotográfica, estando a serviço das estratégias de comunicação mais diversas que têm a ver com o estatuto mutante e múltiplo da fotografia. Provavelmente, o fascínio da fotografia reside exatamente aí, “na possibilidade que oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão” (KOSSOY, 2002, p.143).

Norval Baitello (2005) ao se posicionar contra o que ele denomina “Cultura do Eco”⁸⁰, em que o receptor simplesmente responde devolutivamente o sinal enviado, destaca a “Ecologia da Comunicação”, que compreende o caráter histórico e cultural

⁷⁹ Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

⁸⁰ Segundo o autor, é costume da repetição das sílabas finais, dos sons finais, das impressões finais e superficiais. Não há memória profunda, há apenas lembranças epidérmicas. E assim também atuam as séries de imagens reproduzidas: repetem-se suas superfícies, sem memórias viscerais (BAITELLO, 2005, p.52).

tanto do emissor quanto do receptor como fatores indispensáveis do processo comunicacional. Para Manguel (2006, p.21), as fotografias “talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com nossos desejos, experiências, questionamentos e remorsos”. Ou seja, se completam com a riqueza do indivíduo e esse nosso ato de olhar é que as fazem existir. Um ato de ver e de olhar que não se limita a olhar para fora, não se limita a olhar o visível, mas também o invisível.

Robert Doisneau sugere metaforicamente na citação abaixo, que de nada nos servem imagens que não exijam algo do espectador, que não resgatem lembranças ou nos instiguem a pré-ver momentos.

Durante muito tempo pensei que precisava pôr toda a atenção em cortar do presunto do tempo fatias cada vez mais finas. Os resultados são decepcionantes. Quando a fatia não é recheada de um pouco de passado e de um bocadinho de futuro, restam sobre a transparência apenas gesticulações sem sabor (DOISNEAU apud SAMAIN, 2005)

Deste modo, a fotografia precisa carregar consigo elementos que retomem experiências passadas – o que já citamos anteriormente como repertório pessoal –, e permitam vislumbrar um futuro, na maioria das vezes utópico. Fotografias que se transformem em realidade na mente de quem as vê. É dessa união entre o que já foi real e a ficção do que poderia ser, que eclodem as histórias contidas na imagem. Se a fotografia – de acordo com inúmeros estudiosos – é um texto e, conseqüentemente, um construto cultural, além de se oferecer à vista pode também ser lida, deve ser lida. Segundo Cañizal (s.d.), muitos aderiram ao princípio de Barthes de que toda configuração visual constitui um texto, um enunciado em que vários signos se congregam para informar, expressar e significar.

Enfim, neste ponto da análise o que interessa são as estratégias de *identificação* e *distanciamento* que implicam efeitos discursivos diferentes dependendo do espectador. Segundo os pesquisadores da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, a identificação é mais freqüente nas fotografias em que a impressão de realidade é o principal efeito perseguido. A fotografia de reportagem social, por exemplo, procura com freqüência uma resposta emotiva do espectador e um efeito de identificação do público. Por outro lado, o distanciamento é um efeito que se produz, amiúde, quando o espectador está consciente da natureza convencional ou artificial da própria representação fotográfica. Quanto mais real parecer a imagem, mais facilmente o espectador se colocará como possível parte dela ou como algo próximo a si e existente no seu mundo.

A flexibilidade pragmática da fotografia, tratada acima, ou seja, a condição mutante do sentido no discurso fotográfico, dá lugar a uma ambigüidade semântica, a uma multiplicidade de leituras nas quais está implicada a subjetividade do espectador. Para Manguel (2006, p.28), nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. Então, além de serem interpretações pessoais e únicas de acordo com cada leitor, tais ponderações nunca se esgotam, nem mesmo para o mesmo observador. É a plurissignificação da fotografia, aquilo que ela é em nós, um mundo, um retrato. O texto fotográfico mantém diversos vínculos com os referentes representados ou simulados e as modulações variam segundo a manipulação que se faça de uma ampla gama de recursos, sempre passíveis de variadas proliferações se considerarmos, em nível de escalas químicas, ópticas e eletrônicas, a sua admirável abundância de probabilidades (CAÑIZAL, s.d.),.

Isto não quer dizer que valha qualquer leitura do texto fotográfico: o exame do ponto de vista, da atitude dos personagens e das características qualificadoras da imagem, por meio da utilização de uma série de elementos visuais e das suas relações estruturais, permite uma argumentação rigorosa que parte da materialidade da imagem fotográfica. Portanto, o caráter metafórico (aberto) de numerosas propostas fotográficas deve vincular-se à identificação de isotopias⁸¹ e de conexões isotópicas no próprio texto fotográfico.

*** Relações inter-textuais**

De acordo com os pesquisadores espanhóis responsáveis pelo modelo de análise seguido aqui, em primeiro lugar, há que se destacar, que todo o texto, por definição, se relaciona sempre com outros textos que o precederam. O que Norval Baitello Jr. denomina iconofagia pura, ou seja, imagens que devoram imagens.

Na construção de um conjunto de imagens, sejam elas pertencentes ao universo icônico visual ou sonoro, sejam elas pertencentes a outros universos (verbais, performáticos, olfativos, gustativos), é notável a utilização de imagens precedentes como referência e como suporte de memória. Assim, a representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no mundo (concreto, das coisas, ou não concreto, das não coisas) mas também uma re-apresentação das maneiras pelas quais este algo foi já representado. Em outras palavras, em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam. Ou seja, toda imagem se apropria das imagens precedentes e bebe nelas ao menos parte de sua força (BAITELLO, 2005, p.95).

⁸¹ A isotopia poderia ser definida como um conjunto redundante de categorias figurativas/expressivas e semânticas que permite fazer uma leitura uniforme. Disponível em: www.analisisfotografia.uji.es/root2/inter_por.html - acesso em 20 de fevereiro de 2009.

A força de uma imagem provém, assim, de referências a outras tantas imagens. E deste modo, o fotógrafo não pode evitar a influência da obra de outros fotógrafos, e de obras que trespassam os limites da própria fotografia, como a pintura, o desenho, o cinema, o discurso televisivo, a escultura, a literatura, entre outras. Ou seja, no mundo de hoje “nada se cria, tudo se copia”. E a marca destas influências ficará registrada, de forma mais ou menos visível, na própria materialidade do texto fotográfico produzido. Para os estudiosos da imagem da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, em algumas ocasiões, é possível perceber a presença ou reconhecer alguns motivos iconográficos, o que supõe estabelecer uma relação entre um conceito com figuras, alegorias, representações narrativas ou ciclos, como a paixão (motivo religioso), os anjos, o cemitério (romantismo), etc. Esses registros podem aparecer das seguintes maneiras: como uma *citação*, que consiste na presença literal de uma obra de outro fotógrafo ou criador (em sentido amplo). Na forma de *colagem*, uma técnica que se baseia explicitamente no uso de fragmentos de outros textos visuais. Ou como *pastiche*, que consiste em tomar determinados elementos característicos da obra de um fotógrafo, artista ou criador e combiná-los de tal maneira que dêem ao espectador a impressão de se tratar de uma criação independente. E finalmente, na *intertextualidade*, quando se detecta um jogo de relações suficientemente elaborado e trabalhado entre o texto analisado e outros textos com os quais se relacione em seu modo produtivo.

Um fator determinante de relações intertextuais é encontrar dentro da fotografia a reprodução de um quadro ou outra representação de qualquer tipo, sendo parte ou todo do conjunto. Esta é uma experiência de intertextualidade por vezes não evidente, mas sempre factual. Em alguns casos, a ironia e o humor são efeitos que se conseguem mediante a utilização destas técnicas de construção discursiva, sempre presentes, de uma forma ou de outra, em qualquer texto fotográfico⁸².

*** Uma questão de estilo**

Como afirmado acima, em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam. Assim, sem poder evitar a influência de obras externas, o fotógrafo constrói seu estilo a partir do uso que faz dessas influências. As influências externas dão forma ao repertório pessoal de cada fotógrafo, uma gama de experiências visuais, de imagens vistas e vividas. E como na vida e na arte cada um define seus caminhos

⁸² Retirado do site - <http://www.analisisfotografia.uji.es/>.

fazendo escolhas e tomando decisões, é a partir dessas experiências, que cada produtor molda seu discurso.

Segundo Ferlauto (2002), as escolhas feitas determinam estilos e o maior e menor grau de personalização de um trabalho criativo. São as preferências cromáticas, compositivas, técnicas, etc. de cada um, que definirá o resultado final de um trabalho fotográfico. Ao definir um estilo, o fotógrafo determina uma maneira específica de se colocar diante do mundo e se expressar, identifica a realidade em que atua e inclui sentimentos, enfim, mistura técnica e intuição – uma espécie de *nonsense* lógico – na configuração de seus trabalhos.

Se o norte da fotografia é a cultura e a sensibilidade, esses dois conceitos ajudam a identificar na realidade circundante o vernacular e o popular que qualificam determinada imagem, sua paleta de cores e o modo como o olhar se apropria de tal realidade. É preciso, sobretudo, ser um pensador e não um simples fazedor que cria suas obras a partir de devaneios e *defaults*. A matéria-prima dos fotógrafos, assim, como dos designers, ou qualquer outro tipo de produtor, tem que ser as idéias.

As escolhas feitas no ato fotográfico são tão importantes e tão fortes que os fotógrafos passam a ser conhecidos por seu estilo, ou seja, a maneira que escolhem para representar a realidade a sua volta. Um bom exemplo é o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, notório por correr o mundo registrando histórias com traços de marcada denúncia social.

Da cidade mineira, onde nasceu, o fotógrafo Sebastião Salgado guarda na lembrança os dias quentes de um lugar que não vê um pinga de chuva durante oito meses por ano. Quando menino, acostumou-se a olhar o mundo ‘da sombra para a luz’. A experiência transformou-se num dos aspectos mais destacados da sua obra (OS EXCLUÍDOS, 1997).

As fotografias em contraluz, preto e branco, de cunho social que o deixaram famoso repetem, freqüentemente, a mesma iluminação contrária de sua primeira foto. São sua marca registrada. Imagens que resumem uma combinação de sensibilidade artística e aguda consciência social, e por isso chamam tanto a atenção do público. A união dessas características explicitadas por suas fotografias é o que se pode chamar de estilo.

*

A definição desses elementos e técnicas abordados até aqui é apenas uma forma de simplificar as informações, categorizando-as. No entanto, todas essas noções se

relacionam e se complementam, ou se contradizem na composição. E é exatamente essa relação que estabelece a imagem e seus significados. De acordo com o fotógrafo da *National Geographic* do Brasil, Izan Petterle⁸³, existem regras básicas que precisam ser entendidas para melhorar a estética das fotografias e agregar valor artístico à imagem como forma de expressão. A composição é a maneira como se arruma no visor o assunto principal da cena e tudo que ela contém, ou seja, aquilo que se escolhe para ficar dentro do enquadramento. A maior parte das fotografias mostra muito mais do que o desejado, por isso é preciso prestar bastante atenção para eliminar da composição elementos indesejados ou que prejudiquem a transparência e entendimento da informação a ser transmitida.

Segundo Dondis (2003, p.139), as técnicas visuais não podem ser pensadas em termos de opções excludentes na construção ou análise daquilo que vemos. Na relação entre as variantes encontra-se uma vastíssima gama de possibilidades de expressão e compreensão. “As sutilezas compositivas devem-se em parte à multiplicidade de opções, mas as técnicas visuais também são combináveis e interatuantes” (idem, *ibid*). Um ponto muito importante na utilização das técnicas de construção da composição, é que as polaridades nunca devem ser sutis a ponto de comprometerem a clareza do resultado. Lembrando sempre que a interpretação pessoal constitui um importante fator, talvez primordial.

Conhecer as técnicas e direcionamentos para a construção da imagem fotográfica é essencial, principalmente porque a flexibilidade de produção oferecida pelos aparelhos fotográficos e tecnologias atuais é colossal. Contudo, as fotografias, enquanto imagens técnicas, tem funções que as determinam e as definem, as quais não se pode negligenciar ou ignorar. As escolhas feitas na produção devem estar de acordo com os objetivos do fotógrafo, e são esses objetivos gerais que especificarão a função que a fotografia exercerá, e vice-versa. Se a foto terá características fotojornalísticas, por exemplo, ou documentais, ou artística; se será mais informativa ou mais estética, etc.

De modo geral, pensar a função da imagem, para quem tem servido e o porquê de sua produção é fundamental para contextualizá-la historicamente e culturalmente. De acordo com Joly (2006, p.55), é necessário considerar a imagem como uma mensagem visual,

⁸³ Num curso prático de iniciação fotográfica em fevereiro de 2009, disponível no blog da *National Geographic*: <http://viajeaqui.abril.com.br/ng/blog/> - acesso em 31/1/2009.

uma linguagem, ferramenta de expressão e comunicação. Que sendo expressiva ou comunicativa, sempre constitui uma mensagem para o outro. Por isso a importância de investigar para quem ela foi produzida, entender como ela se insere na sociedade e qual seu papel na mídia. É disso que trataremos a seguir.

2.4 Funções da imagem fotográfica

Sabe-se que a produção de imagens não é gratuita. Elas são fabricadas para determinados usos, sejam eles individuais ou coletivos; e apresentam funções que, de alguma forma, se confundem com as produções humanas na história. Produções que buscam sempre estabelecer um relação com o mundo.

De acordo com Aumont (1995), existem três modos de estabelecer essas relações. O autor destaca primeiramente o domínio do simbólico, pois acredita que este seja o ponto crucial na mediação entre o espectador/observador e a realidade. Para ele, desde o início as imagens serviram como símbolo, mais exatamente como símbolos religiosos capazes de dar acesso à esfera do sagrado.

Tanto como imagens representativas e figurativas como também, puramente simbólicas (a cruz cristã, por exemplo), cuja função é conhecida desde a pré-história, destacando-se a Idade Média, e ainda hoje é atual. Porém, os simbolismos não são apenas religiosos, e a função simbólica das imagens sobreviveu muito à laicização das sociedades ocidentais, quando mais não seja para veicular os novos valores (a Democracia, o Progresso, a Liberdade, etc.) associados às novas formas políticas (AUMONT, 1995, p.80).

Depois, Aumont (idem, *ibid.*) aborda o valor (ou modo) epistêmico da imagem, que diz respeito às informações (visuais) que a imagem traz sobre o mundo e que lhe proporciona, de acordo com Joly (2006, p.60), a dimensão de instrumento de conhecimento. E aqui se abre uma gama de exemplos com diferentes níveis de valor informativo, como os mapas, os cartões postais, as cartas de baralho, entre outros. É uma função que foi consideravelmente desenvolvida e ampliada desde o início da era moderna com o aparecimento de gêneros "documentários" como a paisagem e o retrato.

Por fim, Aumont (1995) ressalta o valor estético das imagens. De uma imagem que é destinada a agradar o espectador – ao oferecer-lhe sensações específicas – podendo até se fazer passar por imagem artística (vide a publicidade, em que essa confusão atinge o auge, ou as imagens nos álbuns de família em que os retratos de grupos retêm momentos significativos, sentimentos e emoções a serem lembrados). A

estética, portanto, se refere à capacidade de estesia, de causar emoção, de remeter a sensações a partir do conteúdo da mensagem visual. Está centrada na fenomenologia da imagem, considerando principalmente os elementos sensíveis e reflexivos da experiência imagética (BONI e PICOLI, 2005, p.103). Convém destacar, que segundo Boni e Picoli (2005, p.104), a estética nasceu com os estudos voltados à beleza, às artes, ao receptor e ao artista. Segundo os autores, o primeiro estudioso a escrever sobre estética foi Baumgarten, que a definiu como “a ciência da cognição sensível”. Ou seja, uma cognição sensível baseada na experiência sensorial e processada com uma certa sensibilidade que implica sentimento.

Sobre uma outra classificação, Joly (2006, p.55) cita o lingüista Roman Jakobson que elaborou um famoso esquema de fatores da comunicação verbal, o qual segundo a autora, se dirige também à comunicação visual. São seis as funções que Jakobson aponta: a função denotativa⁸⁴ ou cognitiva; a função expressiva⁸⁵ ou emotiva; a conativa⁸⁶; a função fática⁸⁷; a metalingüística⁸⁸ e a poética⁸⁹. No entanto, essa classificação deve ser aplicada com cuidado na comunicação visual e criticada caso a caso, pois é difícil classificar certas imagens. Por exemplo, as fotografias fotojornalísticas, que supostamente deveriam ter uma função referencial e cognitiva, situam-se entre a função referencial e a expressiva (JOLY, 2006, p.58). O que na verdade nos leva a deduzir que nenhuma foto/mensagem monopoliza uma, e apenas uma, dessas funções. Uma foto de reportagem testemunha bem uma determinada realidade, ao mesmo tempo em que revela a personalidade, as escolhas, a sensibilidade do fotógrafo que a assina. Aumont (1995) mesmo, afirma que a função de conhecimento associa-se naturalmente a função estética da imagem, “proporcionando a seu espectador sensações (*aisthesis*) específicas”.

Assim, as fotos nos contam histórias. Não apenas uma história explícita, mas também uma outra história mais sutil e não menos importante. É o caso do enquadramento, do que é colocado dentro e deixado de fora, as escolhas do fotógrafo no ato fotográfico; e os objetivos que a imagem pretende alcançar, que vai depender de sua inserção no contexto da mídia. O mundo dos sentidos (visão, tato...) e das emoções

⁸⁴ É segundo Joly (2006, p.56), a função referencial da imagem, que concentra o conteúdo da mensagem.

⁸⁵ Esta função centra-se no emissor, e a mensagem será, então, mais manifestamente subjetiva.

⁸⁶ Serve para manifestar a implicação do destinatário, por meio da interpelação, imperativo ou interrogação.

⁸⁷ Concentra a mensagem no contato.

⁸⁸ É o exame do código empregado.

⁸⁹ Trabalha sobre a própria mensagem, manipulando seu lado palpável e perceptível.

orquestra a linguagem das imagens. A fotografia é, deste modo, testemunho e lembrança, podendo fornecer “provas” de uma realidade que se pretende mostrar e funcionando, mesmo que de forma ambígua, como testemunho e criação,

no sentido de um testemunho obtido a partir do processo de criação/construção do fotógrafo; isto significa um produto estético/documental que parte do real enquanto matéria-prima visível, mas que é elaborado ao longo da produção fotográfica em conformidade com a visão de mundo de seu autor. Imagens que depois de produzidas ainda serão aplicadas em algum álbum (impresso ou não), patrocinados por determinada empresa ou instituição, legendadas, agrupadas em conjunto com outras imagens e classificadas segundo determinadas categorias visando “ilustrar” uma dada idéia. A autonomia da imagem fotográfica permite transplante de seus conteúdos para os mais diferentes, e por vezes, inusitados contextos. As imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas; elas seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades, ao longo de sua trajetória documental (KOSSOY 2002, p.76).

Complementando essa idéia de que a função da imagem depende de seu significado, e seu significado do lugar em que será veiculada, e todos os outros pormenores que implicam sua exposição ao público leitor, Flusser (1985) alega que

fotografias do homem na lua podem transitar entre revista de astronomia e parede de consulado americano, daí para exposição artística, e daí para álbum ginasiano. A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa. (...) O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição. Ao fotografar, visa a determinado canal para distribuir sua fotografia. (...)

Importante salientar que as relações, estudadas por teóricos da Comunicação, entre as mensagens das fotografias e dos textos verbais, são vistas nos jornais principalmente entre manchetes e títulos. Por isso, é natural que leitores despreocupados vejam as imagens apenas como exemplificações do que está impresso na escrita jornalística. Mas, elas não possuem somente tal função. Podem ser colocadas para complementar, dramatizar alguma situação, chamar atenção de consumidores ou ainda trazer mensagens subliminares (FERREIRA, 2007, p.6).

De toda forma, a fotografia possui elementos bem característicos dentro do amplo campo da imagem. Alguns autores a pensam como um elemento de passagem entre a imagem pictórica e o cinema, outros a vem apenas como produto tecnológico, alguns como registro/memória, alguns como expressão simbólica, outros como mera ilustração.

As fotografias contam histórias, revelam o ambiente, falam sobre as pessoas. Funcionam como artifícios para fixar a memória, evitar o esquecimento, garantir um lugar na posteridade. Emolduram o tempo. Organizam experiências. Acusam a passagem vertiginosa da vida. (MIGNOT apud MARTELLI, s.d.).

Para Kamper, a imagem, enquanto produto cultural humano, é criada por um mortal com a finalidade de vencer a morte, ou seja, existe com a função de registro, de duração e de sobrevivência; já que segundo Pross, os símbolos vivem mais do que os homens. “Contra o medo da morte os homens só têm a possibilidade de fazer uma imagem dela. Por isso às imagens se prendem os desejos de imortalidade. Por isso a órbita do imaginário é regida sobre o ‘eterno’, e por isso os homens sofrem hoje o destino de já serem mortos em vida” (KAMPER, 2002, p.9). Nesse sentido, Chamie (2001) declara que a essência da fotografia é a de pensar ao mesmo tempo vida e morte, sendo que ela transforma lentamente (apesar do ato fotográfico ser instantâneo), o ser vivo em ‘objeto morto’. Um encontro que acontece na própria fotografia, encontro entre ser vivo e morto, entre real e imaginário, numa superposição de imagens. É a mesma pessoa, mas duas aparições diferentes. O co-existir ou o co-morrer de um ser humano. O que Barthes chama de *spectrum* ... “a palavra que conserva através da raiz uma relação com espetáculo e ... essa coisa um pouco terrível que existe em toda fotografia: o regresso do morto” (BARTHES, 1984).

Fontcuberta declara que

a fotografia estetiza e coisifica, transforma a natureza em troféu, como caçador quando se gaba de uma peça. Porém (...), ao invés do caçador, o fotógrafo não mata o corpo, senão a vida das coisas. (...) Através do visor, qualquer pedaço de mundo transfigura-se necessariamente em *natura morta*: um retalho de natureza quieta e inerte. Não é possível outro gênero para a fotografia. Porque o princípio básico tanto da memória quanto da fotografia é o de que as coisas têm que morrer de forma ordenada para viver para sempre.

Afinal, “em que consiste o mistério do fotográfico?” se pergunta Manini (2005, p.238). Já tantas vezes relacionada à morte, a lembranças remotas e a comprovações implacáveis da ocorrência de fatos, a fotografia não esgota o assunto sobre si mesma. De acordo com a autora, muito já se falou e já se viu, no entanto, é admirável observar como sua invenção, sua técnica, seu funcionamento e as possibilidades que ela engendrou suscitam sempre novas análises. No artigo que Manini (ibid.) escreve sobre o fotorromance, ela faz uso de uma frase que tem muito a dizer sobre a fotografia e suas funções – “Pela manhã, realidade; à tarde, recorte; à noite, memória”.

Talvez, uma das funções do texto fotográfico seja nos fazer ver um outro lado das coisas.

Creio que o enfeitamento a que nos submete uma imagem decorre, precisamente, da faculdade que ela tem de conduzir a nossa mirada na direção do reverso dos entes do mundo ou das significações que outras representações icônicas ocultam. A fotografia química, por exemplo, não só nos coloca diante das pupilas, embora com muitas limitações quanto ao seu alcance analógico, a figura de uma pessoa ou a extensão de

uma paisagem. Ela também atualiza através do processo da captura a configuração de um referente visível e, da revelação do negativo (CAÑIZAL, s.d.).

A reflexão sobre a relação entre homem e fotojornalismo, assim como a discussão das diversas representações da imagem são relevantes para entender como se dá o contato entre a linguagem visual e seu desígnio, ou seja, o receptor. Além de denunciar a maneira como o homem contemporâneo lida com a linguagem visual tão em voga – tanto ao produzi-la como ao recebê-la. Elencar os recursos técnicos que definem a imagem, é apenas uma maneira de entender como são feitas as escolhas e de que forma essas escolhas determinam o produto final, no caso a fotografia.

Cientes de determinadas regras e suas conseqüências no que diz respeito à produção de imagens, é possível encontrar respostas, mesmo que não definitivas ou totalitárias, sobre os efeitos das imagens na sociedade atual e suas influências transformadoras. Os conceitos relacionados até então ajudam a enxergar a imagem fotográfica como meio de comunicação eficaz e os processos desencadeados por ela. Iniciando a caminhada rumo a uma compreensão mais completa da produção de sentido no campo imagético.

O que foi apontado até agora é, portanto, importante, para encontrar uma maneira mais adequada de ler (e conviver com) imagens. O que pode tornar o homem mais cientes de suas opções, desejos, fantasias, pensamentos e representações. Além de se permitir sensações, sentimentos e alacridades que a fotografia é capaz de proporcionar enquanto imagem técnica.

3. FOTOGRAFIA e CULTURA

Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície.⁹⁰

No capítulo em questão, serão tratados assuntos relacionados à cultura e sua influência e mesmo responsabilidade na construção e recepção de imagens. Será por meio da cultura que tentar-se-á explicar as significações observadas nas imagens fotográficas. Primeiramente, pretende-se abordar a mídia, sua relação com a cultura e versar sobre a maneira que é constituída a subjetividade nesse espaço relacional. Depois partiremos para uma discussão breve sobre a diversidade cultural, seguida por um olhar voltado para a produção de sentido no contexto da mídia. E por fim, o tópico “O *outro* que comove” que nos conduz ao estudo da sensibilidade no capítulo quatro.

A realidade dos signos é a realidade das relações sociais, é por meio de determinadas representações e suas interpretações que se dá à absorção do mundo a nossa volta. De acordo com Pross (1974, p.123), os processos comunicativos que utilizam os meios de comunicação de massa para transmitir informações ou bens simbólicos, representam a forma como a sociedade atual apreende o mundo. Então, é na ação cultural que acontece a inter-atuação entre leitura de mundo e o multiculturalismo, uma vez que o sujeito ao ler a realidade, e tendo acesso a outros contextos histórico-culturais (diferenças culturais), encontra instrumentos para transformar sua própria realidade. Por isso, antes de entrar no universo da cultura, propriamente dito, é preciso considerar a importância social das mídias, sua interferência na vida privada das pessoas, as relações que estabelece e seu papel de representar a realidade.

Se como disse Pross (idem, *ibid.*), o homem percebe a realidade pela mídia, isso significa que ele experimenta a consciência de si mesmo por meio de signos. Essa idéia de mediação, ou seja, o intermédio entre o homem e seu ambiente, é o papel exercido pelos meios de comunicação de massa. A informação mediada faz, portanto, uma ligação entre o objeto e o receptor, relacionando os signos com os objetos para

⁹⁰ Clifford Geertz no livro “A interpretação das culturas” de 1989, p.4 – defendendo seu conceito de cultura, essencialmente semiótico.

estabelecer uma comunicação com quem recebe as mensagens. “As pessoas filtram sempre a realidade por meio da tela simbólica, o filtro dos instrumentos simbólicos. Para um animal, a realidade simplesmente é, mas, para os seres humanos, a realidade é sempre mediada por símbolos” (LITTLEJOHN apud FREDERICO, 2008, p.27).

De uma maneira geral, a mediação permite uma visibilidade maior daquilo que poderia, ou passar despercebido ou estar inacessível. É como se fosse uma janela aberta para o mundo ampliando o alcance de informações. No entanto, uma janela que não apenas deixa ver o que está lá fora, mas que transforma a informação ao representá-la de forma delimitada. Essa idéia da mediação como representação, um recorte da situação, um ponto de vista, que de certa forma reduz a realidade – por limitações técnicas, característica bidimensional, etc. – é o que interessa a essa pesquisa quando ela foca seu olhar na fotografia de revista, uma representação veiculada em uma outra representação.

Levando em consideração a mediação como o processo de comunicação que permite, promove e facilita a transmissão de bens simbólicos realizada pelos meios de comunicação de massa, Flusser (2007, p.130) aborda a mídia na ligação com a definição de código⁹¹. Ou seja, “a forma como o conteúdo é apresentado de acordo com o respectivo suporte tecnológico (a televisão, o jornal, a revista, entre outros)” (idem, ibid.). Para Flusser (1985, p.36), a mídia se coloca entre o homem e o seu ambiente, como uma ponte que aproxima o conhecimento sobre o ambiente, ou um biombo que distancia a realidade do homem. De qualquer forma, o papel da mídia na transmissão da cultura é fundamental. E, como mídia, a fotografia também exerce essa função.

É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo de conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens. Ao mesmo tempo em que tem preservado as referências e lembranças do indivíduo, documentado os feitos cotidianos do homem e das sociedades em suas múltiplas ações, ficando, enfim, a memória histórica, ela também se prestou - e se presta - aos mais interesseiros e dirigidos usos ideológicos. O papel cultural das imagens é decisivo, assim como decisivas são as palavras (KOSSOY, 2007, p.31).

3.1 Mídia, cultura e a constituição da subjetividade

A relação entre mídia, cultura e subjetividade é inevitável.

⁹¹ Código pode ser definido como “conjunto finito de signos simples ou complexos, relacionados de tal modo que estejam aptos para a formação e transmissão de mensagens” (Cunha, 2000, p.8). Ou ainda: “um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens. Como os símbolos são fenômenos que substituem (‘significam’) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição [...]” (FLUSSER, 2007, p.130).

A mídia existe em processos comunicativos que têm como objetivo transmitir informações e bens simbólicos. Ela é constituída de linguagens, visuais ou não, que se colocam diante do receptor como uma janela aberta para o mundo. É, portanto, por meio da mídia que o homem apreende as coisas que estão a sua volta, perto ou longe, novidades ou não. Num compartilhamento de discursos, referências, conteúdos, ou seja, significações. A maneira como essas informações serão veiculadas segue regras e padrões que ordenam e limitam o sentido das mensagens, permitindo que elas cheguem ao receptor da forma como foram pensadas e, assim, possam ser entendidas por muitos. Essa maneira de comunicar é parte da cultura, e como os demais sistemas culturais (religião, economia, moral, arte, etc.), guarda uma relação intrínseca com as formas de vida e pensamentos culturais, tanto do produtor como do receptor. Com efeito, toda e qualquer cultura implica mediações simbólicas.

De acordo com Sodré (2006, p.20), está presente na própria palavra mediação o significado da ação de fazer ponte ou fazer comunicarem-se duas partes (o que implica diferentes tipos de interação). O conceito de mediação, central na obra de Silverstone, assim como de pesquisadores latino-americanos, como Jesús Martín-Barbero e Guillermo Orozco Gomes, é entendido como um “processo de produção coletiva de significados de textos, através da representação e da experiência, no qual participam os produtores de mídia, seus espectadores, instituições diversas, grupos e tecnologias” (SILVERSTONE, 2002, p.43). Neste contexto, a subjetividade é um conceito fundamental, já que o processo de produção coletiva pressupõe o diálogo entre sujeitos e a troca de conteúdos subjetivos.

Existe uma infinidade de análises que tentam dar conta da relação da cultura com seus principais difusores, os meios de comunicação, principalmente numa sociedade que se transforma com a globalização desenfreada. Essa troca ilimitada de informações e constructos culturais abala tradições, de uma maneira geral, e as subjetividades, especificamente. O encontro das subjetividades com a variedade de estimulações trazidas pela mídia tem por efeito povoá-las com uma miscelânea de forças de toda espécie, vindas de toda parte. E assim, indiscriminadamente nosso Eu se coloca diante de costumes e valores, as vezes, completamente diferentes e surpreendentes. Algumas coisas se desenvolvem positivamente, outras são estremecidas. E a identidade apoiada numa subjetividade em constante questionamento, se torna cambiante.

De acordo com Merleau-Ponty (2006, p.463), o homem está lançado numa natureza, que não aparece somente fora dele, mas que é evidente também no centro de sua subjetividade. Enquanto ser que percebe, mesmo sem nenhum conhecimento das condições orgânicas de sua percepção, o homem tem condições de estar ciente de sua visão, audição, tato e dos campos que são anteriores à sua vida pessoal. Para o autor, o objeto natural é o rastro de uma existência generalizada, e todo objeto, será, em algum aspecto, um objeto natural. Feito de cores, qualidades táteis e sonoras. E como essa natureza faz parte de sua vida pessoal e se entrelaça a ela, também os comportamentos se depositam nela sob a forma de um mundo cultural. Assim,

não tenho apenas um mundo físico, não vivo somente no ambiente da terra, do ar, da água, tenho em torno de mim estradas, plantações, povoados, ruas, igrejas, utensílios, uma sineta, uma colher, um cachimbo. Cada um desses objetos traz implicitamente a marca da ação humana à qual ele serve. Cada um emite uma atmosfera de humanidade que pode ser pouco determinada, se se trata de algumas marcas de passos na areia, ou ao contrário, muito determinada, se visito todos os cômodos de uma casa recém-desocupada. [...] a civilização da qual eu participo existe para mim com evidência nos utensílios que ela fornece (ibid. p.465).

Portanto, cultura é tudo aquilo que é criado pelo homem, textos de todos os tipos, formas coletivas e ordenadas de pensamento, práticas, comportamento, convivência e sobrevivência. Esse conjunto de formas socialmente organizadas pelo homem constituem uma cosmovisão, maneiras coletivas ou individuais de atuar no mundo. A partir do momento em que me deparo com uma civilização, um grupo social desconhecido ou estranho, o mundo cultural se torna ambíguo, mas presente. E nesse objeto cultural estranho é possível perceber a presença de outrem, que como descreveu Merleau-Ponty acima, serve-se do cachimbo para fumar ou da colher para comer, da sineta para chamar. Apenas nesse momento de percepção de um ato humano ou de outro homem que o mundo cultural se verifica.

Ao se deparar com outras culturas, um homem depara-se essencialmente com diferenças, as do outro e as suas próprias. E é por meio do diferente que as pessoas podem perceber e definir a si mesmas, na percepção do que ela é e do que não é (sua própria particularidade). A consciência que tende a emergir desse encontro – ser um entre outros, pensar e agir de determinada maneira dentre tantas possíveis – pode fornecer ao homem a dimensão do lugar que ocupa no mundo. Num conhecer o outro pelo contraste consigo mesmo, e inversamente, a si próprio em relação ao outro, o homem se enxerga como membro de um grupo sócio cultural específico, uma cultura que não é a única, mas apenas uma diferente.

Destarte, o homem amplia seu mundo por meio do conhecimento do outro. É a partir da subjetividade alheia e das características culturais desse outro que o homem é capaz de perceber sua própria subjetividade, e no contato com as diferenças construir noções sobre identidade.

Enquanto não se depara com o outro em sua alteridade, não se pode abandonar a perspectiva que naturaliza a cultura e as identidades que ela produz. Enquanto os fatos culturais forem tomados como naturais, não se pode compará-los, questioná-los, entendê-los. Enquanto os indivíduos de um grupo dispõem de um único referencial cultural – o próprio – a questão da identidade não se coloca, pois não há parâmetros para dimensioná-la ou avaliá-la. [...] só é possível conhecer como sou a partir daquilo que não sou (KEMP, 2001, p.75).

A imagem fotográfica, portanto, como uma forma de mídia e veiculada pela mídia, nos termos desse trabalho, representa uma maneira de conhecer o *outro* e de se depara com diferentes subjetividades. A subjetividade do fotografado que se apresenta conforme os valores de sua cultura, a subjetividade do fotógrafo também carregada de experiências passadas e os costumes do grupo social do qual faz parte, sua própria subjetividade, entre outras. Num contato que não substitui a experiência real, mas aproxima, de alguma forma – mesmo que seja apenas por meio do conhecer – esse *eu* e o *outro*.

A intersecção de experiências de uma determinada pessoa, e a intersecção dessas experiências com experiências do outro expostas na imagem, advém de um sentido que é inseparável da subjetividade e da intersubjetividade. De acordo com Merleau-Ponty (2006, p.16), não há uma palavra, um gesto humano, mesmo distraídos ou habituais, que não tenham uma significação. “Porque estamos no mundo estamos *condenados ao sentido*, e não podemos fazer nada nem dizer nada que não adquira um nome na história” (ibid. p.18). Assim, nossos atos possuem implicações tanto individuais quanto coletivas, tudo que é feito, ou não feito, tem efeito no todo ou num particular. Enquanto sujeitos fazemos parte de uma sociedade, um grupo social que reproduz aprendizados e produz habilidades, com tradições culturais próprias. Em tempos em que a pluralidade e a circulação das idéias é parte significativa na constituição da identidades, não é possível ignorar a diversidade cultural.

3.2 Diversidade cultural

Alguns autores defendem que a modernização não produziu a convergência esperada entre as diversidades culturais. Ao invés de homogeneizar conhecimentos,

crenças, artes, leis, a moral, os costumes, a mundialização da cultura, essa possibilidade de acesso global da informação, criou mais nichos, mais particularidades, distinção de clãs, formas de falar, frações políticas, ideologias, religiões. De acordo com Warnier (2000, p.166), constatam-se mais e mais sinais de dispersão dos públicos, de fragmentação das culturas, de diversificação infinita das mídias culturais e de comunicação. O autor afirma que: “constatou-se que a humanidade é constitutivamente destinada a produzir clivagens sociais, reservas de grupos, distinção cultural, modos de vida e de consumo muito diversos, em suma, que ela continua a ser uma formidável máquina de produzir a diferença cultural” (ibid. p.34).

Hall (apud KEMP, 2001, p.84), refere-se às identidades pós-modernas como “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas”. Exatamente porque, nos dias atuais, o homem é capaz de expressar as condições e fazer escolhas sem ter que abandonar outras opções. Por causa de acontecimentos históricos que mudaram a rotina social na modernidade, uma das principais características da atualidade é uma autonomia bem demarcada entre as esferas de práticas sociais. Somos capazes de separar, por exemplo, a religião do trabalho; e nessa quebra de vínculos o próprio sujeito desvincula-se das estruturas que o circundam e se percebe como indivíduo dotado de vontade própria e liberdade. Apesar de as tradições e características culturais ainda determinarem estilos de vida e atitudes, principalmente o homem ocidental, tem a possibilidade de conhecer diferentes modos de vida e fazer suas próprias escolhas com relação à cultura.

3.3 Produção de sentido das imagens no contexto da mídia

Sobre produção de sentido, muito é ponderado, muito é discutido, muito se escreve a respeito. No entanto, o que significa produzir sentido, e ainda mais, produzir sentido por meio de imagens dentro do campo midiático?

As leituras diárias, de textos escritos ou visuais, agem de forma significativa nas preferências e vivências futuras, influenciando seleções entre uma ou outra, em detrimento de outras opções. Essas leituras possibilitam construções cognitivas e estabelecem parâmetros de comparação, análise e reflexão sobre o espaço vivido. De acordo com Amorim (2007, p.2), essas leituras fornecem impressões psíquicas que agem involuntariamente e depois se transformam em atividades complexas que dão sentido a elas, e que (FREUD apud AMORIM, 2007, p.2) não ocorrem por acaso. As

experiências que decorrem destas leituras advindas da nossa percepção sensorial nos permitem “enxergar” as realidades subjetivamente (idem, ibid.).

Como numa relação simbiótica, ruas, placas, vitrines, cartazes, panfletos, transeuntes, letreiros luminosos, imagens e tantos outros elementos formam um conjunto significativo que se traduz na percepção de quem vê, sente cheira, experimenta.

A cidade, para cada indivíduo e na construção cotidiana que tece por sua percepção, produz um efeito particular, próprio, diferenciado dos milhares e milhões que transitam todos os dias pelas mesmas ruas. As leituras são particulares porque a produção é individual, num código bastante íntimo e único (idem, ibid.).

O espaço se compõe de experiências, e é a partir dessas experiências, as vivências e todas as leituras que fazemos, que se produz sentido. As coisas podem ser prazerosas para alguns, melancólicas para outros, interessantes ou estressantes. É o “sentir” que torna tudo significativo.

A expressão “leitura de imagens” começou a circular na área de comunicação e artes no final da década de 1970 com a explosão dos sistemas audiovisuais. De acordo com Sardelich (2006, p.204), essa foi uma tendência influenciada pelo formalismo, principalmente advindo da Teoria da *Gestalt* e da Semiótica. A autora afirma, que na psicologia da forma, a imagem se constitui na percepção, já que toda experiência estética, seja de produção ou recepção, supõe um processo perceptivo. Se a experiência estética supõe um processo perceptivo e a imagem se estabelece na percepção, a imagem surge de elaboração ativa, ou seja, uma experiência complexa que transforma a informação recebida. E assim, a imagem passa a ser compreendida como signo que incorpora diversos códigos e, sua leitura demanda o conhecimento e a compreensão desses códigos.

“Só se vê aquilo que se conhece” (FRANCASTEL, 1982, p.68-9). Segundo Manguel (2006, p.27), vemos uma produção visual como algo definido por seu contexto. É possível que saibamos algo sobre seu produtor e sobre seu mundo, ou tenhamos alguma idéia das influências que moldaram sua visão. No entanto, o mais importante é que tenhamos consciência do anacronismo da imagem, com o cuidado de não traduzir a visão do produtor, neste caso fotógrafo, pela nossa. No fim, para o autor, o que vemos não é nem a imagem em seu estado fixo, nem uma obra aprisionada nos limites de página de uma revista, vemos é a imagem traduzida nos termos de nossa própria experiência. Bacon (apud Manguel, 2006, p.27) confirma a frase que inicia este parágrafo: “infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou

forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis”.

O escritor Severo Sarduy, certa vez, descreveu a chegada de um projetorista de filmes itinerante em um remoto vilarejo cubano. O homem armou sua tela portátil, instruiu os habitantes locais a sentarem-se em fileiras de bancos de madeira e em seguida começou a exibir um documentário sobre novas técnicas agrícolas. Os habitantes do vilarejo contemplavam as imagens luminosas em movimento, mas aparentemente não viram nada nessas imagens, exceto a figura de uma galinha projetada no canto inferior esquerdo da tela. Essa galinha foi tudo o que conseguiram decifrar, posto que não tinham nenhuma experiência de ver cinema, e nenhum conhecimento de como seguir uma série de tomadas longas, closes e travelings, os quais aos seus olhos, converteram-se apenas em uma mixórdia de sombras e luzes (MANGUEL, 2006, p.40).

E mesmo assim, misteriosamente, toda imagem supõe ser vista.

De acordo com Matelli (s.d.), a percepção visual é, de todos os modos de relação entre o homem e o mundo que o cerca, um dos mais conhecidos. As imagens são feitas para serem vistas: é o olhar que organiza a experiência e produz sentido à imagem. O poder da imagem-coisa produz sentimentos e emoções (imagens mentais) e através delas penetramos no mais escuro, nas sombras do nosso inconsciente. O domínio da imagem é mais forte que o poder da letra. Certas imagens são mais fortes que palavras e nos levam a recordar os mesmos fatos e nos despertam sentimentos semelhantes.

A imagem é tanto um objeto de contemplação como geradora de crenças e atos; esta natureza narcisista da mirada (olhar) encerra a dicotomia entre o intelectual/abstrato (linguagem verbal) e o corporal/concreto (linguagem não-verbal). Uma linguagem ainda que não possa ser lida é interpretada por quem a olha, despertando emoções e sentimentos. Essa emoção que a imagem desperta, talvez seja o que vale mais do que mil explicações verbais. A imagem precede o tempo afetivo-corporal, do religioso e da morte, ignorando as construções da razão. A leitura de fotos pode despertar os mais variados sentimentos, dependendo da história individual e do momento de vida de cada leitor; mas sempre indicará uma mensagem a ser lida (idem, *ibid.*).

Quando lemos imagens, de qualquer tipo, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. De acordo com Manguel (2006, p.), ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida inesgotável. Guimarães⁹² afirma que as imagens são elementos presentativos, num primeiro momento, mas também narrativos e

⁹² Anotações da disciplina “As imagens e as intenções da mídia”, ministrada no Curso de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da FAAC/UNESP, pelo Prof. Dr. Luciano Guimarães – campus de Bauru, 1º semestre de 2007.

representativos. Essa presentatividade na imagem é importante para perceber o tempo de recepção e assimilação da mesma. Num primeiro momento, portanto, ela é presentativa – apenas provoca uma sensação – mas, a partir do momento em que nos permitimos mergulhar na imagem inicia-se um processo de narração. Uma construção da linguagem, pois o homem pensa transformando tudo em texto – mesmo que só em pensamento e não necessariamente em palavras. Essa narrativa da imagem é um processo descritivo, no qual deixamos de apenas receber para pensar sobre.

Diferentes tipos de mídia possuem diferentes tipos de recepção e assimilação. Pross (apud BAITELLO, 2001, p.3) faz uma classificação dos sistemas de mediação⁹³. O pesquisador define três níveis de mediação que se complementam argumentando que toda comunicação humana começa na mídia primária, no momento que os participantes se encontram cara a cara, com seus corpos, a expressividade dos olhos, da testa, boca, postura, andar, gestos, odores, ritmos e repetições. Na mídia secundária se encontram os meios de comunicação que transportam a mensagem ao receptor, sem que este necessite de um aparato para captar seus significados, como a imagem, a escrita, a gravura, a própria *fotografia*, e também seus desdobramentos enquanto livro, revista, jornal (...). Já a mídia terciária seria os meios de comunicação que não podem funcionar sem aparelhos tanto do lado do emissor como do lado do receptor, como a televisão, a telegrafia, a telefonia, o rádio, o cinema, a indústria fonovideográfica, seus produtos: discos, cd's, dvd's e etc – e atualmente, também a fotografia – fotografia digital. O que acontece com esses sistemas de mediação nos dias de hoje?

3.4 O que nos faz sentir

Contemplar as imagens fotográficas em suas diversas formas, cores, luzes e sombras é uma experiência fascinante. Mais do que apenas decodificar é ler o mundo. Então, se nossas experiências diárias são permeadas de imagens de todos os tipos – códigos textuais e gráficos, expressões fisionômicas, elementos da natureza, fotografias, filmes, programas de TV – a leitura também envolve as imagens. E o conceito de leitura⁹⁴ vai além do que o usualmente empregado no senso comum. Pois sabe-se por

⁹³ Idéia aprofundada na página 121 desta dissertação.

⁹⁴ Paulo Freire aponta a leitura de mundo como um desvelamento da realidade, no qual retira-se aquele véu que cobre os olhos e não permite ver as coisas com o fim de conhecê-las. Para o autor, não basta apenas desvelar a realidade, mas realizar um desvelamento crítico. Ou seja, analisar a veracidade das

diversos autores, que a realidade não é só dado objetivo, o fato concreto, senão, também, a percepção que o homem faz dela. Assim, como o processo de leitura da escrita, a leitura de imagens também é um movimento de ir e vir, do texto visual para o mundo, e vice-versa. Ato que será eficaz dependendo da disposição de participação e aproveitamento⁹⁵ do leitor.

Os estudos voltados para a recepção⁹⁶, por exemplo, respondem a uma troca do paradigma que transfere a atenção da investigação para uma área mais específica do processo comunicativo: desde os textos aos leitores (VILELA, 2006, p.44). Segundo Vilela (ibid.), a recepção, ao se desprender da marca de passividade implícita ao receptor, acabou por designar uma área de teorização e investigação que ocupa-se do processo de negociação e construção de sentido no consumo midiático.

Na área de estudos da comunicação, de uma maneira geral, o tratamento dos diversos aspectos ligados à qualidade e à abrangência da participação dos receptores no processo comunicativo, tem sido alvo de grandes interesses e acalorada discussão (GOMES, 2008, p.1). De acordo com Gomes (ibid.), a participação do público vem sendo ressaltada, principalmente no que tange o poder de seleção dos receptores e, os efeitos que os produtos da indústria cultural podem ocasionar. É com os estudos culturais, que a autora acredita ser possível resgatar a autonomia relativa que o público tem para decodificar os recursos significantes e se posicionar diante das leituras. Mesmo porque, o processo de recepção é uma união entre os saberes acumulados pelo receptor, aquilo que se refere ao texto recebido e, os assuntos que por eles circulam.

Alguns pesquisadores se detiveram no estudo da recepção fotográfica, especificamente. Barthes (1984, p.89), por exemplo, afirma que a fotografia é indissociável do ato de percebê-la, ou seja, o autor intuiu que as características intrínsecas da foto são, de certa forma, extraídas ou inferidas dos efeitos que ela produz no receptor. Para Santaella (2005, p. 124), os conceitos de *studium* e *punctum* seriam impossíveis sem a consideração das agitações e aventuras interiores que as imagens fotográficas são capazes de provocar. De tal modo, todas as “modalidades de choque ou

coisas, chegar ao profundo das coisas, conhecê-las, encontrar o que há em seu interior, operar sobre o que se conhece para transformá-lo (FREIRE, 2003).

⁹⁵ Entendido aqui como ação recursiva de utilizar-se à sua maneira, de tirar proveito do que se acede por meio da mídia (GOMES, 2008, p.2).

⁹⁶ De acordo com Vilela (2006, p.44), a recepção é entendida como uma produção de sentido que transcende o momento da exposição e do contato com o produto midiático. A partir do momento em que o leitor tem contato com o produto ele configura um horizonte desde o qual, lê, compreende, interpreta, e que é tecido por saberes subjetivos e intersubjetivos, saberes estes que o constituem ao longo da experiência vital.

surpresa fotográficas (raridade, gesto decisivo, proeza técnica, descoberta), que do ponto de vista do fotógrafo, são performances, chegam ao receptor como rupturas de expectativa, surpresas perceptivas”.

Já Flusser (1985), conclui a distinção imprescindível entre o ato de fotografar e o ato de decifração fotográfica, sobretudo quando o ato fotográfico é realizado por um amador. De uma forma geral, o autor define que as fotografias têm o poder de modelar/manipular seus receptores em proveito do aparelho. Quando recebidas como objetos, as imagens fotográficas não têm valor, pois todos parecem saber fazê-las e delas fazem o que bem entendem. E de uma maneira drástica fala que as fotografias geram o ‘universo das fotografias’, um círculo mágico que envolve a sociedade e desvia a faculdade crítica para uma estupidez absurda. Por isso, quebrar esse círculo é atividade emancipatória.

As fotografias possuem uma espécie de autenticidade. Ao deixarem de ser vistas como mera aproximação mimética do real, para se tornarem um questionamento profundo – uma reflexão sobre o próprio ato fotográfico e o ato de decifrar fotografias –, as imagens poderão ser vistas na sua complexidade e em toda sua riqueza cultural (SONTAG, 2004, p.156).

Não há imagem fotográfica que deixe de carregar dentro de si a realidade existente na hora do ato fotográfico, juntamente com a carga psicológica e subjetiva por ela emanada. Essa carga inconsciente, com certeza, é a face mais complexa de uma imagem fotográfica, uma vez que ela provém de várias instâncias que se intercomunicam e se desdobram em outras tantas realidades subjetivas. Envolto em tais complexidades, encontram-se o sujeito fotografado, o sujeito que fotografa e o espectador, cada qual contribuindo com suas próprias experiências e vivências culturais, sociais e psicológicas, que farão da imagem de fato existente, fotografada, uma obra sempre em aberto à mercê de quem olha (BRAUNE, 2000, p.50).

Segundo Schaffer (1996, p.98), se nos voltarmos para o leitor, é necessário levar em consideração o fato de que a recepção das imagens depende essencialmente do conhecimento que aquele tem do mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra e sem traços de decodificação. Os leitores de imagens, atores sociais, estão inseridos especialmente em determinados campos sociais, e é a posse de grandezas (cultural, social, econômica, política, artística, esportiva, etc.), o *habitus*⁹⁷ de cada ator, que condiciona seu posicionamento social e identifica sua classe (BOURDIEU apud

⁹⁷ Para Bourdieu, *habitus* é o produto da internalização, pelo indivíduo, das condições históricas e sociais realizadas ao longo de sua trajetória pessoal e social. As estruturas que caracterizam um campo específico ou as condições que caracterizam uma condição de classe são apreendidas sob a forma de regularidades, que, associadas a um meio social, produzem sistemas de disposições duráveis que estão predispostas a funcionar como ordens estruturantes. Tais estruturas funcionariam como princípio gerador de práticas (SOUZA SILVA, 2008, p.91).

AZEVEDO, 2003). Essas grandezas não só determinam seu posicionamento no espaço social, como também aquelas e este determinam seu modo de ver o mundo e se posicionar nele. E vão influenciar diretamente na maneira como este indivíduo recebe e lê imagens. “(...) não se percebe, não se diferenciam senão coisas que correspondem a experiências determinadas pelos níveis da cultura” (FRANCASTEL, 1982, p.68-9).

No processo de recepção, ou seja, na construção da interpretação, os estudiosos convergem idéias ao tratar a percepção como produto de repertórios pessoais culturais. Agnes Varda (JANELA, 2003) afirma que a visão é alterada por sentimentos, sentimentos fortes; e Oliver Sacks (ibid.) complementa que, além das emoções, o que se vê, é constantemente modificado pelo conhecimento adquirido, os anseios, desejos, a cultura, as teorias e tecnologias mais recentes. Além disso, segundo Gomes (2008, p.2), entende-se que os indivíduos usem a observação e a ação cognitiva que exercem sobre os produtos culturais midiáticos, para compor o próprio repertório de conhecimento sobre a vida social. Ver o outro e enxergar a si mesmo, ou enxergar a si mesmo e ver o outro, numa comparação de modos de vida, visualidades e costumes culturais.

Se ver é um passo da comunicação visual, e de acordo com Dondis (1999, p.30), o processo pelo qual podemos absorver informação no interior do sistema nervoso por meio dos olhos, do sentido da visão; ver e criar são partes da comunicação, interdependentes tanto para o significado em sentido geral quanto para a mensagem. O interessante, neste caso, é que o receptor vê a imagem depois de criada, mas a recria/reconstrói quando a vê, com seu repertório, suas vivências, experiências, valores, tudo aquilo que ele carrega consigo, de seu contato com a cultura e com o meio social.

Portanto, a comunicação visual depende da subjetividade, tanto do espectador quanto do produtor. Por isso é necessário, além de analisar a produção das imagens fotográficas, pensar também como o público receberá a informação assim mediada.

Conforme demonstram os psicólogos da Gestalt (SILVA, 1985), a visão é uma operação que consiste em reunir e ajustar informações visuais e compará-las com o vasto mosaico de nossas imagens mentais. Os psicólogos dessa escola entendem a percepção como a organização de dados sensoriais em unidades que formam o todo, ou o objeto. No campo do design – com estudiosos⁹⁸ que falam sobre a percepção e essa capacidade de, ao unir e ajustar elementos fazer com que o receptor entenda o significado que se deseja passar – é possível entender mais facilmente como se dá a

⁹⁸ Como Hulburt (apud Silva, 1985) e Narh (2004).

percepção da imagem fotográfica. Que é, de certa forma – como o design –, uma comunicação sinestésica e subliminar que chega aos olhos do receptor por meio de formas, cores, contrastes, texturas, focos, etc. Esta linguagem explicitamente gráfica da fotografia é um dos elementos principais de construção e transmissão de mensagem.

Hulburt (apud SILVA, 1985) defende a idéia de que a visão é um processo no qual os olhos reúnem pedaços e partes de dados observados e os transmite para o cérebro, onde serão classificados e reestruturados. Essas imagens podem, destarte, ser agradáveis ou enfadonhas; guardadas na memória ou facilmente esquecidas; podem ainda ser mal interpretadas ou transformadas em ambigüidades, o que conhecemos por ilusão. Seria um grande erro, portanto, considerar que uma vez conquistada a atenção do leitor o exercício terminou. Para o autor, a não ser que o estímulo visual produza uma reação – emocional ou intelectual – não se pode dizer que realmente tenha havido uma comunicação.

3.5 O outro que comove

[o enigma da interpretação]

A imagem fotográfica nos revela um mundo singular a cada novo olhar. E depende de inúmeras variáveis para ser interpretada. Não apenas as possibilidades técnicas do aparelho, nem dos posteriores programas de tratamento de imagem, ou dos objetivos do fotógrafo e sua carga imagética. Depende apesar de tudo isso da vivência do receptor, dos olhos atentos ou distraídos de seu leitor, de sua bagagem cultural. Aumont (1995, p.248) afirma que “toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido”.

Portanto, adentramos o enigma da interpretação quando passamos a considerar todas essas variáveis, implicadas no processo de produção e recepção das imagens. E sem a mescla dessas variáveis não é possível entender o sentido por trás das fotografias. Se como diz Vilches (1997, p.9), “os textos revelam aos leitores sua própria imagem”, a leitura de imagens fotográficas deve levar em conta as condições de produção do registro imagético assim como o impacto que terá no leitor, para que na busca por uma verdade fotográfica não sejamos levados pela ilusão da representação. De uma forma mais simples, precisamos entender como as imagens são produzidas e mais, como serão recebidas – e o que o leitor fará com as informações que elas transmitem.

Assim como as mediações são vitais para a inteligibilidade do universo e do homem que se reconhece na redundância das suas representações, a interpretação tece, na narração de uma lógica argumentativa, as relações daquela complexidade que está na síntese entre sujeito e objeto de conhecimento, entre matéria e espírito (FERRARA apud MAKOWIECKY, 2003, p.23).

A realidade chega ao homem por meio de representações efêmeras, só entendemos aquilo que representamos. Num mundo onde tudo está para ser visto, os signos tomam conta do imaginário social. Para Silva (2006, p.163), a realidade é um imaginário, tão sólida como um cubo de gelo, repleta de imagens e representações sucessivas. Flagrantes de um infundável movimento em espiral que consiste em simular o que não é. Aquilo que experimentamos como tal realidade é carregado, segundo Pross (1974, p.13), de coisas que estão no lugar de outras coisas distintas delas mesmas. A representação dessas coisas está na sua forma, na sua estrutura, e principalmente, na função pensada para elas. Esses objetos representativos, os signos, não são apenas objetos com propriedades, mas uma relação de três ‘membros’: *meio*, *objeto* e *consciência interpretante*. Assim, significarão outra coisa se, e somente se, tiverem uma relação com o interpretante através do meio. O olhar crítico sobre determinado fenômeno depende desta noção, e se dá como um processo de tradução de tal fenômeno em signos conhecidos. Se considerarmos que a compreensão dos signos depende da faculdade cognitiva do homem, esse caráter relativo de objeto e consciência é que faz de um pedaço de papel manchado uma fotografia, um monte de areia, cimento e água um edifício.

Apesar deste trabalho não focar seus esforços na recepção, ele não deixa de citar o receptor como peça chave para entender como se dá a produção de sentido nas imagens fotográficas. Mesmo porque as mediações só acontecem na troca entre produtor e receptor, e este fabrica sentidos muitas vezes desviantes e que são configurados a partir de referentes das práticas cotidianas situadas em contextos socioculturais específicos. Por isso é necessária uma preocupação constante com os efeitos da produção, quem receberá e como receberá a imagem fotográfica.

Ao pensar sobre as fotografias de pessoas culturalmente diferentes, as informações e sensações que o conhecer o *outro* provoca e as implicações ativas que esse experimentar tem, compreendemos que a sensibilidade é um ponto crucial nessa recepção. O deparar-se com modos de vida tão distintos e, as vezes até surpreendentes, por meio das imagens em revistas é algo que no mínimo aguça a curiosidade e o interesse por povos distantes. Apreciar estas fotografias, no sentido de se deixar tocar

pelo novo e refletir sobre as novas informações e raridades que vêm do *outro* são ações que vão sendo desenvolvidas ao longo da vida do receptor, dependendo do seu maior ou menor contato com as imagens aqui analisadas.

Para além dessas dimensões, é importante também atentar para aspectos que dizem respeito aos sentimentos e experiências vivenciadas na construção e constituição de um sujeito, a forma como os leitores se vêem culturalmente e como esta percepção foi e esta sendo construída na sua trajetória de vida. Em outras palavras, ao produzir imagens e veiculá-las na mídia, o fotógrafo e o editor tem que se perguntar como o olhar na fotografia do *outro* interfere na maneira de ver a si próprio, o mundo e sua relação com o *outro* diferente, não só distante, como também perto.

4. OLHARES SENSÍVEIS

Desde a sua descoberta até os dias de hoje a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais. No entanto, a fotografia lança ao historiador um desafio: como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem?⁹⁹.

A fotografia é em suma uma pequena voz; mas em ocasiões – não sempre, com certeza – ocorre que uma só foto, mesmo um conjunto, seduz nossos sentidos a ponto de desembocar em uma tomada de consciência. Tudo depende de quem olha: algumas fotografias suscitam tal emoção que engendram uma reflexão.

[François Soulages]

Este capítulo está focado na discussão da imagem fotográfica como comunicação provocante, que acende, além do intelecto, também a sensibilidade e os sentimentos humanos. É a parte do trabalho preocupada em enxergar o algo mais da fotografia, os fenômenos internos e externos, que vão para lá de suas estruturas superficiais. Discutiremos aqui a relação da fotografia com a sensibilidade, e será exposto um compêndio sobre a revista *National Geographic* do Brasil onde se encontram as fotografias que interessam a esta dissertação. Constituirá também este capítulo, linhas sobre os percalços e as belezas de ler imagens, o olhar no outro como fonte de crítica para nossas próprias condições de vida, com a análise da produção de determinadas imagens fotográficas. E, os contornos da emoção causada pela imagem, como ela é produzida para sensibilizar.

Falar de sensibilidade é aludir a sensações e sentimentos. Àquela capacidade de sentir, de receber e perceber impressões do próprio corpo e do mundo que lhe é exterior. Destarte, a sensibilidade está associada tanto à capacidade de ter sensações – aparelho sensitivo e perceptivo – assim como a de ‘ser afetado’, tocado afetivamente. A sensibilidade da pele que sente o vento, os pingos da chuva, o calor do fogo. A sensibilidade do filme à ação da luz, ou a sensibilidade de desejar, amar, sofrer, fruir,

⁹⁹ Questionamento de Ana Maria Mauad, no artigo “Através da imagem: fotografia e história, interfaces”, publicado na Revista Tempo em 1996.

comover-se, emocionar-se... A definição afetiva da sensibilidade engloba conceitos como o de ‘sentimento’, ‘delicadeza de sentir’, ‘gosto’ e ‘fantasia criativa’ – que nos consentem experiências estéticas e artísticas (SENSIBILIDADE, s.d.).

Portanto, tratar de olhares sensíveis voltados para a fotografia, para imagem técnica e fixa, é entrar no campo da sensibilidade. Procurando entender a relação entre mídia e afetividade¹⁰⁰. Como a imagem fotográfica pode se apresentar ao receptor de forma passional, estabelecendo laços afetivos. A princípio pode parecer que o discurso midiático, sempre preocupado com uma pretensa objetividade da informação, seja destituído dessa relação intersubjetiva calcada na afetividade. No entanto, Vilas Boas (1996, p.15) afirma que é necessário estabelecer com o leitor vínculos emocionais. Na escolha de uma linguagem de maior impacto, que possa de alguma forma “balançar o leitor”, que realmente o afete, que o envolva. “O importante é passar a informação de um modo sedutor e, principalmente não confundir” (ibid., p.35).

O que nas fotografias seduz o olhar? Quais as características principais que nos fazem parar diante de uma imagem e, nos sensibilizam? A imagem fotográfica é realmente capaz de nos emocionar? São perguntas difíceis de responder, e questionamentos constantes quando se fala em imagem. De alguma maneira, a imagem imóvel da fotografia – fragmento retido no tempo – provoca um tipo de envolvimento. Para Kubrusly (1991, p.28), ela nos cativa com a sensação de poder deter o fluxo do tempo,

possibilita o prazer voyeurístico de devassar o passado numa imagem parada, disponível e eterna. Ela nos ilude com uma verossimilhança capaz de confundir a imagem com a coisa fotografada, e é impossível separar a fotografia do tema fotografado, mas ela não é o tema, é apenas o vestígio deixado por ele no momento mágico do clic (idem, ibid.).

Sendo memória, a fotografia guarda o que não queremos esquecer. E além disso, é capaz de nos mostrar um mundo que não nos é acessível, um mundo deveras distante que só pode chegar – rapidamente – a nós por meio de imagens. Um universo de novidades, outras culturas, outros saberes, de pessoas e lugares diferentes. Um mundo interessante e comovente porque nos surpreende e nos faz (re)pensar nos nossos próprios modos de vida.

Talvez, essa confusão que fazemos entre imagem e realidade, tratada por tanto autores, seja uma das características mágicas da imagem, o que possibilita o leitor se

¹⁰⁰ Deleuze e Guattari (1999, p.225), definem afeto – do latim affectus: “não é que um se transforme em outro, mas algo passa de um ao outro. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas tivessem atingido, em cada caso, este ponto que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afeto”.

deixar invadir, atrair, seduzir. No entanto, percebe-se hoje, que a tecnologia, supostamente surgida para diminuir distâncias e proporcionar contatos irrestritos, só conseguiu realizar contatos superficiais, e quase artificiais. Ou seja, ainda não aprendemos a lidar com os tempos do ‘novo’ tempo. E de tanto ver perdemos a percepção das imensas possibilidades da imagem, suas histórias únicas, sua permanência, seus detalhes significativos, suas inúmeras sensações.

Para Wolton (2004, p.17), o fim das distâncias físicas revela a extensão das distâncias culturais. “Percebe-se que, no fim das redes, não somente as sociedades, as culturas e as civilizações não são parecidas, mas, pior, que a abundância de mensagens trocadas, em vez de aproximar os pontos de vista, ao revelar a extensão das diferenças, pode tornar-se um fator de conflito” (idem., *ibid.*) se não olhada atenciosamente.

Aos poucos, e sem que nos demos conta, perde-se a essência da comunicação, aquela grande questão antropológica que é o convívio, o contato, o relacionamento, o perceber e saber lidar com o *outro*, não só aquele que caminha ao nosso lado, mas também o outro de uma cultura completamente diferente da que estamos, de certa forma, acostumados. Wolton (idem, *ibid.*) ainda declara que o desafio da comunicação não é a gestão das semelhanças, mas a gestão das diferenças. Para Makowiecky, é preciso gerar

um conhecimento que trilha os caminhos complementares entre razão e emoção, real e imaginário, ciência e história. Isto cria um novo mapa do mundo, onde os lugares são dimensões culturais que se circunscrevem na referência cognitiva do particular e não em territorialidades políticas. Desta forma, caminha-se na dimensão sensível até o desenho do mundo como diálogo de diferenças (MAKOWIECKY, 2003, p.24).

Logo, bem comunicar é poder organizar a coabitação entre os pontos de vista culturais, sociais e filosóficos diversos. Nesse contexto, o olhar no outro, sensível e atencioso pode ser um começo para a retomada da relação interpessoal e a busca por um apropriado equilíbrio contemporâneo. Uma comunicação esforçada não para equipar os povos com técnicas de comunicação, mas para respeitar a diversidade cultural, sentir e aceitar por meio da imagem.

De acordo com Darbon (SAMAIN, 2005), a imagem contém em si uma infinidade de significações que nos levam ao domínio da sensibilidade e da subjetividade. Uma fotografia diz muito, podendo evocar exatamente a magia e o mistério que se registra com a câmera. Ela, de alguma forma, encerra um ‘nós’, um coletivo pensante, e se apresenta como imagem de certas expectativas culturais socialmente compartilhadas.

Pensada na sua origem, a imagem fotográfica é a primeira a contrapor homem e máquina, confrontando uma subjetividade privada com a dimensão coletiva de um saber inscrito no aparelho. Ao fotografar as aparências do mundo, fotografa-se irremediavelmente o modo pelo qual a fotografia representa as aparências visíveis (FATORELLI, s.d.). Então, que jeitos de ver moram nos olhos? De que maneira a fotografia pode ampliar os sentidos daquilo que é visto e se estabelece no campo do sensível? (WUNDER, s.d.). E ainda, como colocar os olhos no *outro*, o que esta imagem expõe, como é produzida e como é recebida? (ANDRADE, 2002). Entender tais questionamentos se torna fundamental para perceber o mundo visual contemporâneo e compreender os significados do olhar.

Já que a fotografia pode passar informações que estão inscritas nela e além de seu objeto, ao fixar o momento, nos permite ver o que não temos tempo de ver. Para Verger (apud VIEIRA, s.d.), “o milagre é que esta emoção sentida diante da fotografia muda, testemunho de um fato fixado por um instantâneo, possa ser sentida por outras pessoas, revelando um fundo comum de sensibilidade, muitas vezes não expressa, mas reveladora de sentimentos profundos quase sempre ignorados”. É esta sensibilidade que precisa vir à tona, uma sensibilidade subjetiva que agrega valor à imagem fotográfica e pede tempo de olhar. Encontrar um ponto de equilíbrio e de convivência, entender, ler, desvendar a fotografia na sua complexidade, perceber que a fotografia não é um passatempo insignificante. Pois, de alguma maneira a imagem fotográfica parece acolher características que preexistem a ela.

Além de representar a realidade em que foi criada, representa a intenção de quem a tirou, o que está longe dos olhos por causa de sua limitação de enquadramento, as características de uma sociedade, os sentimentos e expressões de uma pessoa, uma percepção de espaço, a distância com relação ao *outro* – tanto cultural quanto física, desejos e desígnios do fotografado e do fotógrafo. É uma ampla quantidade de características inseridas na superficialidade de uma imagem fotográfica, um plano de formas e nuances que propõem ir além de seus limites materiais, ouvir seus pensamentos e pensar sobre eles. Primeiro se permitir sentir para depois pensar, escutar as histórias contadas pelas imagens e a partir delas criar outras próprias. Já que

ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma. (ELIADE, 1991, p.16)

4.1 Fotografia e sensibilidade

“Tudo o que é sólido se desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente compelido a enfrentar com sobriedade suas reais condições de vida e as relações com seus semelhantes”¹⁰¹. É assim que Marx enxergava a sociedade moderna, capitalista, em expansão e revolução constante. Para ele a desmistificação das relações sociais é um aspecto inerente do capitalismo, e essas transformações provocariam mudanças importantes. O “puramente pessoa”, elemento espontâneo e emotivo da ação tradicional, foi gradativamente esmagado pelas exigências de objetivos racionalmente calculados (THOMPSON, 1998, p.161). E as tradições em constante transformação, estão sendo reincorporadas e re-ancoradas em novos tipos de unidades territoriais.

Nas sociedades tradicionais, o horizonte das pessoas é limitado pelo contexto geográfico, suas interações sociais são restritas àqueles com quem compartilham um ambiente comum. “A vida cotidiana na sociedade tradicional é rotinizada segundo padrões tradicionais; não há necessidade de defender ou justificar esse padrões” (idem, *ibid.*). No entanto, algo completamente diferente rege as sociedades modernas, na qual os indivíduos se caracterizam por uma flexibilidade e mobilidade numa escala incrivelmente maior. Assim, o homem contemporâneo é muito mais capaz de se imaginar em novas situações, confrontado por novas possibilidades. Para Thompson (*ibid.*), esta abertura do *self* foi estimulada pela difusão das experiências mediadas pela comunicação. E, se a mídia é um ‘multiplicador da mobilidade’,

ela torna disponível aos indivíduos um vasto arsenal de experiências que diversamente permaneceriam encobertas, despertando assim a necessidade da viagem física. Além disso, precisamente porque *a experiência mediada é uma experiência do outro*, ela cultiva a faculdade de imaginação do indivíduo, que se torna cada vez mais capaz de se ver no lugar do outro – numa nova situação radicalmente diferente (idem, *ibid.*).

Lerner (apud THOMPSON, 1998, p.161), intitula empatia como a capacidade – estimulada pela mídia - de se imaginar no lugar do outro, um aspecto chave da vida social moderna. O interessante de toda essa mudança social, econômica e tecnológica, são as alterações e câmbios extraordinários provocados no âmbito das relações interpessoais. O fluxo maior de informações novas, diferentes e advindas de lugares

¹⁰¹ Essa é uma citação célebre, trecho do *Manifesto Comunista* escrito por Karl Marx e Engels. Thompson (1998, p.161) a cita no contexto aqui deliberado. E Marshall Berman - no livro *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 - dedica a introdução do segundo capítulo para tratar do assunto, comentando a frase nas páginas 87 e 88.

distantes cresce e permite que o indivíduo se distancie imaginariamente de suas circunstâncias diárias e imediatas para se interessar por assuntos que supostamente não afetam sua vida cotidiana.

Na idade da visibilidade mediada, a humanidade inicia, então, a aptidão de imaginar o mundo como algo além das mediações locais, um mundo muito maior do que ele aparentava ser, e acima de tudo, um mundo que pode ser conhecido, se não em sua integralidade, em suas inúmeras naturezas novas e longínquas. “Um mundo de riscos e oportunidades no qual uma nova vida pode nascer através de uma contínua assimilação de experiências verdadeiras e vicárias” (THOMPSON, 1998, p.168). Deste modo, a mídia – ao permitir aos indivíduos adquirir experiências ao longo do tempo e do espaço – tem um papel crucial nas transformações culturais e no contato cada vez mais próximo com o outro e seu modo de vida.

Considerando a época em que esses pensamentos foram escritos por Thompson e Lerner, é possível dizer que a possibilidade de um novo mundo regido por tecnologias avançadas e viabilizadora de outros ensejos, traz ideais até certo ponto românticos. Seria surpreendente que todas essas probabilidades pensadas a partir da Revolução Industrial fossem realmente verídicas, aplicadas e recebidas da maneira sensata, sem efeitos colaterais negativos. No entanto, como já vimos aqui, essa tecnologia que deveria aproximar as pessoas, por causa de suas incontáveis novas possibilidades, anestesiou os sentidos e tornou os contatos superficiais, na pior acepção da palavra. E percebemos isso não só no âmbito da cultura, mas também no universo das imagens – claro que com causas e características particulares, mas advindas todas do fato vigente de que a “mudança”¹⁰² é algo assustadoramente constante, “tudo é possível”, “nada mais nos surpreende”.

As imagens, em sua pluralidade, se tornaram instrumentos adequados à comunicação em um século em que, paulatinamente, a notícia e a informação são consideradas mercadorias. Baitello (2001, p.5) lembra o evidente avanço na relação do homem consigo mesmo, a expansão das fronteiras, de seu imaginário e, portanto, de sua cultura.

¹⁰² Para Bauman (2001, p.7-22), vivemos uma sociedade fluída e mutante. Essa fluidez é qualidade dos líquidos que sofrem mudanças constantes e por sua extraordinária mobilidade são associados à leveza. Seria, portanto, imprudente negar, ou mesmo subestimar a profunda mudança que o advento da “modernidade líquida” produziu na condição humana. Para o autor, a modernidade significa muitas coisas, e sua chegada e avanço podem ser aferidos utilizando-se marcadores diversos. No entanto, uma característica da vida moderna e de seu moderno entorno se impõe como o atributo crucial que todas as demais características seguem – a relação cambiante entre espaço e tempo, uma relação verdadeiramente variável.

Baitello (2005, p.31-34) discute a classificação da mídia pelo cientista político Harry Pross. Segundo o autor, existe mídia muito antes dos meios de comunicação de massa, já que a mídia primária implica apenas uma comunicação cara-a-cara, a presença física – a voz, o cheiro, o gesto e o gosto – num limite temporal e espacial que exige o tempo e o espaço do aqui e agora. A mídia primária é, então, a comunicação elementar humana, aquela em que o corpo não utiliza aparatos ou ferramentas para se comunicar.

A partir do momento em que, entre um corpo que emite um sinal e outro corpo que recebe esse sinal, existe um objeto, um meio de campo, uma mídia – pedra, papel, parede – surge a mídia secundária. Nesta ocasião, um dos corpos envolvidos no processo de comunicação usa um aparato comunicativo como nos meios impressos. O homem consegue deixar gravados os sinais produzidos pelo seu próprio corpo, introduzindo um fator temporal novo, o tempo lento. A fotografia nascida como mídia secundária – produzida por um aparelho e revelada sobre papel fotográfico - obedece a esse tempo lento de contemplação e de decifração. De acordo com Baitello (ibid, p.33), quando se tem o tempo de ler um livro, ler um romance, olhar um quadro, mergulhar numa imagem e contemplá-la, entra-se na realidade regida por uma temporalidade distinta, aquela da permanência, da perenidade, da imortalidade. A fotografia requer esse tempo.

No entanto, na mídia terciária o tempo se acelera vertiginosamente. Nesse grupo, todos os corpos envolvidos no processo comunicativo precisam de ferramentas. É o que acontece nos meios eletrônicos, com o rádio, a televisão, o computador. Elimina-se, então, o espaço e o tempo da decifração e da contemplação em favor de uma sonoridade e uma visualidade em ritmos acelerados. Assim, a fotografia se apresenta hoje de outra forma, uma imagem advinda de novas tecnologias, de novas possibilidades do aparelho, a *fotografia digital*. Fotografia que não mais se insere no que Pross chama de mídia secundária, mas que faz parte do terceiro nível de mediação. Infelizmente, essas imagens de hoje não nos ‘pedem’ tempo, sua instantaneidade e a rapidez com que são produzidas, apresentadas ao leitor e descartadas, não mais permitem assimilações sérias e leituras profundas.

Portanto, o que direciona a sociedade moderna, industrial e pós-industrial são a velocidade e aceleração crescentes. Os meios de transporte e, principalmente, os meios de comunicação demonstram muito bem essas mudanças. Essa aceleração dissolve toda ordem natural do tempo (ROMANO, 2002, p.5). Não só imergem novos tempos de olhar, como as relações humanas se vêem prejudicadas. As mídias primárias perderam

seu destaque. “O predomínio atual da mídia terciária na sociedade tecnificada de comunicações mediáticas deixa clara a falta e a necessidade da comunicação elementar humana” (ROMANO, 1993, p.67).

Não mais enxergamos, sentimos ou percebemos nosso próprio corpo. E, na maioria dos casos, a crescente eletrificação das comunicações não ampliou o espaço nem o tempo das relações de proximidade. Segundo Baitello (2005, p.39), mães e pais têm menos tempo para seus filhos e para seus amigos e o bate-papo, a prática esportiva e lúdica, por exemplo, têm perdido cada vez mais espaço para a diversão eletrônica mediada por aparelhos. E como declara Kamper (apud BAITELLO, 2001, p.7), ver se tornou superficial. Ganhamos em quantidade, mas certamente perdemos muito em qualidade. A fotografia se tornou imagem cambiante em mais de um sentido.

Perceber o outro com sensibilidade talvez seja uma possibilidade de reencontrar esse tempo sereno do olhar. Esse tempo de sentir que está há anos guardado no baú da contemporaneidade. Adaptando o modo poético com que Emil Orlik explica a expressividade das imagens, Entler (s.d., p.2) comenta:

Num mundo marcado por uma constante aceleração de todas as coisas, e por relações sempre efêmeras, a possibilidade de deter o olhar sobre uma imagem representa a chance de imprimir sobre ela uma certa dose de desejos e sentimentos, que ligará o sujeito à imagem de uma forma intensa e, talvez, definitiva. Trata-se de substituir a velocidade (uma porção de espaço percorrido numa porção de tempo) pela densidade (uma porção de tempo condensada naquela porção de espaço).

Para falar em sensibilidade estética, as dimensões emotivas e os aspectos não-rationais presentes no processo comunicativo visual, é necessário voltar a atenção para a expressividade da imagem, na qual as categorias, principalmente plásticas, nos permitem uma impressão primária de empatia ou não; aquela sensação inicial que mexe mais com a sensibilidade do que com a razão e nos faz principiar um entendimento afetivo. Neste momento cabe o que Landowski, na introdução do livro “*Passions sans nom*”, denomina semiótica do sensível, que trabalha com o sensitivo, o afetivo, o amorfo, o estésico, o impressivo, o que sentimos ao ver a imagem em sua superficialidade, antes mesmo de narrá-la.

O ato de ‘compreender’, visto como a apreensão de significações discursivamente articuladas, não exclui, mas incorpora a experiência sensível de um mundo experimentado como fazendo sentido de imediato e que, inversamente, o ‘sentir’, por si mesmo, já constitui um primeiro modo de apreensão do sentido (LANDOWSKI, 2004, p.2).

É nesse primeiro momento, à primeira vista, que as qualidades sensíveis que possuem uma linguagem se manifestam, são selecionadas e articuladas. E os atributos

sensíveis presentes nas imagens fotográficas provocam o olhar do leitor. Ou seja, o olhar é primeiramente sensibilizado pelas imagens e afetado pelos elementos plásticos da imagem, o que alguns autores denominam poéticas visuais, sua beleza superficial e direta. Para Landowski, é a partir deste olhar que será possível

reencontrar as dimensões perdidas do sentido, as que dependem da própria presença – imediata, experimentada – do outro, dos textos, das obras, da matéria sensível. E assim, tirar do inefável as mil pequenas “paixões” vividas num instante, no contato com as coisas (...). (LANDOWSKI, 2004, contracapa)

Essa superficialidade citada não propõe o mesmo fim que a superficialidade que Flusser (2008) elogia, e a qual dedica um livro inteiro. De acordo com o filósofo, a superficialidade está sim começando a quebrar o racionalismo da ciência, como propomos necessário. Mas isso acontece, como aponta Flusser, de maneira equivocada. O homem contemporâneo, cada vez mais, deixa de se interessar pelos discursos da ciência e da técnica – embora assumidamente indispensáveis – pois não precisa conhecer as regras e as especificidades da tecnologia. Os imaginadores – produtores de imagens – por exemplo, só precisam imaginar as imagens e obrigar que o aparelho as produza, desprezando os processos que se passam no interior das caixas pretas dos aparelhos. De acordo com Flusser (2008, p.42), essa nossa capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto, ou seja, nossa capacidade de imaginar, é a emergência de um nível de consciência novo. “[...] eu, que olhei tais imagens superficialmente, vivenciei beleza. [...] eu, em minha nova superficialidade, tomei a minha vivência do belo como o ‘real’ – logo, o problema do verdadeiro e falso não tinha mais sentido” (idem, *ibid.*).

O problema é que nos distanciamos das imagens para enxergá-las como planos e deixamos de observá-las porque ao olhá-las de perto só vemos grãos e pontos computados. Entretanto, a superficialidade que sugerimos anteriormente, é aquela valorização primária da superfície imagética, o deixar-se tocar primeiramente por sua beleza estética, como apontou Flusser, mas permitir-se em seguida observá-la em seus significados mais profundos. Não um olhar mais próximo que enxergue os pontos, mas um olhar que atravesse a superfície, buscando um significado para cada impressão e beleza sentida num primeiro momento. Apesar de sabermos que a imagem fotográfica sempre estará no lugar de algo, sendo representação do que conhecemos como real, ou existente. E que surgiu partilhando caminhos da ciência, como a neutralidade e a verossimilhança.

De maneira resumida, ela não se restringe a fazer circular conteúdos; é também a manifestação formal dos sentidos por meio de categorias expressivas, ao mesmo tempo em que instaura a apreciação cognitiva da imagem no âmbito do sentir, se recusa a ser mero registro passivo de um fato objetivo.

Se a fotografia é um jogo de *contradisparos*¹⁰³, que sensibilidades da visão ficam ofuscadas pela luz que entra rotineiramente por nossos olhos? *Ver* é mais do que apenas olhar com os olhos desatentos uma vitrine de calçados. A fotografia não é apenas resíduo do visto, é linguagem multisignificativa que detém em si própria diversos olhares, profundos, superficiais, contraditórios, complementares, a fotografia é parte-todo, todo-parte¹⁰⁴. Por isso, não se pode contentar com uma definição que só leve em consideração a materialidade dos traços e das regiões impressas no suporte fotográfico. Afirmar que esse objeto planar construído produz efeitos de sentido é, já, postular que ele próprio é um objeto significativo.

Para entender melhor o processo (subjetivo) fotográfico, Arlindo Machado (1984, p.77) afirma que toda fotografia é sempre um “retângulo que recorta o visível”, independente do referente que a motiva. De acordo com o autor, o fotógrafo efetua uma escolha para recortar na continuidade do mundo o campo significativo que lhe interessa, já que “toda visão pictórica, mesmo a mais realista ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório” (MACHADO, 1984, p.17).

Existe uma corrente que diz que a fotografia é o objetivo, representa uma realidade, nem mais nem menos. Ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isso é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar [...] (SALGADO apud VASQUEZ, 1986, p.68).

Portanto, nada mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, com o papel de personificar o olho do sujeito da representação. Assim sendo, desde sua produção até sua recepção a fotografia é constituída de sensibilidades, impressas pelo fotógrafo no ato de captura da imagem, aguçada por suas escolhas no que diz respeito à plasticidade da imagem e renovadas pelo receptor, que irá acrescentar ainda outras sensações e sentimentos no ato da recepção.

¹⁰³ “Uma fotografia é sempre uma imagem dupla: mostra seu objeto e – mais ou menos visível – ‘atrás’, o ‘contradisparo’, a imagem daquele que fotografa, no momento de fotografar” (WUNDERS apud WUNDER, s.d., p.4)

¹⁰⁴ “Um único olhar é um único olhar. Para um único olhar não é possível o todo. Um olhar é uma forma de mostrar essa parte. Essa parte contém o todo, assim, como o todo contém a parte Parte-Todo, todo-Parte. A fotografia” Gilbert de Oliveira Santos (in WUNDER, s.d., p. 8).

O discurso visual se estrutura de acordo com o modo pelo qual o enunciador arranja elementos em termos de relações sintáticas e semânticas. Segundo Rossoni (s.d., p.3), a fotografia é um enunciado, ou conjunto de proposições que, quando manifestadas fazem, por meio de seus sentidos, o sujeito ser. O significado mais profundo de uma imagem não se encontra necessariamente explícito, o significado é imaterial (KOSSOY apud ROSSONI, s.d., p.5). Jamais foi ou virá a ser um assunto visível, passível de ser registrado fotograficamente. “Dessa forma, o vestígio do mundo natural cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido a partir do momento em que se compreenda os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem. Além da verdade iconográfica” (idem, ibid.), que seria aquilo que foi escolhido ficar de fora do enquadramento, e que cada leitor define como mais ou menos pertinente para si.

A fotografia de Sebastião Salgado é exemplo de uma imagem que provoca sentimentos e emoções, e pode gerar mudanças de pensamento e atitude. Na idéia de Wolton (2004, p.78) de que “observar não é agir”, esse estímulo de mudança, e a ação concreta, é algo primordial para uma comunicação eficaz. Segundo o autor, existe uma grande “diferença de natureza”, diferença entre o conhecimento da realidade, e a vontade ou capacidade de modificá-la.

O fotógrafo Sebastião Salgado trabalha com esse intuito.

Espero que a pessoa que entre nas minhas exposições não seja a mesma ao sair. Acredito que uma pessoa comum pode ajudar muito, não apenas doando bens materiais, mas participando, sendo parte das trocas de idéias, estando realmente preocupada sobre o que está acontecendo no mundo¹⁰⁵.

Uma preocupação que pode ser iniciada pelo olhar, pelo conhecer por meio da imagem fotográfica. Assim, o fotógrafo, aclamado nacional e internacionalmente, se destaca por uma produção crítica sobre a vida de pessoas excluídas, e mais recentemente, por mostrar lugares e culturas que ainda não foram influenciados ou modificados pelo mundo tecnológico e capitalista atual – um registro de uma parte desconhecida e ignorada, do planeta. Todos esses projetos têm como objetivo estimular a reflexão sobre determinados assuntos, provocar o debate e estabelecer solidariedade (SALGADO apud SOTILLI, 1999). E é isso que a fotografia precisa mostrar e suscitar. A fotografia precisa ser vista como uma imagem subjetiva, sensível, capaz de suscitar ação. Um olhar que se traduza em emoções e atos; imagem preocupada não só com a estética, mas também com o desenvolvimento social e cultural.

¹⁰⁵ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sebastião_Salgado - acesso em 12 de março de 2008.

A realidade concreta nos oferece uma variedade quase infinita de coisas a serem traduzidas, por particularização ou concretude, idéias gerais e abstratas. É conhecido o axioma de Aristóteles¹⁰⁶: “*Nihil in intellectu quod prius non fuerit in sensu*”, ou seja, nada nos chega ao espírito sem ter sido antes apreendido pelos sentidos. Um bom trabalho assimétrico requer, portanto, atenção em todos os seus níveis, para que possa produzir efeitos sinestésicos, ritmo, equilíbrio ou desequilíbrio, sensações de prazer ou desprazer, entre outros elementos sintáticos da imagem como aproximação e distanciamento, identidade ou diferença, harmonia ou desarmonia. Na construção de uma linguagem que serve não apenas para representar o mundo, mas para instituir valores, desejos e se fazer sentir.

Por isso é necessário recuperar a sensibilidade e a subjetividade atreladas à fotografia, e entender as sensações transmitidas por ela, fazendo com que o olhar, novamente, se deixe afetar pelas coisas vistas. Num mundo em que o olhar foi construído como sentido mais adequado para conhecer as coisas e a primazia do olhar molda nossa forma de pensar, a fotografia se insere como representação plena de um real imaginado. Andrade (2002), então, propõe que o leitor de imagens se permita ver com os olhos livres, que ainda podem enxergar reparando, de forma prazerosa, algo além da imagem. Já que “conhecer é clarear a vista” (CHAUÍ apud WUNDER, s.d.).

Perceber a manifestação do sensível nas imagens e particularizar as características da figura humana que possam criar vínculos comunicativos é um passo primordial pra uma mudança na maneira contemporânea de olhar e interpretar imagens. Analisar criticamente a produção do sensível na imagem fotográfica, sem descuidar da ação promovida pela sensibilização dos leitores é de extremo valor.

Mas, antes de parar para pensar sobre a foto e suas proposições, é preciso pensar num sentido da imagem que vai além do simples registro iconográfico. Pois, mesmo sem a leitura do texto verbal ou conhecimento do contexto em que a fotografia se insere, o leitor constrói uma acepção de acordo com a maneira pela qual a imagem se apresenta aos seus sentidos. Uma apresentação que acontece apenas por meio da linguagem visual e organiza-se a partir da relação entre os elementos nesse âmbito. A expressão do texto visual, diante dos olhos, somada às experiências vividas pelo observador. Momento no qual a imagem se mostra nas medidas instituídas pelo leitor, numa gama enorme de possibilidades, já que ele vê a fotografia num processo de imaginação.

¹⁰⁶ ARISTÓTELES. **Metafísica**. Porto Alegre: Globo, 1969.

A exploração de toda fotografia é infinita, porque ela admite, como todas as coisas, múltiplas leituras, e o insólito nasce quase sempre da mais inocente; nós estamos num *no man's land* com uma combinação sem limites, a não ser a da imaginação daquele que penetra no território deste espelho de papel (CÓRTAZAR apud VASQUEZ, 1986, p.73).

De qualquer forma, é necessário avaliar o poder da fotografia veiculada na mídia para perceber melhor o olhar humano diante da imagem vigente. Analisar a percepção visual de forma mais detalhada e profunda, tentando compreender o homem, o visível, e as sensações que este lhe provoca. Além de sempre se permitir comover e sentir. Primeiro, por meio de uma comunicação visual que requer subjetividade (e sensibilidade de produção e recepção), perceber as possibilidades do ver, para depois relacionar categorias e encontrar, em níveis mais profundos, outros e tantos significados. Com esse intuito apresentamos a seguir um apanhado geral sobre a história e os ideais da revista *National Geographic*, uma trajetória que influencia seus objetivos e explica seu formato atual, suas ideologias e a maneira como ela apresenta e valoriza a imagem fotográfica.

4.2 *National Geographic*

O foco dessa dissertação foi desde o começo de sua idealização a linguagem não-verbal e o leque de possibilidades significativas que se abre quando o assunto é a imagem. Nada mais óbvio do que dizer que a vontade de se aprofundar nesse tema nasceu de uma fotografia. Imagem esta captada pelo fotógrafo Randy Olson com delicadeza e cuidado, e publicada pelo periódico mundialmente conhecido *National Geographic* numa reportagem de Paul Salopek sobre os donos da floreta no Congo. A edição é a de setembro de 2005, um especial sobre a África, suas riquezas e suas pobrezaas.

Uma página sangrada em imagem, o recorte de um ritual de passagem da tribo Mbuti incrustada na floresta de Ituri, República Democrática do Congo¹⁰⁷. Árvores

¹⁰⁷ “África: uma nova chance para o berço da humanidade”. A edição por completo é dedicada a proporcionar uma discussão sobre a África e suas riquezas, num histórico que vai desde as belezas naturais à miséria, problemas salutaras e a sustentação das raízes culturais. Realidades próprias, que nem imaginamos, cenários surpreendentes e condutas humanas cheias de contrastes são um pouco do que essa revista em particular almeja expor. As fotografias do fotógrafo Randy Olson fazem parte de uma reportagem de Paul Salopek sobre os povos pigmeus da Floresta de Ituri na República Democrática do Congo. Sobre o povo retratado: “Eles são uma alma, os pigmeus Mbutis e a Floresta de Ituri que os

retorcidas cobertas por um borrão de folhagens rebeldes margeiam a fotografia na parte superior da imagem. As tonalidades diferentes de verde criam um fundo de mata escura e densa, que se abre numa clareira modesta a sua frente tomada por um emaranhado de folhas e galhos secos espalhados pelo chão. A imagem é homogênea, não há um contraste forte de tons. Duas crianças estão no meio da clareira, jovens, negros, com o corpo quase que completamente coberto de argila, já seca. É possível perceber os desenhos da pintura no corpo, um padrão simples que cobre até o rosto e os pés, só deixando de fora as mãos. O garoto que parece mais velho aponta em primeiro plano, um pouco desfocado, e só da cintura para cima – a boca amordaçada, os olhos bem abertos e embaçados. Atrás dele, bem acima do seu ombro esquerdo, na parte superior direita da imagem, o outro menino. O ponto central da foto, com sua saia de palha rodada bem apertada na cintura, os braços caídos ao lado do corpo e o olhar baixo, nos fazem lembrar uma escultura do século XIX, “A pequena bailarina” de Edgar Degas. E assim, nos transporta para um tempo de conceitos estéticos tradicionais, e nos aproxima da beleza artística.

A fotografia se apresentou ali, viva e fixa, numa candura e delicadeza tal que não se pode dizer se os meninos estavam alegres ou tristes. Deste modo, a imagem chamou a atenção por sua singularidade, e além de remeter à beleza plástica da época do impressionismo, fez pensar que o mundo é muito maior e mais rico do que podemos imaginar. Teve a capacidade de transportar o leitor para fora dela mesma quando instigou o pensamento e apresentou um universo novo, mas identificável.

Para Silverstone (2002, p.11-12), apenas essa fotografia serve perfeitamente. Ela representa o ordinário e o contínuo.

Em sua unicidade, é absolutamente típica – um elemento na constante mastigação da cultura cotidiana pela mídia; seus significados dependem de saber se realmente a notamos, se ela nos toca, choca, repugna ou atrai, enquanto entramos, atravessamos e saímos do ambiente midiático cada vez mais insistente e intenso (idem, *ibid.*).

Portanto, foi uma imagem internacional, numa revista nacional – a *National Geographic* do Brasil –, que provocou esse trabalho de mestrado e interferiu na escolha do *corpus*. Dessa revista falar-se-á um pouco mais nesse sub-capítulo.

abriga. Por toda sua história esse povo nativo do Congo tem dependido da bondade da floresta tropical que se tornou seu lar, extraíndo dela apenas aquilo que precisam para sobreviver. O fotógrafo Randy Olson leva você para dentro deste mundo, já desequilibrado por invasores que aos poucos o ocupam” (retirado do site da *National Geographic*) - as imagens tocam por sua leveza e força, numa harmonização sutil de cores e gestos, olhares marcantes e sensíveis.

4.2.1 A revista e sua história

A *National Geographic Society* nasceu em 13 de janeiro de 1888 em Washington D.C. com um grupo de cientistas e intelectuais (geólogos, geógrafos, meteorologistas, cartógrafos, banqueiros, advogados, naturalistas, jornalista e integrantes das forças armadas) preocupados em viabilizar a organização de uma sociedade para o crescimento e a difusão do conhecimento geográfico, com o intuito comum de promover o estudo científico e disponibilizar o resultado para o público.

Ainda que uma boa parte do mundo não tivesse sido explorada, os cientistas estavam reunindo conhecimento em escala tremenda. Uma enorme quantidade de energia e otimismo estava no ar, assim como a crença passional de que a ciência tinha o poder de corrigir muitos dos defeitos sociais e econômicos da sociedade que entrava na era moderna. A recém-formada *National Geographic Society* seria uma força neste evangelismo científico. Muitas associações científicas da época compartilhavam desta visão. O que faria com que a *National Geographic Society* se destacasse seria sua capacidade duradoura de despertar o explorador que existe dentro de cada um de nós. Isso permitiu que a organização se transformasse no que é hoje: uma das maiores associações científicas e educacionais do globo, que fornece uma janela para as maravilhas do mundo e influencia a vida de milhões de pessoas.¹⁰⁸

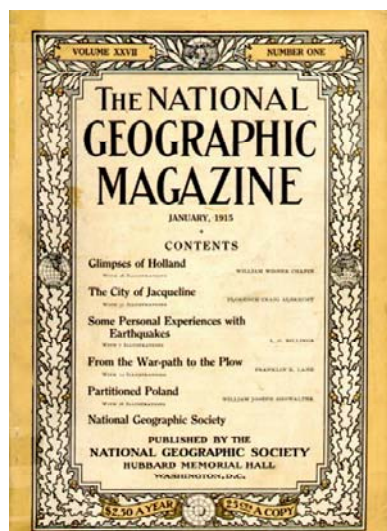


FIGURA 17 - Capa da edição de janeiro de 1915.

A revista de nome *The National Geographic Magazine*, mais tarde reduzido a *National Geographic*, foi publicada pela primeira vez nove meses depois da fundação da sociedade. E desde o início, apresentou uma mistura entre ciência e aventura, com sua primeira edição publicada em outubro de 1888.

(...) Uma brochura científica de aparência modesta com capa austera de cor terracota. O artigo impresso era um relato acadêmico denso escrito por WJ McGee sobre "A Classificação das Formas Geográficas Segundo a Gênese". Mas o volume também continha encartado um texto sobre a Grande Tempestade dos dias 11-14 de março, que abria com tabelas isotérmicas e meteorológicas e fechava com um descrição envolvente sobre a sobrevida do barco-piloto Charles H Marshall, de Nova York.¹⁰⁹

Em 1989 a revista publicou suas primeiras ilustrações coloridas e em 1996 foi colocada nas bancas como “Publicação Mensal Ilustrada”, imitando as revistas de mais sucesso da época. Quando o editor John Hyde começou a inserir fotos ocasionais na publicação, alguns fundadores consideraram essa prática um tanto quanto frívola. E só mudaram de opinião, quando no mesmo ano, Hyde

¹⁰⁸ Informação encontrada no site da Revista *National Geographic* do Brasil, no link “História da *National*”. Disponível em: http://origin.viajeaquai.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008.

¹⁰⁹ Informação no site da Revista *National Geographic* do Brasil, no link “O mundo e tudo o que ele contém”. Disponível em: http://origin.viajeaquai.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008.

publicou uma foto surpreendente, diferente de qualquer outra publicada na época por revistas dos EUA. Era uma foto de casamento: noiva e noivo zulus meio nus fazendo uma pose simpática. “Essa atitude ousada – de mostrar culturas como eram na realidade – iria se transformar em traço marcante da revista”.¹¹⁰

Graham Bell, inventor do telefone, pioneiro da aviação e professor de surdos, foi por muitos anos diretor da sociedade. Autor de muitas idéias, promoveu vários encontros e palestras em nome da instituição, fez parcerias, ofereceu medalhas a jovens estudantes, atraiu exploradores ansiosos pra contar suas histórias e, enfatizou que os novos membros da revista deviam ser capazes de ler e apreciar os artigos. “Não queria mais tratados acadêmicos obtusos e indecifráveis. E, além do mais insistiu que queria ‘fotografias, e muitas’”¹¹¹.

Depois de Bell, Gilbert Grosvenor assumiu como editor-assistente a revista e não precisou de muito para se convencer de que a imagem técnica era o grande trunfo do momento, apesar de muitos intelectuais desprezarem-na como algo superficial, senão vulgar. Em 1904, publicou uma edição com 11 páginas cobertas de imagens, com legendas resumidas, e esperou ser demitido. Mas a publicação foi um sucesso.

Grosvenor nunca olhou para trás. Usando a fotografia como sua lente para revelar o mundo, ele enchia as páginas da revista com maravilhas: tumbas egípcias, canais chineses, as montanhas rochosas do Canadá, até mesmo insetos de fundo de quintal. (...) Os EUA entravam na década de 20, embalada pelo jazz, quando Alexander Graham Bell morreu, em 1922, aos 75 anos. Àquela altura, o antigo pequeno boletim científico austero tinha se transformado em uma das revistas mais confiáveis e aguardadas dos Estados Unidos.¹¹²

A fotografia foi se desenvolvendo tecnologicamente e junto dela a revista foi adquirindo mais autonomia na produção e impressão de imagens. Um laboratório fotográfico foi instalado no setor editorial e os fotógrafos processavam suas placas de Autocromo¹¹³ em campo.

¹¹⁰ Informação no site da Revista *National Geographic* do Brasil, no link “O mundo e tudo o que ele contém”. Disponível em: http://origin.viajeaqui.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008.

¹¹¹ Idem, *ibid.*

¹¹² Idem, *ibid.*

¹¹³ O autocromo é um antigo processo de fotografia colorida, talvez o primeiro a ser praticado comercialmente. É uma técnica que utiliza uma placa de vidro coberta por um mosaico de minúsculos grãos de amido de batata tingidos de vermelho, verde e violeta. Ao passar pelos grãos, a luz se decompõe e cria um negativo fotográfico que precisa ser revelado. A descoberta desse processo foi um sucesso na época, no entanto, sua desvantagem era que requeria um extenso tempo de exposição à luz, o que limitava seu uso em dias nublados e inviabilizava “cliques instantâneos”. Disponível no site do *National Media Museum*: www.nationalmediamuseum.org.uk/autochrome/Technical_Details.asp - acessado em 10 de maio de 2009.

Naquela época, até mesmo pautas banais se transformavam em parte da história da fotografia. Os registros da NGS estão cheios de "primeiros": por exemplo, "as primeiras fotografias em cores naturais da vida no Ártico", "as primeiras fotografias aéreas em cores naturais", e as únicas "fotografias em cores naturais da coroação do imperador etíope Haile Selassie" (...) Em 1926, o número de membros da sociedade ultrapassou um milhão, e a *National Geographic* despachou "expedições fotográficas" para o Caribe e a América Latina, para a Europa e os Bálcãs, e para a Ásia. Redatores e fotógrafos profissionais transformaram-se em exploradores; a documentação apurada e penetrante se transformou na ciência da expedição. (...) em 1959, Melville meteu fotografias coloridas na capa da revista que, tradicionalmente, não passava de uma apresentação do conteúdo emoldurada por uma borda de carvalho e folhas de louro. Ele tinha um objetivo muito mais ambicioso: fazer a revista toda colorida. Quando a *National Geographic* de fevereiro de 1962 saiu das novas impressoras de última tecnologia, não continha nenhuma fotografia em branco e preto. A *National Geographic* foi a primeira publicação periódica dos EUA a atingir esse marco tecnológico.¹¹⁴

A sociedade estava evoluindo vertiginosamente e assim também evoluía a revista embalada pelo *boom* fotográfico do pós-guerra e as revoluções tecnológicas. E ainda, mais do que dar importância às discussões relativas a ciência, num primeiro momento, principalmente no que diz respeito à geografia; a *National Geographic Society*, e conseqüentemente sua revista, popularizaram assuntos científicos, disponibilizando textos acadêmicos adaptados à linguagem do público geral; abriram ao mundo uma janela para territórios distantes e desconhecidos, na celebração de diferentes culturas; e também ajudaram na preservação ambiental do planeta – num estímulo que permanece até hoje.

As expedições a campo da *National Geographic Society* exploraram, mapearam e fotografaram muitas áreas de visual sublime que, apresentadas ao público por meio da revista, também foram consideradas dignas de incorporação ao sistema de parques. Foi assim que o espetacular "Vale das Dez Mil Chaminés", no Alasca, passou a fazer parte do Monumento Nacional Katmai, e como um sistema de cavernas extraordinário, no Novo México, foi designado como Parque Nacional das Cavernas Carlsbad¹¹⁵.

Assim, a revista incentivou e continua incentivando e investindo na fotografia social, foto de denúncia, com a justificativa de que é preciso expor as transformações sociais mundiais¹¹⁶.

A revista, que já tinha chegado ao ponto de incluir assuntos tão variados quanto ratos e o Santo Sudário, expandiu seu campo de atuação ainda mais. Os artigos iam de arqueologia a lixo, passando pelos mistérios do sono e o sentido do olfato - reportagem

¹¹⁴ Informação no site da Revista *National Geographic* do Brasil, no link "1921-1956 – As cores do globo". Disponível em: http://origin.viajeaqui.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008.

¹¹⁵ Informação no site da Revista *National Geographic* do Brasil, no link "1957-1969 – Do papel para a televisão". Disponível em: http://origin.viajeaqui.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008.

¹¹⁶ Gil Grosvenor em 1970, incomodado com as críticas feitas à revista, e por isso prometendo ser justo, porém inabalável. Em: http://origin.viajeaqui.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008., no link "1970-1987 – A vida no planeta":

complementada por um cartão de raspar-e-cheirar para testar a resposta dos leitores a odores básicos¹¹⁷.

Acima de tudo o fotojornalismo floresceu nas capas da revista. E desde 1990 até 2005 o periódico passou por um processo de redesenho para se transformar em publicação relevante aos leitores da atualidade. Artigos a respeito da saúde global, do lado negro do comércio de diamantes ou das armas de destruição em massa agora aparecem ao lado de reportagens que anunciam novas descobertas arqueológicas ou descrevem maravilhas científicas.

Apesar de ter sido disponibilizada primeiramente em inglês no mundo todo, a revista é hoje verdadeiramente internacional. Em 1995, a *National Geographic* começou a publicar em japonês, e foi a primeira edição no idioma local. Atualmente é publicada em diversos idiomas, incluindo espanhol, hebreu, grego, italiano, francês, alemão, polaco, coreano, português (em Portugal e no Brasil, com as respectivas versões), chinês, tcheco, romeno, russo e neerlandês¹¹⁸. Segundo informações disponíveis no site o impacto é grande, e hoje, um em cada quatro leitores da *National Geographic* lê a revista em uma língua que não o inglês.

O canal e o site da *National Geographic* também é visto e acessado por milhares de receptores. E além da revista *National Geographic*, a *National Geographic Society* lançou outras publicações como a revista *Traveler*¹¹⁹, com edições especiais; a revista *Adventure*¹²⁰, que levou a um *National Magazine Award*¹²¹. A *National Geographic Explorer* e a *NG for Kids*¹²² comprovou um sucesso junto às crianças. Novas

¹¹⁷ idem, ibid.

¹¹⁸ Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/National_Geographic_Society - acesso em nov. de 2008.

¹¹⁹ Publicada bimestralmente, é uma revista com enfoque exclusivo em viagem. Os Leitores podem encontrar ajuda sobre planos de viagem, mapas detalhados com recomendações e outros links pertinentes ao assunto ou local desejado. É quase como um guia de viagem com declarações de pessoas célebres e viajantes profissionais. Foi lançada em 1984 e é publicada em seis línguas além do inglês. Site oficial: <http://traveler.nationalgeographic.com>.

¹²⁰ Periódico lançada em 1999, focado em viagens de aventura possui também reportagens sobre temas ambientais, ciência natural e outros tópicos relacionados a atividades ao ar livre. Site oficial: <http://adventure.nationalgeographic.com>.

¹²¹ É uma prestigiosa premiação norte-americana que honra a excelência na indústria gráfica de revistas. É administrado pela *American Society of Magazine Editors* e pela *Columbia University Graduate School of Journalism* de Nova York. O prêmio tem sido concedido anualmente desde 1966. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/National_Magazine_Award - acesso em 10 de maio de 2009.

¹²² Ambas as publicações são voltadas para o público infantil. A primeira – *Explorer* - é uma revista direcionada para a sala de aula, com artigos, glossário, atividades, desafios e um espaço direcionado aos professores. Site oficial: <http://magma.nationalgeographic.com/ngexplorer>. A *NG for kids* é uma publicação que cobre temas como animais, entretenimento, ciência, tecnologia, eventos atuais e culturas de diferentes lugares do mundo – com edições publicadas nos Estados Unidos e na África. Site oficial: <http://kids.nationalgeographic.com>.

empreitadas como a *Adventure Press* e *Adventure Classics*¹²³ estão levando as iniciativas de publicação de livros da NGS em novas direções. E a *National Geographic* continua sendo uma produtora de mapas para o mundo: seus atlas são considerados obras de referência.

Enquanto a *National Geographic* avaliava o novo milênio com edições especiais sobre a superpopulação e a biodiversidade, John Fahey, presidente da NGS, reiterou que "a preservação é componente fundamental da nossa missão para o século 21". Assustado com a devastação da vida selvagem que presenciara na África, Fahey resolveu que a NGS deveria agir de modo mais eficiente para encarar tais problemas. O resultado foi o *National Geographic Conservation Trust* (Fundo de Preservação *National Geographic*), estabelecido para financiar projetos do mundo todo que contribuam para a preservação e o uso sustentável de recursos biológicos e culturais¹²⁴.

Portanto, a revista tratada aqui, faz parte de um algo maior. Representa uma sociedade preocupada não apenas em expor o mundo, seus problemas e suas belezas, mas uma instituição que participa de ações concretas de mudança, e por meio da revista procura incitar atitudes com relação ao meio ambiente, à cultura e à ciência.

A *National Geographic* do Brasil tem uma periodicidade mensal e lombadas quadradas. Seu público-alvo é composto por uma maioria de homens (63%), 74% com idade entre 20 e 49 anos, sendo 44% da classe A, 41% classe B e apenas 14% classe C – num total de 633.000 leitores. A revista tem um tiragem de 69.201 exemplares com circulação líquida de 44.838. Desses números, 36.224 são assinaturas, 8.614 são vendidas avulsas e apenas 10 vão para o exterior¹²⁵. O perfil do internauta da *National Geographic* do Brasil não é tão diferente dos leitores da revista, 83% tem entre 25 e 64 anos de idade, a maioria continua sendo composta de homens (neste caso 68%), e a maior mudança se dá no nível social em que apenas 12% dos internautas são da classe A, 50% da classe B e 32% da classe C, com certeza por causa do preço da revista, que está sendo vendida atualmente por R\$14,99 em qualquer banca do país. A audiência do site em janeiro de 2009 foi de 238,434 *page views*, sendo 38.772 de visitantes que acessaram a página uma única vez¹²⁶.

¹²³ A *Adventure Press* ou também conhecida *National Geographic Books*, uma editora que se estabeleceu em 2000 com o intuito de publicar livros de exploradores e aventureiros, e suas narrativas intrigantes. E criou a coleção de livros de aventura *National Geographic Adventure Classic*, com publicações como: *The Adventures of Theodore Roosevelt by Theodore Roosevelt*, *Travels in West Africa by Mary Kingsley*, entre outros tantos títulos. Site oficial: www.ngbooks.org.

¹²⁴ Informação no site da Revista *National Geographic* do Brasil, no link “1988-presente – O coração da aventura”. Disponível em: http://origin.viajeaqui.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008.

¹²⁵ Fontes: Estudos Marplan, de jan. a dez. de 2007 e, IVC de out. de 2008.

¹²⁶ Disponível em: <http://publicidade.abril.com.br/homes.php?MARCA=30> - com último acesso em 20 de fevereiro de 2008.

Esta revista foi escolhida levando em consideração vários fatores. Um deles, e talvez o principal a ser destacado, é todo seu histórico e preocupação em retratar outras culturas, outros povos e tradições distantes do público ao qual a revista é direcionada. Outro ponto forte, é o cuidado minucioso e valorização que o editorial da revista dá às fotografias. Não só na escolha de fotógrafos engajados conhecidos e estimados no campo do fotojornalismo, como também na qualidade de impressão e no espaço privilegiado reservado às fotos.

O ex-presidente da *National Geographic Society*, Jim Carter – vencedor do Prêmio Nobel da Paz – declarou que

a *National Geographic Society* fez mais do que qualquer outra organização conhecida por ele para "unir as pessoas de nações distintas e para que possamos conhecer e compreender uns aos outros". O mundo pode já estar todo mapeado, seus pólos podem ter sido conquistados e suas montanhas podem ter sido escaladas, mas a necessidade de compreendê-lo (seus povos e nações, seus animais e plantas, seus mares mais profundos, seu núcleo ardente e seu lugar entre as galáxias espiraladas) é hoje mais fundamental do que nunca¹²⁷.

De acordo com ele, é este o atual trabalho da *National Geographic Society*, uma organização internacional que compreende perspectiva planetária e missão global.

4.2.2 Fotografias nas publicações periódicas

Pra começar, o que é uma revista? Uma revista é, essencialmente, uma publicação periódica. Há dezenas de tipos de revistas. Cada uma com seu público-alvo, com seu público cativo, com suas opiniões e intenções. Revistas são tão variadas quanto a sociedade em que surgem, e como toda mídia, dependem de receptores, neste caso, que as comprem.

Contidas numa revista estão as fotografias que interessam a este trabalho. E se falamos de fotografias em uma publicação, estamos tratando mais especificamente de fotojornalismo, campo difícil de delimitar. De uma maneira bem simples, Mraz (s.d.), nos diz que é possível dizer que são imagens feitas para publicações jornalísticas. Mas mesmo assim, segundo este autor, nos encontramos numa situação complicada, pois como comparar o trabalho de um diarista da *Folha de S.Paulo*, por exemplo, que tem que cobrir inúmeras pautas por dia, com o de Sebastião Salgado, que pode se dedicar a projetos documentais durante seis anos (mesmo que publique uma ou outra foto em

¹²⁷ Informação no site da Revista *National Geographic* do Brasil, no link “1988-presente – O coração da aventura”. Disponível em: http://origin.viajeaqui.abril.com.br/ng/materias/ng_materia_268434.shtml – acessada em março de 2008 - grifo nosso.

publicações diárias ou mensais durante este período)? Uma consideração básica, portanto, é o veículo para o qual a foto é destinada (idem, *ibid.*).

De acordo com Mraz (s.d.), um fotojornalista que publica suas fotos numa revista, provavelmente está mais afastado das notícias e acontecimentos “ao vivo”, suas fotos, na maioria das vezes, farão parte de reportagens e ensaios de maior profundidade e com múltiplas imagens – principalmente se a revista tiver uma tiragem mensal. Isso quer dizer, que o fotojornalismo de revista permite uma preocupação maior com a estética da imagem, o jogo de cores, contraste de luz e sombra, a composição em si, além de uma seleção mais meticulosa do quê fotografar.

O repórter pode e deve, ao mesmo tempo, ser mais artista, se trabalha em revistas. Entretanto, se for um fotógrafo dos diários, às vezes a urgência, os acontecimentos rápidos, obrigam-no a deixar de lado a preocupação com as luzes, as sombras e os ângulos (MRAZ, s.d.).

Essa constatação ajuda-nos a entender um pouco mais do universo fotojornalístico da revista em questão, a *National Geographic* do Brasil. Mais do que uma revista de circulação mensal que proporciona um tempo maior de elaboração das reportagens e, conseqüentemente, das fotografias, é um periódico que valoriza a imagem dando a ela um papel de destaque em todo o caderno.

Segundo *The Poynter Institute for Media Studies*, instituição não governamental – sediada na Flórida (Estados Unidos) – que se propõe ao estudo do jornalismo, as fotografias precisam de boa visibilidade. Pois, diante do “novo” visual dos jornais e revistas, o leitor não mantém mais sua atenção voltada para uma posição pré-determinada. Ele tende a se fixar ao elemento visual dominante e este o deslocará aos demais elementos da página. Em outra pesquisa, o mesmo instituto apurou que 80% dos leitores percebem, primeiramente, ilustrações e infográficos; 75%, fotografias, 56%, os títulos e somente 25% observam, primeiro, o texto¹²⁸. Deduz-se então, que as imagens são pontos chaves na atração de consumidores e transmissão de informações.

A *National Geographic* do Brasil, assim como todas as edições da revista, em outros países do globo, utilizam-se de uma grande quantidade de ilustrações, infográficos e, principalmente, imagens fotográficas. Não são poucas as fotografias que ocupam uma página inteira, ou até duas, estourando os limites da folha.

Ainda sobre a revista, é relevante apontar, por exemplo, que é um periódico subordinado a Editora Abril, uma editora brasileira sediada na cidade de São Paulo,

¹²⁸ Disponível em: www.poynter.org.

parte integrante do Grupo Abril¹²⁹. Editora fundada em 1950 por Victor Civita e hoje, um dos maiores e mais influentes grupos de comunicação não só do país, como da América Latina. Ao longo de sua história, a Abril expandiu e diversificou suas operações, e nos dias atuais fornece conteúdos em diversas áreas do saber (QUESADA, 2007). No expediente da própria revista *National Geographic* do Brasil é possível encontrar uma lista de publicações da editora, que engloba núcleos como o de negócios (*Exame, Você S/A* ...); um núcleo específico da Veja; tecnologia (*Info, Info Corporate*); informação (*Revista da Semana*); bem-estar (*Boa Forma, Vida Simples...*); comportamento (*Claudia, Gloss, Nova*); jovem (*Capricho, Superinteressante...*); moda (*Elle, Estilo...*); semanais (*Ana Maria, Tititi...*); casa e construção (*Arquitetura e Construção, Casa Claudia*); celebridades (*Bravo, Contigo*); homem (*Men's Health, Playboy e VIP*); infantil (*Atividades, Disney e Recreio*); motor e esportes (*Frota S/A, Placar e Quatro Rodas*) e por fim, o núcleo de turismo, no qual está a revista aqui em questão, junto dos *Guias Quatro Rodas* e da revista *Viagem e Turismo*.

A *National Geographic*, além dos artigos sobre lugares, povos distantes e culturalmente pouco conhecidos, é reconhecida amplamente por sua qualidade editorial e imagens fotográficas. Chris Johns – editor chefe da revista *National Geographic* – na publicação de dezembro de 2008, página 41, expõe alguns dos interesses da revista que convergem com os desta dissertação, ao mesmo tempo que atesta a importância que o periódico confere a imagem e aos novos conhecimentos:

Uma vez conheci um caçador que podia ler um rastro como se fosse um romance. Onde outros enxergavam apenas árvores, arbustos e terra, ele era capaz de interpretar os passos das raposas, cervos e lincos. Fazia ele bem mais que olhar, ele podia ver. (...) O mais extraordinário em Wallace, ressalta David Quammen na reportagem desta edição, era a sua capacidade de observação, que aperfeiçoou ainda jovem (...) Outro naturalista talvez não notasse as ínfimas variações de tamanho, cor e padronagem. Mas ele notava. E registrava meticulosamente suas descobertas, antes de tirar as devidas conclusões. É assim que se faz a melhor ciência. “Aprenda a ver”, disse o médico William Osler, no século 19. Antes dos equipamentos médicos sofisticados, Osler podia diagnosticar doenças complicadas apenas por sinais visuais. Ser capaz de ver é requisito básico de qualquer descoberta.

Para Chris Johns, portanto, e à publicação que ele representa, não interessa enxergar ou olhar, apenas porque temos olhos e devemos usá-los. No mundo de hoje, em que Vilém Flusser, Norval Baitello, Dietmar Kamper, e outros estudiosos da imagem preocupam-se com a crise da visibilidade, talvez até os cegos vejam melhor do que aqueles que enxergam. Porque ver não é apenas olhar, mas implica sentir, se deixar

¹²⁹ Que não engloba apenas publicações periódicas, mas também canais de TV, como a MTV e a TVA, outras editoras: Ática e Scipione, e páginas na internet.

ver de volta. Ser capaz de desvendar a imagem, como afirma Johns acima. Não as árvores como apenas árvores ou a terra como apenas terra, mas todas as coisas em suas complexidades, na união de significados.

A partir dessas linhas acima, sobre a *National Geographic*, seus objetivos e preocupações enquanto periódico, é possível dizer que a revista veicula fotografias não apenas jornalísticas, mas instantâneos quase artísticos na busca de uma representação cultural. Algo que ficará mais claro no contato com as imagens a serem analisadas.

4.3 A dor e a delícia de ler imagens – o olhar no *outro*

É necessário compreender o processo de produção da fotografia e seu papel na constituição da realidade, pontuando escolhas morfológicas e semânticas que viabilizam repertórios de conhecimentos que propõem certas possibilidades de percepção por parte do leitor de imagens. É importante uma investigação do uso de fotografias para entender como se dá a produção dessas imagens técnicas, assim como a formação de conhecimentos que interferem na percepção e na compreensão que os indivíduos tem de si mesmos, do outro e do próprio meio social.

De acordo com Kossoy (2002, p.41-42), as múltiplas realidades inerentes à representação fotográfica e/ou que dela emanam, são resumidas em dois processos que apontam à produção e à recepção da imagem. Seriam eles: o processo de construção da representação (produção da fotografia por parte do fotógrafo), e a construção da interpretação (recepção por parte de diferentes receptores, com diferentes leituras dependendo do contexto da imagem).

Para explicar, portanto, como se dá a recepção da imagem fotográfica, ou da telenovela, ou de um documentário, qualquer tipo de mídia, Gomes M. (2007, p. 32) afirma que precisamos entender como se formam essas mídias e que aspectos formais e de conteúdo as caracterizam, analisar sua produção, para mais tarde, identificar como esse material apresentado é aproveitado pelo receptor. Segundo a autora, a interpretação e a produção de sentido são condicionadas tanto pelo horizonte de expectativas prescrito pelos texto/produtos, como pelo horizonte de experiências introduzido pelos receptores/consumidores. Se se quer perceber e entender como um gênero particular interessa e chama a atenção dos receptores, é fundamental antes (ou até mesmo

consonância) da análise da recepção realizar a análise das mensagens sugeridas pelos textos – o que se dá no ato da produção das imagens.

Portanto, voltaremos nosso olhar para o *outro*, apresentado pelas lentes de fotógrafos conhecidos e renomados, colaboradores da revista *National Geographic*. No intuito de entender como se dá a produção das imagens fotográficas em periódicos como o citado acima, serão analisadas algumas imagens que permitirão identificar não somente a sensibilidade presente na imagem fotográfica de pessoas de diferentes culturas, como também tipificar as características da produção dessas imagens que as tornam capazes de comover o público leitor.

Propõe-se, então, analisar a posição subjetiva (emotiva) da imagem fotográfica, seu poder de persuasão e sua força para induzir representações e ações, ou seja, uma análise da fotografia a partir do seu potencial de comunicação e de provocar ou não atitudes.

4.4 Emoção fotográfica

A importância da investigação das estratégias discursivas da imagem, no caso do uso de estruturas simbólicas pré-configuradoras do olhar, se fundamenta na idéia de que a disposição dos signos, a estrutura plástica/estética da imagem, depende do agente produtor e de seu conhecimento da linguagem imagética, seus possíveis efeitos e soluções gráficas. Toda esta bagagem, tantas vezes inconsciente, provém de experiências anteriores, pré-predicativas ou profissionais. E quando tudo isso se articula no discurso este conhecimento se torna ato e direciona o olhar do leitor. Pois, como vimos anteriormente, todo símbolo visual foi intencionalmente inserido na imagem a fim de transparecer uma idéia ou de conduzir a uma determinada leitura da informação tratada.

O vestígio do mundo natural gravado na imagem fotográfica passa a ter sentido a partir do momento em que se compreenda os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem. Além da verdade iconográfica (KOSSOY, 2002, p.73), o que não pode ser representado visualmente – mas que ainda assim está contido na imagem - e o que cada leitor interpreta a partir daquilo que vê. Portanto, a fotografia traz impregnada em sua plástica e em sua morfologia um algo mais repleto de significações, que estimulam e alcançam cada leitor de maneira exclusiva.

Existem inúmeros estudos direcionados à leitura de imagens e o que conhecemos como análise da imagem. Essa atividade é definida por muitos autores como semelhante à Análise do Discurso (AD), utilizada principalmente no campo da lingüística e da comunicação para analisar as construções ideológicas presentes em um texto. A análise do discurso é uma teoria que foi criada e desenvolvida por Michel Pêcheux em 1969. Segundo este autor (1990), o discurso não é apenas um texto, mas um conjunto de relações que se estabelecem nos momentos antes e durante a produção desse texto e também dos efeitos que são produzidos após a enunciação do mesmo. Como os semioticistas da cultura, que defendem a produção e a recepção de textos – no sentido mais amplo do termo – como algo dependente da cultura, do meio social e conseqüentemente das experiências e relações anteriores, Pêcheux (ibid.), afirma que os discursos produzidos são determinados pelos discursos anteriores e também determinam os discursos que virão após ele. Assim, tanto na análise de textos escritos, quanto na análise de textos visuais, os sentidos não são postos e nada produz apenas um único sentido, um sentido dominante talvez, mas nunca apenas um. Ou seja, o contato com uma mesma materialidade, palavra ou imagem, em condições distintas, pode gerar diversos efeitos de sentidos. Pois tanto a fala quanto a visão, o discurso e a imagem, são objetos culturais produzidos a partir de certas condicionantes históricas em relação dialógica com outros textos. São incompletos, heterogêneos, afetados pela história, pela cultura, propícios a deslizos, à ambigüidade, à plurissignificação.

O primeiro passo para a análise de uma imagem é identificar seus principais elementos da composição. Primeiramente é preciso tratar a imagem do ponto de vista da percepção humana, estruturando naturalmente seus elementos gráficos. De acordo com a teoria da *Gestalt* e as teorias apresentadas no capítulo 2, o cérebro humano tende automaticamente a separar a imagem em diferentes partes, organizá-las de acordo com semelhanças de forma, tamanho, cor, textura e etc., que são reagrupadas em um conjunto gráfico que possibilita a compreensão do significado exposto. Esses elementos mínimos constitutivos e significantes se estabelecem em relações e articulações ou em blocos de elementos. ‘Arrumar’ as informações vistas numa imagem permite que o homem assimile dados com maior facilidade e rapidez.

Villafañe e Mínguez (2000, p.254), por exemplo, propõem um método desenvolvido para imagens que se divide em três etapas. Primeiro o analista faz a *leitura da imagem*, buscando obter maior quantidade de informações sobre a imagem de maneira superficial, ou seja, sem uma articulação teórica; depois ele parte para uma

definição estrutural da imagem, na qual lê os elementos que a estruturam, tais como nível de realidade, modelação da realidade, geração da imagem, materialidade da imagem, natureza temporal, natureza escalar, elemento icônico dominante, função de significação e antecedentes iconográficos; para em seguida realizar a *análise plástica*, considerando principalmente a estrutura espacial, construção espacial, temporalidade e dinâmica da imagem. Finalizando com uma análise da imagem em sua totalidade.

Já Moles (1991), decompõe a imagem em uma série de características diferenciadas: qualitativa – a matéria que se apresenta e seu resultado técnico, em contraste, nitidez, ‘ruído’; tamanho; cor; força de atração; dimensão estética e seus graus de figuração; iconicidade (qualidade de semelhança); complexidade (número de elementos, familiaridade que tem com o espectador); normalização (quando se trata de um esquema, diagrama, gráfico, etc.).

Ramalho e Oliveira (2005), por sua vez, afirma que para penetrar na complexidade da imagem é necessário, inicialmente, explorar o texto (imagem) tentando definir as linhas que determinam sua macroestrutura, sua estrutura básica. Para depois identificar os elementos construtivos da imagem, como linhas, cores, planos, dimensões, volume, textura, entre outros.

Para Gomes Filho (2000), o sistema para a leitura e análise da forma de manifestações visuais segue as seguintes etapas: leitura visual baseada nos princípios da *Gestalt*; leitura visual baseada em categorias conceituais, tais como harmonia, equilíbrio e contraste; análise da estrutura perceptiva; e, finalmente, interpretação conclusiva.

E os estudos não param aí, esses e outros autores constroem uma metodologia específica para analisar e ler as imagens, cada um com particularidades e pormenores característicos. No entanto, se observadas em sua totalidade, é possível encontrar semelhanças em tais metodologias específicas. De uma maneira geral, elas diferem em sua organização ou nível de importância das etapas, mas possuem o mesmo objetivo e seguem praticamente o mesmo caminho. Todas preocupam-se em perceber a imagem a partir de seus elementos e as interligações que dão forma à composição. Procuram desemaranhar, detalhar, analisar a imagem em partes, que confluem e produzem sentido. A análise portanto consiste em entender a imagem, se debruçar sobre ela, se demorar em sua leitura percebendo cada detalhe e o que seus elementos significam, como eles se relacionam, como se expressam, como deixam ser vistos.

O interessante e ao mesmo tempo perigoso desse processo de leitura, é que uma vez diante de uma imagem, o leitor passa a ter autonomia sobre sua leitura. Pois o

receptor, munido de seus sentidos e de sua capacidade cognitiva, trilha os caminhos visíveis da imagem para chegar a uma significação. Por isso, de acordo com Fiorin (2006, p.9-10), seria simplista, e até mesmo ingênuo, declarar que para a análise de um texto é preciso apenas sensibilidade e inúmeras leituras. Não basta apenas recomendar várias leitura atentas, é preciso saber o que observar. Desenvolvendo e cultivando a sensibilidade, que segundo o autor não é algo nato, mas adquirido. É isso que a análise aqui desenvolvida pretende fazer, apontar elementos, composições, combinações que produzem sentido e enfatizar a sensibilidade provocada pela fotografia.

Apesar de o significado fotográfico ultrapassar seu recorte impresso, sendo importante o conhecimento sobre a imagem além dela mesma, não é objetivo deste trabalho se ater a informações do contexto político, econômico, ou social da fotografia a ser analisada. A despeito de uma breve síntese inicial sobre o fotógrafo e o contexto de publicação da fotografia, o mais importante aqui é ponderar os efeitos de sentido da imagem em questão.

4.4.1 Análise da produção fotográfica

[como]

Para tanto uma metodologia específica foi construída, utilizando-se de princípios como os abordados pelo grupo da *Universidad de Beira Interior Colvilhã*, citado no capítulo dois, “Intenções na fotografia, escolhas que definem a imagem”, na parte sobre comunicação visual; e os conceitos tratados pelo teórico alemão Harry Pross e o tcheco Ivan Bystrina, ambos estudiosos da imagem e da mídia.

Partiremos, portanto, de uma contextualização da foto em questão, deixando claro quem a produziu, onde se insere, qual seu tamanho, etc. Seguida da análise morfológica, elencando os elementos que formam a imagem. Depois, á composição e o relacionamento desses elementos na superfície visual, para chegar ao nível interpretativo, o qual se aterá aos significados e interpretações sugeridas por tais fotografias. O texto verbal – legenda presente em praticamente toda foto jornalística – servirá apenas como elemento contextualizador da imagem.

As fotografias aqui analisadas servirão como um estudo de caso com o intuito de entender, de forma geral, as produções intencionais dos fotojornalistas que voltam seus esforços para o registro das condições de vida humana, das tradições de povos distantes da civilização, das diferenças culturais, de pessoas que sobrevivem baseadas em valores

e crenças que não as nossas. Fotografar essas pessoas e sensibilizar por meio do olhar do *outro-distante* depende de escolhas e ângulos de visão muito bem definidos, afim de encontrar um leitor que se sinta a vontade para pensar a respeito do que a revista mostra.

Foram escolhidas 5 edições da revista *National Geographic* do Brasil editadas no ano de 2008, e delas 5 imagens para serem analisadas com mais profundidade. A escolha levou em consideração os objetivos deste trabalho, os elementos gráficos das imagens e algumas proposições definidas durante a pesquisa bibliográfica. A seleção prevê a tipificação e classificação de elementos presentes nessas imagens capazes de emocionar o leitor, em maior ou menor grau. Sem nunca pretender esgotar as possibilidades do trabalho e as exigências teóricas que o objeto promove, tratar-se-á de descrever o essencial das características plásticas e simbólicas de cada fotografia, e as peculiaridades dessa comunicação que tem como base a afetividade, linguagem imagética apta a sensibilizar.

A seleção abrange uma fotografia da reportagem sobre os Hazara (Talibã), na edição de fevereiro. Uma foto da edição de março, retirada da reportagem sobre o Butão. Uma imagem da reportagem sobre os riquixás na Índia, da edição de abril. Uma fotografia da reportagem sobre a província de Denim, na região montanhosa da China na edição de maio e, por fim, uma foto retirada da edição de novembro da reportagem sobre os Tarahumaras, um povo mexicano.

É importante deixar claro que, apesar da maioria das imagens escolhidas serem de povos do oriente, isso não foi uma particularidade intencional. No ano de 2008, em um total de 78 reportagens, 22 delas foram voltadas para aspectos culturais. Duas sobre regiões africanas (Gana e o Sahel), duas sobre o México (América do Norte), uma sobre o Haiti (América Central), 7 sobre países da América do Sul (Brasil e Bolívia) e 10 sobre países asiáticos [Afeganistão, Butão, Índia (3 reportagens), China, Rússia (2 reportagens), Irã e Israel].

Muitas reportagens sobre as culturas dos povos e seus modos de vida trouxeram a tona a questão da convivência da modernidade com as tradições culturais tão fortes em determinados lugares do globo. Num intuito de chamar a atenção de todo o mundo para as consequências das transformações trazidas pelas novas tecnologias. Não só com o anseio de disponibilizar informações visuais que nos familiarizem com povos e culturas com os quais não estamos acostumados, mas também para induzir pensamentos e ações.

A escolha das imagens para análise foi feita, portanto, dando preferência às reportagens de lugares remotos e culturas à primeira vista exóticas, ou seja, diferentes

do que estamos acostumados. Assim sendo, explica-se o fato de termos utilizado fotografias, em sua maioria, de reportagens sobre países do oriente (médio e extremo). A escolha, ainda, se ateve a forma de feitiço e de veiculação dessas imagens, sendo consideradas características como a importância da figura humana na foto, o tamanho da imagem, o impacto de contraste, excepcionalidade e enquadramento, entre outros. Se a porta de entrada de uma imagem é sua plasticidade, onde as qualidades sensíveis são selecionadas e articuladas; e a fotografia é um algo singular que requer subjetividade (e sensibilidade) de produção e recepção, cabe considerar a leitura da imagem em dois momentos. Num primeiro momento voltada às possibilidades do sentir, a “primeira impressão”, quando o leitor se deixa tocar pela imagem, na qualidade da sensação inicial, aquilo que a fotografia nos faz sentir “de cara”. Para depois, num segundo momento, ater-se na relação de categorias, tentando encontrar, em níveis profundos, os devidos significados. A escolha das imagens, portanto, foi feita a partir dessa primeira impressão, e a análise a ser realizada no tópico a seguir, seria esse segundo momento da leitura.

4.4.2 Análise das imagens

[1]

As paredes estão pintadas de verde, um verde forte, verde-bandeira. Esse é o plano de fundo, o canto de um recinto, onde duas paredes se encontram. As mesas e cadeiras estão dispostas em fila. Do primeiro plano da fotografia até a parede podem ser vistas três mesas de madeira pintadas de um cinza azulado, com duas crianças em cada uma delas. Apenas meninos, atentos e os olhos fixos em alguma coisa fora do quadro. Cada criança empunha uma caneta sobre um papel branco. O ambiente está na penumbra (com pouca claridade), iluminado apenas por uma luz suave que entra pelo lado esquerdo e incide principalmente na parede do fundo – expondo imperfeições e aspereza –, e no rosto expressivo de um dos meninos na primeira fileira.

Esse rosto confere expressão à imagem e chama a atenção do leitor imediatamente. O que poderíamos denominar “o foco principal da fotografia”: um garotinho, que parece um pouco mais novo do que os outros, as mãos e os cotovelos sobre a mesa, a caneta em mãos e os olhos arregalados conferem à sua expressão um ar de surpresa. Ao seu lado – no canto direito da imagem – um garoto está em pé, uma mão na cabeça, o braço dobrado com o cotovelo quase encostado na parede; a outra mão

segura uma caneta sobre um papel branco disposto na mesa – ele parece concentrado. Toda informação se concentra no rosto desses dois meninos da frente, suas expressões, postura e vestimentas, expõem e caracterizam a situação. O garoto mais novo é o que está mais em foco e mais na frente, é nele que nossos olhos se demoram. Surpreendido, com sua camisa detalhada, seus olhos verdes, a boca aberta e a testa franzida.

Os meninos vestem batas e camisas de botão surradas em tons de bege e azul. A imagem é simples, com o plano principal em foco e o fundo desfocado que deixa ver a disposição da sala. No fundo do recinto, extremidade esquerda da imagem, vê-se parte de uma criança, provavelmente no fim de uma fileira de mesas e cadeiras que não aparecem no quadro. Ao seu lado, dois meninos em pé tentam enxergar o que está na frente da sala. E na frente deles, mais duas crianças, de cabeça baixa, parecem fazer anotações. O ambiente é típico de uma sala de aula.

No geral, trata-se de uma fotografia colorida, de forte contraste cromático e bastante expressiva à primeira vista. Que expõe uma realidade social distinta, mas ao mesmo tempo universal – as condições da educação.



FIGURA 18 – Análise 1 – foto de Steve McCurry, NGB fevereiro de 2008.

Dados gerais:

Título - sem título

Autor - Steve McCurry

Nacionalidade - Estados Unidos

Ano/procedência - publicada em 2008 na revista *National Geographic* do Brasil, edição de fevereiro de 2008.

Gêneros - fotografia social / fotojornalismo

Parâmetros técnicos:

Fotografia colorida

Formato - 17,5 x 12 cm

Suporte - revista impressa e formato digital (no site da revista *National Geographic*).

Outras informações:

Informações técnicas sobre esta fotografia não foram encontradas. Deste modo, é muito complexo definir técnicas e materiais com precisão. Como o fotógrafo é conhecido por seus retratos, poderíamos deduzir que ele fez uso de uma teleobjetiva curta, que é uma das lentes mais utilizadas nesse tipo de fotografia porque aplaina as feições (HEDGECOE, 2005, p.46). No entanto, por essa foto não ser exatamente um retrato, expondo mais de uma pessoa em um plano médio, uma objetiva grande-angular também seria uma opção, por causa do grande ângulo de visão que permite enfatizar determinada pessoa, deixando os outros desfocados em seus papéis de coadjuvante.

* *Do que se trata:* A reportagem da qual se extraiu essa primeira imagem faz parte da edição de fevereiro de 2008, da NGB¹³⁰ – p.96-117. É uma, de 10 fotografias que compõem a reportagem escrita por Phil Zabriskie, sobre os hazaras. Habitantes de uma região isolada no montanhoso centro do Afeganistão conhecida como Hazarajat – que representa até um quinto da população afegã. Um povo perseguido pelo Talibã e que há tempos foi marcado como forasteiro.

A legenda da foto se encontra bem abaixo da imagem disposta no centro de uma página em branco: “*Na sociedade hazara, o índice de alfabetização supera a média nacional. Os meninos – como estes do quinto ano em uma escola masculina de Bamian – ainda são maioria nas salas de aula. Mas, hoje, pelo menos 40% dos hazaras que*

¹³⁰ NGB = *National Geographic* do Brasil

*estão prestando exames para ingressar na universidade são moças.*¹³¹”

Dados biográficos e críticos do fotógrafo:

Steve McCurry nasceu na Filadélfia em 1950. Depois de se formar em história e cinema no Colégio de Artes e Arquitetura da Universidade Estadual da Pensilvânia, ele trabalhou num jornal de pequeno porte, até ir para Índia onde se sustentou como freelancer. Foi lá que, segundo o próprio fotógrafo, aprendeu a assistir e esperar. “Se você esperas, as pessoas vão esquecer sua câmera fotográfica, e sua alma deixa ser vista¹³²”.

McCurry ganhou muitos prêmios, incluindo o *Magazine Photographer of the Year*, pelo *National Press Photographers Association*, quarto primeiros lugares no concurso *World Press Photo*, e dois prêmios *Olivier Rebbot*. Seu trabalho pode ser visto em renomadas revistas internacionais e aparece com frequência na NG. Ele tem também oito livros publicado. E é mundialmente famoso pela foto – capa da NG de junho de 1985 – da menina afegã. É um profissional reconhecido universalmente por suas fotografias coloridas e evocativas. E segue a tradição documental de captura de imagens, no intuito de registrar a essência da luta e da alegria humana.

A maioria das minhas fotos é baseada em pessoas. Eu procuro o momento de descuido, em que a essência da pessoa transparece, em que ela está entalhada no rosto da pessoa. E para que isso aconteça, que esse momento possa ser encontrado, é preciso conhecer e tentar entender o entorno, se conectar com esses estranhos¹³³.

*** Análise**

A análise dessa fotografia delibera uma produção de sentido pensada e designada especificamente para ela. Essa produção de sentido é predeterminada pela totalidade da imagem que evoca conceitos e valores prévios, deslocando o leitor para o campo do emocional. Vemos enquadrado o canto de uma sala de aula, com paredes rugosas pintadas de verde. Seis jovens estão sentados dois a dois em mesas de madeira. Essas mesas se ordenam em fila. No fundo da sala (margem esquerda da foto) é possível ver apenas parte de um menino com sua camiseta vermelha e um casaco escuro. Ao seu lado dois garotos aparecem em pé na última mesa. E logo na frente deles, mais dois meninos sentados, com as cabeças baixas.

¹³¹ pág. 113

¹³² As informações sobre Steve McCurry foram retiradas do site da revista *National Geographic*. Disponível em: photography.nationalgeographic.com/photography/photographers/photographer-steve-mccurry.html – acesso em 10 de março de 2009.

¹³³ Disponível em: <http://lensa.co.uk/2008/12/steve-mccurry-unveiling-the-face-of-war/> - acesso em 11 de março de 2009.

No centro da fotografia, na frente de todos os garotos, está um menino com uma camisa de botões, bege, e detalhes de renda. A expressividade estampada em seu rosto chama a atenção do leitor. Quase ao seu lado, um pouco para trás, um menino em pé está com uma das mãos na cabeça e o cotovelo quase encostado na parede, enquanto sua outra mão segura uma caneta. O trabalho de alta sensibilidade do fotógrafo evita que a granulação da foto seja percebida, por isso a imagem aparece nítida e com os pontos de maior interesse bem focados. A maioria das linhas são curvas e dão forma aos rostos, à postura dos corpos e ao arranjo das roupas; traços que contrastam com a linearidade das mesas e o alinhamento das paredes. É evidente o rosto arredondado do menino no centro, seus olhos bem abertos e circulares, e sua postura curvada.

A imagem é composta por três planos distintos. No primeiro, aparece o pedaço embaçado de uma vestimenta e o que parece a sombra de uma outra criança; o segundo – que podemos considerar o plano principal da imagem – é onde está o menino com sua expressão de espanto e o garoto ao seu lado com a mão na cabeça; o terceiro, desfocado, dá a ver a disposição dos móveis e das crianças no ambiente. A sensação de profundidade se dá por causa da sequencialidade das mesas enfileiradas e principalmente por causa do ponto de fuga na intersecção das paredes, bem atrás da cabeça do menino no centro da imagem.

O ponto de vista a partir do qual a foto é tirada diz muito sobre a representação e os propósitos do fotógrafo. A imagem aqui analisada apresenta uma angulação interessante, um plano médio quase frontal. Foi capturada um pouco abaixo da altura dos olhos do personagem principal, induzindo o leitor a se colocar no lugar do fotógrafo e fazendo com que o objeto focalizado crescesse à frente do observador, ainda que de maneira sutil. Todos os elementos convergem para o centro de interesse da imagem que é o menino com os olhos arregalados: o centro geométrico da imagem coincide com ele, o ponto de fuga se encontra bem atrás de sua cabeça, a luz mais forte incide nele. O garoto em questão se torna o motivo principal da imagem porque todos os outros elementos que o rodeiam, de alguma forma, cedem seu espaço. De tal modo que o direcionamento é explícito, o que ao mesmo tempo facilita e limita a interpretação.

Um ponto importante de notar é a distribuição dos pesos na cena e a maneira como se dá o equilíbrio. A imagem não obedece nenhuma regra nesse sentido e nem mesmo a lei dos terços, que propõe seguir as proporções áureas, é adotada. Ao contrário do que todo manual de fotografia prega, o ponto de maior interesse da imagem está exatamente no centro geométrico do quadro. No entanto, a organização dos elementos é

feita de tal forma que o fato não diminui o peso desse ponto. À primeira vista a foto parece perfeitamente equilibrada. Assim que começamos analisá-la esse equilíbrio se torna complexo e fica difícil explicá-lo, para então se apresentar extremamente simples. Todos os elementos do lado esquerdo da imagem, que seria o fundo da sala – a sensação de profundidade, a cor forte da parede, a posição dos cinco meninos e a escuridão que toma toda a parte inferior esquerda – equilibram-se com o bloco de maior interesse da imagem, que são os dois meninos e a mesa na primeira fileira à direita. Destarte, o equilíbrio do enquadramento, acontece por meio de elementos diferentes em aspecto e matéria. E toda a relação, do espaço plástico à hierarquia dos elementos, assim como o contraste luminoso e cromático, conferem à imagem um equilíbrio assimétrico. Essa excepcionalidade, se lembradas as regras, acaba se tornando um atrativo.

A simplicidade do ambiente é denunciada pelos materiais que o compõem, a vestimenta das crianças, a rugosidade das paredes, a tinta sobre as mesmas paredes, as mesas. A textura – aparente pela nitidez da imagem – confere detalhe aos objetos e define os materiais de que são feitos. E a partir dessas características físicas é possível definir o lugar como um espaço modesto, sem luxo algum. Por causa da tomada aberta, é possível ter uma noção do espaço, o que permite o leitor transpô-lo, completando o que está fora de cena. O campo visual se apresenta rico em informação, possibilitando uma noção do ambiente em que a foto foi capturada. A imagem deixa ver o entorno dos personagens e apresenta um espaço que comporta um grupo de garotos em mesas bem posicionadas com seus materiais escolares e interessados nos acontecimentos em sala.

Ainda a iluminação influencia na interpretação da imagem. A incidência suave e amena da luz sugere que as crianças estejam num recinto fechado com apenas uma (talvez duas, de uma porta e de uma janela – o que explicaria a escuridão no canto inferior esquerdo) fonte de luz entrando pela esquerda. Todas essas características até então mencionadas sugerem que o ambiente é uma sala de aula, um sala fechada por paredes verdes, provavelmente pequena, com poucas aberturas. Com a ajuda da legenda podemos saber que trata-se de uma sala do quinto ano primário de uma escola masculina em Bamian.

A luz reflete na parede e principalmente no rosto do menino que está no centro do quadro, deixando o resto do recinto na sombra. Esse contraste pode ser considerado o principal ponto de tensão da imagem. No que diz respeito à cor, a variação de tonalidades é suave e a predominância é de verdes e azuis. As roupas são, em sua maioria, claras em tons de bege e azul. E com exceção das paredes, as cores não são

muito intensas por causa da penumbra. Apesar de dominarem cores frias, a luz – principalmente – dá um tom amarelado à todos os matizes da imagem, o que faz com que as cores se tornem quentes e acolhedoras, no sentido de aproximar a imagem do leitor ao confortar o olhar. Seria possível relacionar o verde e o azul a significados como esperança, conforto, tranquilidade, equilíbrio, intelectualidade, serenidade, e assim por diante. No entanto, os significados atribuídos às cores são extremamente culturais e, em muitos casos, subjetivos o que dificulta definições fechadas e contundentes. O verde forte da parede e os beges e azuis das roupas se relacionam criando uma sensação de calma e até mesmo bem-estar. Além disso, o amarelado da imagem enfatiza a sensação de alerta e o verde corrobora com uma certa esperança juvenil expressa no rosto das crianças.

Ao ver uma imagem nos perguntamos se ela foi posada ou não – o que é difícil de responder se a cena não possui marcas que respondam essa pergunta, como os objetos muito bem organizados, o olhar para a câmera, entre outros. No caso dessa fotografia, ela parece ter sido captada em toda sua espontaneidade, no exato momento em que as crianças concentradas tentavam entender algo à sua frente. É bem provável que a cena tenha sido consentida, porém não posada. Apesar de o fotógrafo ter escolhido muito bem o ângulo de tomada e a organização dos elementos ele não é percebido pelos personagens no instante da foto. Não existe nenhum indicador que denuncie sua presença.

O tempo parece anestesiado na figura imóvel da criança no instante da tomada. Porém, a maneira como o garoto se apresenta dá a sensação de que esse momento não demorará muito para se desfazer em outro, remetendo exatamente ao “instante decisivo” de Cartier-Bresson, um instante efêmero, e rápido em sua efemeridade. O menino não olha diretamente para a câmera, alguma outra coisa fora de campo chama sua atenção e o surpreende, daí a sensação de naturalidade da tomada, o olhar é de surpresa, curiosidade e interesse. As expressões se reforçam e fortificam à imagem. Os olhos arregalados, a testa franzida e a boca aberta do menino no centro do quadro; a mão na testa e a face concentrada do garoto ao seu lado; a expressão de curiosidade dos outros meninos. A exposição dessas reações humanas atrai o leitor porque são sentimentos expressos em termos que ele pode identificar facilmente, características também dele quando quer se mostrar espantado, ou curioso, ou admirado.

De acordo com Manguel (2006, p.26), o olhar voltado para uma imagem precisa ter o cuidado de não traduzir a visão do autor da foto pela nossa. Para Manguel, apesar

de todas as informações sobre a imagem, no fim, o que o leitor vê é a foto traduzida nos termos da sua própria experiência, daquilo que já viu e já viveu. O leitor reconhece na imagem que se apresenta a ele, e que representa momentos da infância de qualquer criança (momentos passados do leitor, ou o futuro de seus filhos), reflexos das suas próprias emoções. Encontrando em seu repertório imagens correspondentes que o ajudam a entender a fotografia apresentada.

A fotografia em questão expõe a precariedade da educação no Afeganistão. Especificamente mostra a estrutura simplória de uma escola hazara, um povo perseguido pelo Talibã, tratado como forasteiro, e que por muitos anos teve seus direitos negligenciados. Assim como o ambiente, as roupas também denunciam uma população de pouca renda. Porém, apesar da simplicidade do ambiente, a expressão das crianças propõe interesse e empenho, e denuncia a busca por crescimento e avanço. Apesar de todos os percalços e dificuldades enfrentadas pela comunidade hazara, essas crianças apresentadas na foto parecem se esforçar por um futuro diferente, por uma chance, por educação. E a legenda confirma essa sensação ao informar que o índice de alfabetização na sociedade hazara supera a média nacional.

Portanto, esta foto sensibiliza porque parece, metaforicamente, falar de quem a vê. O realismo da imagem remete o leitor à sua própria realidade, fazendo-o questionar-se sobre os personagens da foto, seus modos de vida, seus atos, suas alegrias e suas tristezas. E a partir desse recorte ele sai em busca de respostas e informações que o ajudarão a entender a realidade social de outro povo, no caso os hazara, e a situação educacional de tais crianças.

Pensar nas condições de vida de pessoas aparentemente tão distante e tão diferentes da cultura ocidental, crianças que fazem parte de uma comunidade perseguida e sofrida, que luta por melhores oportunidades educacionais, é algo que essa imagem permite. Tal conhecimento faz pensar a respeito, instiga, provoca um certo interesse e, na maioria das vezes, a busca por um entendimento. Talvez até uma atitude em prol de melhorias.

[2]

Duas página estourada em imagem numa revista de 35 x 25,5 cm mostram parte de um aposento simples em estrutura, e complexo em informação visual. O chão de madeira com suas tábuas e frestas largas comporta sobre ele um tapete claro com margens

coloridas – a direita da imagem – bem em frente ao que parece a porta de entrada do cômodo. A fotografia é composta por três monges budistas, todos eles com túnicas vermelhas de tecidos sobrepostos, e os pés descalços. Sobre o tapete um dos monges, de cabelos brancos, está sentado despretensiosamente com um de seus braços sobre a perna dobrada e as mãos levemente unidas. Na margem esquerda da imagem, está outro monge, em pé, de perfil, com o rosto virado para a porta de entrada e a mão direita no queixo, ele aparece apenas do joelho para cima. Atrás dele uma abertura com uma cortina levantada e presa no batente, parece dar passagem para outro aposento. A parede dessa abertura não chega até o teto, e é por essa brecha que podemos ver as paredes gastas, descascadas, sujas e mal cuidadas e a cobertura com suas vigas de madeira envelhecidas. E no teto, pendurada por um fio de eletricidade, a única lâmpada acesa.

O interessante, é que ao mesmo tempo que parece maltratado, o cômodo apresenta uma decoração caótica, mas de alguma forma proposital – como se tivesse sido seriamente organizado. Na divisória que não chega ao teto, é possível ver recortes, quadros, fotografias, desenhos, textos, uma profusão de cores e formas sobrepostas. Assim como bolsas, tecidos e pedaços de madeira pintados. No canto direito da imagem, no encontro de duas paredes, vemos uma mesinha de costura com uma máquina coberta por um pano vermelho sangue e um pequeno objeto escuro – que mais parece um aparelho de som. Do lado esquerdo dessa mesinha, pra quem olha a imagem, o outro monge – talvez o mais novo. Sentado numa cadeira de metal ele apóia seu braço esquerdo sobre um dos braços da cadeira e a mão direita sobre o outro com o cotovelo apontado para cima, e apesar de não estar exatamente na mesma posição da escultura, alude a imagem tão conhecida do *Pensador* de Auguste Rodin. Entre esse jovem monge e o outro monge em pé – na frente de todas aquelas imagens e cores e do lado da porta que dá para o outro cômodo – encontra-se uma geladeira vermelha da *coca-cola*, cuidadosamente colocada sobre um suporte amarelo.

Além da lâmpada acesa, vemos também uma luz que penetra por uma janela ou porta. Ainda, é possível perceber uma cortina franzida e curta que cai do teto sobre a porta, perpendicular a parede das colagens. A fotografia complexa com todas as suas formas e tons, e elementos dispostos aleatoriamente, não é contudo incômoda, incrivelmente traz serenidade e paz de espírito; suas cores e formas por mais variadas que sejam parecem conviver de forma amigável. Não se pode saber no que os monges estão pensando, mas suas posturas e expressões são plácidas e apazíveis, e eles estão refletindo. Talvez o monge que nos lembra o pensador seja o responsável por essa

sensação de tranquilidade quase meditativa. A foto se faz bela pela sua variação de cores e surpreende pela inusitada mistura de tradições tão distintas: a espiritualidade do budismo, e o consumismo capitalista representado pela *coca-cola* - como um objeto que se encontra fora do lugar.



FIGURA 19 – Análise 2 – foto de Lynsey Addario, *NGB*, março de 2008.

Dados gerais:

Título - sem título

Autor - Lynsey Addario

Nacionalidade - Estados Unidos

Ano/procedência - originalmente capturada em abril de 2007, mas publicada em 2008 na revista *National Geographic* do Brasil, edição de março.

Gêneros - fotografia social / fotojornalismo

Parâmetros técnicos:

Fotografia colorida

Formato - 35 cm x 25,5 cm (imagem sem moldura – sangrada em duas páginas)

Câmera - digital – Nikon D200

Suporte - revista impressa e em formato digital no site da revista *National Geographic*.

Outras informações:

A partir de setembro de 2005, a *National Geographic* não disponibilizou mais as características técnicas das fotografias de suas reportagens. Assim sendo, não é possível aqui, especificar o tipo de filme, ou se a fotografia é digital, qual a lente, tempo de exposição, características do dia, tipo de iluminação, etc. O que, infelizmente, limita a análise da imagem a partir de seus termos técnicos. No entanto, no site Flickr¹³⁴ é possível encontrar uma página com quatro fotografias da série de fotos da reportagem aqui citada. Partindo do pressuposto de que a imagem em questão foi tirada na mesma época que as fotos disponíveis nesse site, ou que utilizou-se, provavelmente, do mesmo equipamento – sendo a fotógrafa a mesma – e no mesmo lugar, pode-se pontuar que a máquina fotográfica utilizada foi uma máquina digital, Nikon D200, com lente 14mm e exposição manual.

Do que se trata: Esta fotografia faz parte de uma série de 13 fotografias da reportagem “O iluminado caminho do Butão” por Brook Larmer, na Revista *National Geographic* do Brasil, publicada na edição de março de 2008. Larmer escreve sobre a vida, a cultura butanesa e as mudanças políticas e econômicas que vêm passando o país, e o que isso acarreta. Um lugar que abriu suas portas para o mundo há apenas três anos, e onde apenas agora a globalização começa a desempenhar seu papel. Elucida sobre as consequências dessas transformações – a convivência da tradição com a modernidade – na cultura e no modo de vida do povo, retratando uma das mais fortes características do Butão, o budismo. A fotógrafa Lynsey Addario retrata a vida dos butaneses da capital, em povoados distantes, e nos inúmeros mosteiros do país. Colocando em foco uma vida com características peculiares.

A legenda se encontra no canto inferior esquerdo sobre a foto (pág. 104): “*Em um quarto que divide com outros seis monges num mosteiro de Wangdi Phodrang, Chendo, à esquerda, é honesto sobre sua vocação: ‘Memorizar os textos é duro, mas depois temos uma vida confortável. No vilarejo, a labuta nunca termina’.*”

Dados biográficos e críticos da fotógrafa:

¹³⁴ Disponível em: www.flickr.com/photos/pritheworld/2310694634/meta/

Lynsey Addario é uma fotojornalista sediada em Istambul, Turquia. Nasceu em 1973 em Norwalk, Connecticut e graduou-se em Relações internacionais pela Universidade de Wisconsin, Madison, em 1995. Em 1996 começou a fotografar profissionalmente para o *Buenos Aires Herald* na Argentina, onde trabalhou por um ano até retornar a Nova York. Como fotógrafa foi a diversos países como Itália, Índia, México, Cuba, entre outros. Suas fotografias podem ser vistas na *National Geographic*, *The New York Times*, *The NYT Magazine*, *Time*, and *Fortune*, entre outros. E seus trabalhos recentes incluem um ensaio sobre o Butão para a *National Geographic*; o abuso sexual na República Democrática do Congo para a UNFPA e o *Columbia College of Women in the Arts* em Chicago; a talibanização do Paquistão para a revista *The New York Times*; e uma cobertura política e social do Iran.

É ganhadora de vários prêmios, incluindo o *Award of Excellence from Pictures of the Year* em 1999 e o *Photo District News* em 2002 - que a nomeou uma das melhores novas fotógrafas do mundo. Nesse mesmo ano o *International Center of Photography* a presenteou com o *Infinity Award as Young Photographer of the Year* e seus ensaios fotográficos e fotos individuais do Iraque, México e Paquistão foram divulgados na edição “O melhor de” do *American Photo Annual* em 2003, 2004 e 2005. Ainda, seu trabalho rendeu um lugar especial no *World Press Master Class* em Amsterdam e ela foi homenageada como *Fuji Young Photographer* em Perpignan, França¹³⁵.

A carreira de Addario sempre esteve focada nos direitos humanos. A melhor coisa que um fotógrafo pode fazer, segundo ela, é informar as pessoas por meio das fotografias. Em entrevista sobre o ensaio feito para a reportagem do Butão¹³⁶ a fotógrafa declara que realizar tal ensaio foi mais difícil do que cobrir uma guerra.

A filosofia toda do Butão é a Felicidade Nacional Bruta. É um país muito pacífico, as pessoas são muito tradicionais. Não tem coisas se desenrolando a frente dos seus olhos todos os dias. A minha motivação era ditada por buscar maneiras de transmitir uma cultura, procurar a luz, a beleza.

¹³⁵ Todas essas informações podem ser encontradas no site da *National Geographic*: photography.nationalgeographic.com/photography/photographers/photographer-lynsey-adda.html - acesso em 10 de março de 2009. Ou no site da própria fotógrafa: www.lynseyaddario.com/ - acesso em 10 de março de 2009.

¹³⁶ Entrevista realizada por Glynnis McPhee, publicado em 03/2008. Disponível no site da *National Geographic*: http://viajeaquibril.com.br/ng/materias/ng_materia_270942.shtml - acesso em 10 de março de 2009.

De acordo com Lynsey Addario, o fotógrafo precisa de tempo para entender a realidade e o contexto do que está enquadrando. Por isso, ela passou sete semanas no Butão e conta na entrevista um pouco de suas experiências neste reino escondido pelo Himalaia. Como se aproximava das pessoas, o que pôde e o que não pôde fotografar, qual a reação dos butaneses diante da máquina fotográfica, etc. Ela e o repórter Brook Larmer andaram cinco dias pela floresta nacional, contrataram aldeões locais, fizeram contato com o povo, participaram de festivais, etc. O que mostra que as fotografias resultantes dessa experiência são mais do que apenas imagens captadas num click da máquina fotográfica, elas representam uma experiência vivida.

Eu simplesmente comecei a berrar, chamando meu tradutor, que veio até o meu quarto correndo. Eu estava em cima da cama de short e camiseta, berrando para chamar ajuda, as baratas voavam, e ele começou a correr pelo quarto com um jornal, tentando pegá-las. Ele não as mata porque é budista. Acho que o fato de ele se recusar a matar uma barata diz muito a respeito do Butão.

** Declaração da fotógrafa sobre a fotografia analisada:*

Eu fiquei um total de dois meses no Butão para realizar esse trabalho para a *National Geographic*, e me surpreendi com o fato de que mesmo um reino budista cercado pelas montanhas do Himalaia vem sendo influenciado pela cultura ocidental. Eu tirei essa foto em um mosteiro, em um dos quartos dos monges, e ri quando vi a geladeira da coca-cola. O Butão abriu suas fronteiras para os primeiros estrangeiros em 1974, e o governo permitiu a TV via satélite pela primeira vez em 1999 – abrindo as portas para as influências do mundo exterior¹³⁷ (tradução nossa).

*** Análise**

A fotografia mostra um quarto de mosteiro e três monges. A instalação parece improvisada e antiga, com paredes descascadas, lençóis servindo de divisória e inúmeras imagens dispostas num tapume que não vai até o teto e deixa ver um outro cômodo. É possível identificar alguns objetos: uma máquina de costura sobre uma mesa de costura, um pequeno aparelho de som coberto por um pano verde, uma bolsa de palha colorida pendurada na parede, um tapete no chão, uma cadeira, um baú de madeira e um frigobar da coca-cola. Em cima do frigobar, um pote de vidro, uma garrafa pet e uma caixa de papelão. O plano é aberto, e a foto chama a atenção pela profusão de informações e contraste cromático.

A foto é dominada pelas linhas retas, percebidas nas colunas de madeira, no assoalho, na disposição das imagens na parede, nas pernas da mesa de costura, na própria posição dos monges. É possível perceber três planos: um primeiro, com o monge em pé levemente desfocado no canto esquerdo da imagem; um plano central –

¹³⁷ Disponível em: vervephoto.wordpress.com/.../24/lynsey-addario – acesso em 10 de março de 2009.

que seria o principal, composto pelos outros dois monges, a geladeira, os objetos e as imagens na parede vazada; e um terceiro plano, com o pouco que aparece do outro cômodo onde podemos ver a lâmpada que ilumina o ambiente. Esses três planos tão bem delimitados, assim como as colunas de madeira e as linhas da parede central, ao se encontrarem com o assoalho de linhas retas em outra angulação, ajudam na sensação de profundidade. A sobreposição dos elementos na parede vazada e a disposição dos elementos com o jogo de luz e sombra, conferem volume à imagem. O campo visual é rico em detalhes e podemos deduzir a partir dos elementos presentes na cena que o cômodo faz parte de uma habitação. Apesar de não reconhecermos no espaço físico nenhuma característica que nos leve a deduzir que o cômodo é parte de um mosteiro, a legenda no canto inferior esquerdo deixa isso bem claro. A luz que entra pela direita e a sombra do lado esquerdo pode indicar que os monges se encontram na entrada do cômodo, que se estende para além do monge em pé.

A cena é ocupada quase que totalmente por informação detalhada, uma profusão de elementos pequenos que formam um todo rodeado pela sombra. A luz mais perceptível é a da lâmpada, mas a que ilumina grande parte da imagem vem de fora, provavelmente através de uma janela ou porta no lado direito da imagem. A variação de tons é suave, pois a luz vai perdendo a força de maneira gradativa, no entanto, o contraste é forte já que o quadro possui os dois extremos, áreas bem iluminadas onde é possível perceber os detalhes, e outras quase que na escuridão completa. As sombras são potentes e a luz da lâmpada é estourada, as cores se apresentam bem saturadas e intensas. Há um predomínio de cores quentes, vermelhos, laranjas e amarelos, e mesmo o pouco de azul e verde é amarelado. Os tons e matizes se encontram bem definidos e se intensificam de acordo com a incidência da luz.

O tom amarelado da própria iluminação e a predominância de vermelhos, amarelos e laranjas aquecem a fotografia e estimulam o olhar do observador. As cores quentes tornam o ambiente aconchegante e aproximam o espectador da imagem, além de ressaltar objetos e provocar sensações emotivas intensas. O vermelho é considerado a cor mais quente do espectro, assim, ao excitar o olhar promove a aproximação e o encontro. O laranja e o amarelo enfatizam a leveza da cena, destacando o brilho e a espiritualidade evocada pela representação. De uma forma geral, as cores quentes conferem um certo dinamismo à imagem e apesar de sua força expressiva também são capazes de produzir um efeito ou sentimento cálido ao observador.

Não é possível afirmar a presença de um caráter rítmico nesta fotografia, no

entanto, a disposição das colunas de madeira, as tábuas do piso, o alinhamento das imagens na parede central, assim como o posicionamento dos monges oferecem uma sensação de seqüencialidade à foto, como se tudo estivesse separado em partes delimitadas, bloco lineares. Provavelmente é essa seqüencialidade juntamente com a limpeza do local e o cuidado com que tudo foi colocado onde está, que dá ao observador a ilusão de que o recinto se encontra arrumado e organizado, apesar da profusão de coisas, informações e detalhes que poderiam tencionar, confundir e atrapalhar a leitura da imagem.

É importante ressaltar que o próprio contraste cromático e de iluminação da imagem confere a ela uma certa tensão. Além disso, a diferença cultural gritante entre os monges como são conhecidos, e a geladeira da *coca-cola*, também causam tensão. O que não interessa ao pensamento está escondido pelas sombras, assim como o que a fotógrafa considerou importante se encontra iluminado. Quase no centro, um pouco a esquerda do ponto geométrico da imagem, rodeado de figuras budistas encontra-se uma geladeira da *coca-cola*. Um símbolo da sociedade capitalista. É ela o ponto de maior tensão, pois parece não fazer parte do todo. E é ela também o objeto que nos faz pensar além da imagem, nos efeitos da globalização, da abertura das fronteiras, da mudança das tradições.

Apesar da grande quantidade de informação e das cores vivas, o ambiente é tomado por uma tranqüilidade e calma denunciadas pela expressão dos monges e na maneira como se portam. Os elementos estão distribuídos de forma a se equilibrarem assimetricamente. Existem na imagem quatro linhas imaginárias que se compensam. Uma na extrema esquerda com o monge em pé e a penumbra que se dispõem atrás dele; a geladeira da coca-cola e os objetos ao seu redor; o monge sentado na cadeira; e por fim, o monge sentado no tapete, na extrema direita. Luz e sombra também se equilibram, sendo percebidos dois pontos de cada uma – a sombra da esquerda, atrás do monge; a luz da lâmpada no terceiro plano; a sombra na parede em que está pendurada a bolsa, no canto direito superior; e a luz que entra no recinto pelo canto direito inferior.

Ainda quanto ao equilíbrio, a disposição dos monges, principalmente, e a organização dos outros elementos do quadro seguem as linhas de terços e estão próximos dos pontos de intersecção. O monge em primeiro plano, por exemplo, está praticamente disposto sobre a linha vertical esquerda, sua cabeça perto do ponto de intersecção superior esquerdo e seu cotovelo no ponto abaixo. O monge sentado na cadeira se encontra bem em cima do ponto de intersecção inferior direito, e a cabeça do

outro monge sentado no chão coincide com a linha horizontal inferior. Além disso, a lâmpada e a pilastra de madeira perto dela também estão perto da linha vertical esquerda, assim como a cortina presa no teto começa praticamente em cima da linha vertical direita, e assim por diante. De uma forma geral, a imagem obedece a lei dos terços pois segue as direções padronizadas – não necessariamente corresponde a elas.

Por causa da nitidez da foto todos os elementos são percebidos em seus detalhes e atributos que definem materiais e circunstâncias. Como a parede descascada, rachada e suja no terceiro plano, as vigas de madeira ásperas e escurecidas pelo tempo, o assoalho manchado e envelhecido. Na porta que divide os cômodos um lençol enrolado e preso na pilastra de madeira, na parede principal dois quadros maiores estão cobertos por um plástico amassado e transparente. Especificidades e atributos que permitem ao leitor perceber a transitoriedade do ambiente, a antiguidade da construção e pode-se até dizer a modéstia – no sentido de falta de luxo – do cômodo. Por causa da texturização tão significativa, o leitor tem a impressão de sentir a imagem não só com a visão, mas com outros sentidos, como o tato.

A fotografia foi captada em plano americano, cortando parte do corpo do monge em primeiro plano e enquadrando por completo os outros dois monges e a parede central. Por ser pequena a distância entre os planos, a escala se apresenta homogênea na foto como um todo. As características da imagem permitem deduzir o uso de uma objetiva normal ou angular com diafragma fechado e velocidade lenta, pois não é visível nenhum tipo de movimento ou deformação dos elementos da cena. Os personagens parecem três estatuas inertes, sem nenhuma impressão de movimento. Por isso fica difícil definir se a imagem foi posada ou não, já que a natureza supostamente tranqüila e pacífica dos monges budistas pode ter ajudado na captura de uma fotografia nesses âmbitos. No entanto, a pose estática pressupõe um cuidadoso planejamento por parte da fotógrafa, uma certa preparação na tomada e, portanto, de alguma forma, uma encenação consentida.

A tomada se atém aos detalhes e as nuances dos elementos, deixando a vista cores, texturas, traços, textos. A aparente não-ação dos personagens propõe uma poderosa atuação frente à câmera. Os monges aparecem na foto com um ar de concentração e interiorização, e é como se eles estivessem sozinhos, olhando pra dentro de si mesmos – cada um dos personagens apresenta-se numa pose diferente, mas todos parecem meditativos, numa luta com sua força interna. Todos eles com a cabeça levemente inclinada e o olhar perdido no chão; um com a mão no queixo, o outro com

os braços apoiados na cadeira, e outro com as mãos unidas displicentemente na frente do corpo. Nenhum deles parece perceber a máquina fotográfica e é como se estivessem paralisados.

O forte contraste de luz e sombra e o predomínio de cores no mesmo tom reforçam a densidade da imagem e o ar de concentração. A preocupação em retratar o espaço físico tem o intuito de informar o leitor sobre os hábitos de vida dos monges budistas. A encenação pretende ser percebida com naturalidade, como se tivesse sido captado um momento cotidiano e comum. A expressão dos personagens é algo significativo, mas o mais surpreendente é a presença de um símbolo tão forte do capitalismo no quarto de monges que seguem as conjecturas budistas, com princípios e valores tão diferentes dos do ocidente. Essa tomada, portanto, resume e simboliza o choque de culturas e as transformações consequências da globalização, das mudanças acarretadas pelo capitalismo em lugares tão remotos do oriente. É uma maneira direta e clara de fazer o leitor pensar sobre o assunto. De alguma forma, ao nos depararmos com essa imagem começamos a nos questionar sobre a filosofia budista, as crenças e valores dessa cultura e a força da propaganda capitalista. E como culturas tão diferentes convivem harmoniosamente.

Além de informar o leitor e mostrar a realidade budista na exposição de um momento cotidiano e de um aposento *comum* no Butão, a fotografia faz com que as pessoas se importem com a situação do outro como parte de uma mesma condição humana, apesar de culturalmente diferente e fisicamente distante. A relação do leitor com esse tipo de imagem é diferente da relação com o retrato, ou as fotografias em detalhe, nas quais existe quase que uma conversa entre o observado e o personagem. Nesse tipo de foto, o que acontece é uma espécie de reconhecimento do novo, um algo que reconhecemos como possível, mas que até então ainda não tinha sido visto ou experimentado. Trata-se, portanto, de uma fotografia de forte caráter documental e essencialmente social que sensibiliza o observador por meio de cores dramáticas, de um contraste forte entre luz e sombra e a mistura inusitada de elementos simbolicamente opostos.

[3]

Abrindo uma reportagem sobre a Índia, a fotografia ocupa duas páginas da revista *National Geographic* do Brasil. É uma imagem de cores intensas, numa predominância

de tons complementares, vermelhos e verdes. A cena mostra parte de uma cidade, a porta de um prédio antigo e mal cuidado com sua pequena escadaria de entrada no canto esquerdo. A rua parece não ter calçamento, mas é coberta por uma camada fina e áspera de cimento. Na escada um homem magro e sério está sentado com suas pernas cruzadas, ele veste uma bermuda xadrez, chinelos de dedo, camiseta branca surrada e um tecido amarelo cai despretensiosamente sobre o ombro direito. Bem em frente, um riquixá, um meio de transporte tradicionalmente indiano parecido com uma charretinha primitiva com grandes rodas de madeira. O meio de transporte é puxado por um outro homem raquítico, com uma espécie de sarongue, camiseta regata branca encardida, os pés descalços e um pano amarelado amarrado na cabeça. Sentadas no riquixá, duas meninas de uns 10 anos parecem estar indo pra escola, estão vestidas como típicas crianças do ensino médio, com suas saias coloridas, as camisas brancas, meias brancas e sapatinhos de boneca pretos, os cabelos presos, as mochilas combinando com as roupas e uma garrafa térmica. No fundo da cena, logo atrás do riquixá, dois homens olham a cena.

O pouco que aparece das construções é antigo e muito mal cuidado, com a tinta desgastada e os tijolos aparentes escurecidos. As edificações parecem carregadas de passado. Ao todo podemos ver seis pessoas e apenas parte de uma sétima. São elas quatro homens de aparência miserável, duas meninas cuidadosamente vestidas, e o que parece ser a mão de uma mulher. Toda a cena é encardida e pobre, o que faz as crianças bem vestidas se destacarem. A fotografia é carregada, o ar parece pesado e circunspeto, como de um povo que trabalha exaustivamente e leva uma vida sofrida. Se tem a sensação de que a imagem representa apenas *um* de inúmeros momentos iguais a este, parte de uma dura rotina repleta de tradições e valores culturais.

O meio de transporte e o que ele representa são os elementos chave da reportagem. Suas grandes rodas de madeira, o corpo envelhecido e abatido, o metal enferrujado, a postura encurvada e humilde do homem que o carrega, todo o entorno contrasta com a limpeza e delicadeza das meninas. A luz é natural e amena. Ela incide de cima para baixo, suavemente. O contraste mais forte é cromático, perceptível claramente na roupa do par de meninas carregadas pelo homem esquelético de pés no chão. E também cultural, pois as meninas parecem fazer parte de uma outra realidade. Sem contar o contraste de textura. Enquanto o ambiente é caracterizado por coisas desgastadas, sujas e ásperas; as garotas aparecem cuidadosamente limpas, arrumadas com suas roupas bem passadas e aparentemente novas. A força da imagem se concentra nessa oposição do antigo com o novo.

Tudo é denso, definido com traços fortes, bem delimitado e nítido.



FIGURA 20 – Análise 3 – foto de Ami Vitale, *NGB*, abril de 2008.

Dados gerais:

Título - sem título

Autor - Ami Vitale

Nacionalidade - Estados Unidos

Ano/procedência - 2008 – Revista *National Geographic* do Brasil, edição de abril.

Gêneros - fotografia social / fotojornalismo

Parâmetros técnicos:

Fotografia colorida

Formato - 35 cm x 25,5 cm (duas páginas estouradas)

Suporte - revista impressa e em formato digital no site da revista *National Geographic*.

Outras informações:

A partir de informações sobre a fotografia no site da Nikon, é possível saber que ela

utiliza duas máquinas dessa marca, uma F100 e/ou uma D1X. Suas fotografias são em grande parte coloridas, podendo ser capturadas em formato digital ou película.

Do que se trata: A fotografia acima é a imagem de abertura da reportagem de Calvin Trillin na edição de abril de 2008 da *NGB* - página 98 a 111. É uma das 8 fotografias captadas pela fotógrafa Ami Vitale. Trillin escreve sobre um dos mais tradicionais meios de transporte indiano, os riquixás, que estão perdendo espaço para a modernidade. Com o intuito de mudar sua imagem, Kolkata – antiga Calcutá – está banindo esse símbolo do passado colonial do país. O jornalista retrata essa atividade tão importante para inúmeros indianos em um texto sobre a realidade da profissão, suas dificuldades, implicações sociais e históricas.

A imagem, sem margens, ocupa duas páginas inteiras da revista (pág. 98 e 99). No canto esquerdo superior da fotografia encontra-se a chamada da reportagem, em letras grandes e coloridas (no mesmos tons da imagem). E na extremidade direita da foto, bem em cima, uma pequena legenda a explica: *“S. K. Bikari puxa regularmente um par de meninas até a escola no centro histórico. No entanto, ele raramente vê seus cinco filhos, que ficaram em casa, no estado de Bihar.”*

* Na página 106, um trecho da reportagem alude à foto: *“Os puxadores de riquixá me disseram que seus mais constantes fregueses são crianças escolares de classe média. Os puxadores acabam se tornando agregados da família.”*

Dados biográficos e críticos da fotógrafa:

Ami Vitale é uma fotojornalista independente com base em Nova Deli. Que começou sua carreira como fotógrafa apenas após sua graduação em Estudos Internacionais pela UNC. Seu primeiro trabalho foi como editora de imagem para a *Associated Press* em Nova York e Washington, D.C. E não levou muito tempo até que ela decidiu que queria tirar fotografias. “Eu posso, na verdade, lembrar como se fosse hoje do dia em que vendo algumas fotos dos Bálcãs eu fiquei realmente comovida¹³⁸.” Depois disso ela não parou mais e viajou para lugares de derradeira beleza e intensos conflitos civis.

Ami Vitale é conhecida por sua documentação cultural e tem sido elogiada por sua maneira humana e empática de contar histórias em imagens. Recebeu reconhecimento da *World Press Photo*, da NPPA, *International Photos of the Year* e *Photo District News*. A Associação de Jornalistas do Sul da Ásia presenteou-a com o

¹³⁸ Em entrevista concedida a Susan Markisz em janeiro de 2003, disponível em: www.digitaljournalist.org/issue0301/av_intro.html - acesso em 28 de março de 2009.

Prêmio Daniel Pearl por uma reportagem sobre essa região. Suas histórias tem sido bastante premiadas, incluindo o primeiro *Inge Morath Award by Magnum Photos*, o *Canon Female Photojournalist award* por seu trabalho em Kashmir, e o *Alexia Foundation for World Peace*.

As fotografias de Vitale podem ser vistas em revistas internacionais como a *National Geographic*, *Adventure*, *GEO*, *Newsweek*, *Time*, *Smithsonia*, *Le Figaro*, entre outras. E também tem sido apresentadas em exposições internacionais incluindo a *Visa Pour L'Image*, em Perpignan na França, *Reporters Sans Frontiers*, em Paris, o *Foto Art Festival* na Polônia, o *Open Society Institute* e o *United Nations* em Nova York.

Vitale acredita que demorar um tempo numa história, e conviver com os fotografados, ajuda a se identificar com os acontecimentos e compreender a situação. “Não é fácil, mas quando se clama por entendimento e compaixão, é preciso conhecer para evitar concepções erradas e promover uma consciência a respeito de culturas distantes”¹³⁹.

Você tem que mergulhar na cultura, realmente viver nela para entender que as coisas não são tão sensacionais do que quando você as entende em seu contexto. Algumas vezes eu só pulei, olhando as coisas de cima como num passeio de pára-quedas, e não gostei. É muito perigoso e eu senti como se eu não estivesse retratando as coisas verdadeiramente, ou era um outro tipo de verdade. (VITALE apud MARKISZ, 2003 - tradução nossa).

* Análise

O ponto central da foto é um meio de transporte tradicional da Índia, o riquixá - uma espécie de charrete puxada por um homem. Sentadas na charrete duas meninas bem vestidas, e aparentemente fora do contexto, estão sendo levadas a (ou estão chegando em) algum lugar. O riquixá se encontra parado na frente de um construção antiga e mal cuidada, com uma grande porta de madeira e uma pequena escadaria, onde um homem, tão magro quanto o condutor do riquixá, está sentado. No fundo, percebe-se outra edificação antiga, e entre essas duas estruturas, parte de um caminho de terra que se abre para o fora-de-campo. Por esse caminho, imagina-se que o ambiente continua para lá dos muros. E assim, se torna fácil transpor os limites da foto. Ainda, as edificações só aparecem em partes, o que nos faz completá-las, dando continuidade ao que não está enquadrado.

É possível deduzir que se trata de um ambiente aberto, provavelmente a rua de

¹³⁹ Em entrevista concedida a Susan Markisz em janeiro de 2003, disponível em: www.digitaljournalist.org/issue0301/av_intro.html - acesso em 28 de março de 2009.

uma cidade. Sensação enfatizada pela iluminação da cena. Uma luz natural que aparece apenas no canto inferior direito, chegando aos personagens com muita suavidade. Apesar de a imagem encontra-se quase que completamente na sombra, é possível perceber as nuances e detalhes das informações visuais.

A cena se dá numa combinação de linhas retas e curvas: os traços retos e sólidos das construções de alvenaria, a posição dura e angulosa dos corpos magros; que se opõem a postura despreocupada das crianças, as grandes rodas de madeira do riquixá e o tecido que envolve a cabeça do “motorista”. Todos os personagens são vistos de corpo inteiro (com exceção apenas da mão que aparece no canto inferior direito), numa angulação diagonal. O plano principal é formado pelo riquixá, seu condutor e as duas meninas. Num outro plano, a uma distância pequena do primeiro, vemos um homem e uma construção – antes do riquixá –, e em outro, dois homens e outra construção – no fundo da imagem. Apesar da perceptível angulação, a tomada é frontal com profundidade de campo maximizada e a menor abertura possível do diafragma. Provavelmente a fotógrafa fez uso de uma lente grande-angular, o que possibilitou focar praticamente toda a imagem.

O principal centro de interesse são as crianças sentadas no riquixá. Elas são quase que um elemento surpresa que chama a atenção do leitor assim que ele se depara com a foto. Suas roupas estão limpas, elas estão mais altas que os homens na rua e estão no ponto mais iluminado da imagem. Todo o ambiente em volta das meninas é austero e pobre, e por isso elas parecem tão fora do contexto, com sua pureza e delicadeza. A textura dos elementos é forte e característica, dando a impressão de que tudo está deteriorado e sujo: a porta de madeira desgastada com restos de papel e cola, as paredes quase sem tinta, as roupas amassadas e encardidas; o próprio riquixá, enferrujado e gasto, a umidade, a aspereza da pele.

É perceptível um forte contraste, principalmente, na variação cromática e na diferença de texturas. A cor das roupas e dos objetos que as crianças carregam são as mais saturadas e intensas. Enquanto o ambiente se caracteriza por sua sobriedade e textura ríspida, as meninas caracterizam-se pelas vestimentas de cores complementares fortes, textura branda, com suas camisas brancas, e cuidadosamente limpas, que refletem a luz. Esse é, o ponto de maior tensão da imagem, o contraste entre o todo e as garotas. Essas características divergentes e opostas podem ser enfatizadas por aquela oposição primária defendida por Pross como acima-abaixo, e enfatizadas ainda pela contrariedade claro-escuro. O que está mais alto e mais claro possui um lugar

favorecido no olhar do leitor, é esse ponto que chamará a atenção num primeiro momento. E é a percepção dessas oposições que causará tensão na imagem, fazendo com que ela se torne interessante, sensibilizadora, e algo pra se pensar.

A fotografia é colorida, com a predominância de cores fortes, mas abafadas pela sombra. Os tons são amarelados e quentes, o que, como na fotografia analisada anteriormente, confere energia e aconchego à imagem. As cores mais vivas aparecem em sua complementaridade, verde e vermelho, rodeadas de amarelos, azuis, laranjas e beges bem definidos. Por causa da pouca incidência da luz, estamos diante de uma imagem densa. As cores e as variações da sombra definem a superfície imagética, transformando as formas e estruturando o que vemos. É nessa transição entre a pouca luz e a sombra mais forte, ou as cores veladas, que a fotografia ganha volume. As cores mais claras, com mais branco em sua composição, se aproximam do observador, enquanto que as mais escurecidas dão a impressão de afastamento. Assim, as vestimentas são os elementos responsáveis por trazerem os personagens para perto do leitor, facilitando a identificação.

Os personagens estão distribuídos na cena numa linha horizontal bem definida, que segue o puxador de madeira do riquixá empunhado pelo homem que o guia. É interessante perceber como esse equilíbrio se dá de forma assimétrica, e como todos os elementos trabalham juntos, relacionando-se para manter a imagem agradável em sua composição. Os dois homens de expressão forte em frente a uma porta grandiosa de madeira e uma construção pesada, equilibram-se com as duas meninas sentadas sobre o riquixá com suas roupas de cores fortes, e dois outros homens que aparecem de relance no canto direito da foto. Essa seqüencialidade cria uma continuidade interessante: um homem sentado, seguido por um homem em pé, seguido por duas meninas sentadas, seguidas por dois homens em pé.

Além disso, no que diz respeito ao equilíbrio da imagem, a fotografia obedece rigorosamente a lei dos terços, o que atribui a ela a beleza proporcional que essa regra pretende. O homem que carrega o riquixá encontra-se exatamente na linha vertical esquerda de terço, sua cabeça está no ponto de intersecção superior, enquanto as mãos que seguram a terminação da charrete está no inferior. O centro geométrico da imagem está bem no meio do caminho entre o condutor e suas passageiras. Assim, as meninas e o corpo do riquixá ocupam os outros dois pontos de intersecção e a linha vertical direita. A cabeça dos dois homens no fundo coincidem com a linha horizontal superior e os braços cruzados do homem sentado na escada está bem em cima da linha horizontal

inferior.

Aparentemente, a fotografia conseguiu captar um momento rotineiro. As expressões são distintas e naturais, e apenas o homem sentado na escada parece perceber a presença da câmera, mas ele permanece inerte – a posição de seu corpo sugere que ele esteja descansando – com seu olhar questionador. A falta de movimento pode ser explicada pelo pedaço de outro riquixá no canto inferior esquerdo da imagem e o homem sentado na escada. Provavelmente esse lugar é um “ponto de riquixá”, um ponto de chegada.

A expressão do rosto dos personagens também tem uma poderosa atuação frente à câmera. O homem que carrega o riquixá tem o rosto concentrado e sofrido, e é possível perceber a força que exige de seu corpo. As meninas parecem relaxadas, numa expressão serena e passiva. Os dois homens no fundo parecem assistir a cena que se desenrola a sua frente. A fotografia possui uma riqueza expressiva bem forte, assim como uma pesada carga conotativa. Ela oferece diferentes interpretações, mas a fotografia, juntamente com o repórter e o editor da revista, definem um caminho que direciona o olhar e o pensamento. Cada elemento aparece de maneira proposital e somos induzidos a perceber a gritante diferença de classes.

Assim, estamos diante de uma clássica fotografia documental. Vitale mostra o fotografado em seu entorno, como parte de uma urbanização desorganizada e antiquada. Além do que aparece na imagem temos a continuação das construções, parte de um outro riquixá, a mão de uma mulher que anda pela rua, uma cidade. Com a ajuda da legenda sabemos que o homem que carrega esse riquixá se chama S. K. Bikari; que ele é de um outro estado – um dos mais pobres da Índia –, e está em Kolkata apenas pelo trabalho; que tem cinco filhos que nunca vê e, que leva essas meninas até a escola regularmente. A legenda expõe a realidade da maioria dos puxadores de riquixá, a miséria de um povo que teve que deixar sua terra e sua família para tentar a vida numa capital por um trabalho explorador. Familiar?

O caráter realista do que está em cena nos remete a outras realidades vividas ou conhecidas por nós. Tendemos a buscar experiências e imagens similares ao que estamos vendo como novo. Esse instante representado sintetiza a tradição e a cultura do povo indiano, que luta pelo desenvolvimento, mas não consegue deixar seu passado para trás com facilidade. Representa um choque de culturas ao expor dois modos de vida diferentes em convivência, os trabalhadores “braçais” e as crianças de classe média que freqüentam escolas bem-conceituadas.

Toda a expressividade da imagem está concentrada no contraste entre novo e velho, global e local, pobre e rico. A cena foge do óbvio porque representa uma tradição específica indiana, um meio de transporte que só existe até hoje na cidade da Kolkata. Sua força está no esforço de homens carregando homens, na rigidez e no cansaço do condutor, na expressão austera do homem sentado na escada – provavelmente também um condutor de riquixá –, nas grandes construções históricas, velhas e depreciadas. Representa um passado colonial e de submissão que mostra a precariedade de uma civilização. Também, a degradação do ambiente contrastada com as roupas de crianças de classe média, denunciam uma cidade miserável e mal cuidada.

O grau de sensibilidade com que o leitor percebe a foto, influenciará seus pensamentos e sentimentos com relação a essa realidade cultural específica. Enquanto brasileiro, ele poderá se identificar com a imagem por causa da realidade social das grandes cidades que recebem uma infinidade de pessoas atrás de emprego e melhor qualidade de vida, e que acabam na miséria. Ou comparar a fotografia com a realidade de trabalhadores braçais moradores de pequenos e antigos vilarejos na área rural. Toda interpretação depende da carga imagética do observador e será direcionada conforme as histórias que ele integrará pra entender o que vê. O leitor não precisa necessariamente se colocar no lugar dos personagens – o condutor ou as meninas –, mas se dar conta de que as condições de vida, os problemas sociais e as dificuldades, são similares em todo o planeta. Sendo possível enxergar o outro como parte de um todo maior.

De uma forma geral, a fotografia atrai e sensibiliza o leitor com o contraste. O contraste das vestimentas, das texturas, das cores e de conceitos, e expõe crianças num ambiente carregado de história. Ela dramatiza a foto por meio das diferenças e do diferente. Assim, a fotografia atinge seus objetivos por meio de sua força expressiva e densidade tanto visual quanto de significado. A leitura se torna fácil, pois os elementos direcionam o olhar de maneira clara e direta.

[4]

A fotografia é colorida, de cores fortes e bem definidas. Azuis, vermelhos, o branco e o preto na gradação da luz, e os tons de pele claros e quentes. A imagem é relativamente simples com elementos bem definidos e nítidos. No quadro fotográfico dois elementos chamam a atenção do leitor “de cara”: o rosto redondo de uma criança chinesa, apoiado pela mão envelhecida e mal cuidada de um ancião. O rosto de criança se encontra quase

no centro da fotografia, os olhos abertos, o nariz arredondado e a boca fechada num tom de vermelho vivo. A a mão senil toca com delicadeza a bochecha mais iluminada do menino. E bem abaixo da outra bochecha, cortada pelo enquadramento, é possível ver parte de outra mão – apenas o indicador e o dedão. As duas mãos apontam uma para a outra numa alusão de cuidado, um gesto de carinho, na intenção de envolver a criança num abraço.

Os dois olhos pretos e levemente puxados da criança oferecem uma sensação melancólica ao mesmo tempo que amena, uma expressão mais de curiosidade e incompreensão do que de tristeza ou sofrimento. Sobre a cabeça do menino, cobrindo a testa levemente franzida, vê-se uma coroa de lâminas de prata minuciosamente trabalhada e costurada sobre um tecido grosso listrado de azul, magenta e branco. Pelo pouco que aparece da vestimenta, a criança está envolta numa roupa de inverno – veludo e lã – numa combinação harmoniosa de vermelho, marrom e bege. A luz entra intensa pelo canto esquerdo da foto e vai diminuindo gradativamente até sua ausência na margem da extrema direita. Um forte contraste claro/escuro quase que de cima para baixo, ilumina o ponto de tensão da fotografia. Enfatizada pelo contraste de texturas: a



FIGURA 21 – Análise 4 – foto de Lynn Johnson, *NGB*, maio de 2008.

rugosidade e aspereza de uma mão velha e maltratada (dedos enrugados e unhas desgastadas, quebradas e sujas), sobre um rosto infantil, liso e aveludado em sua maciez. Assim, a força da imagem se concentra no contraste luz/sombra e sobretudo entre texturas, além de apresentar ao leitor ocidental características distintas e surpreendentes quando comparadas ao seu próprio estilo de vida e sua cultura.

Dados gerais:

Título - sem título

Autor - Lynn Johnson

Nacionalidade - Estados Unidos

Ano/procedência - 2008 – revista *National Geographic* do Brasil, edição de maio.

Gêneros - retrato / fotografia social / fotojornalismo

Parâmetros técnicos:

Fotografia colorida

Formato - 24 cm x 16,2 cm (impresso)

Câmera - Leica

Suporte - revista impressa e em formato digital no site da *National Geographic*.

Outras informações:

A partir de setembro de 2005, a *National Geographic* não disponibilizou mais as características técnicas das fotografias de suas reportagens. Assim sendo, não é possível aqui, especificar o tipo de filme – se a fotografia não for digital – lente, tempo de exposição, características do dia, e tipo de iluminação. O que, infelizmente, limita a análise da imagem a partir de seus termos técnicos. No entanto, partindo de um histórico de obras da fotógrafa, é possível perceber que ela sempre se utiliza de iluminação disponível – ou seja a luz do local sem outros aparatos tecnológicos –, e é isso que define o tempo de exposição de cada imagem. Utiliza com frequência uma máquina Leica M6 ou M7, preferindo quase sempre contrastes fortes e bem definidos.

Do que se trata: Trata-se de uma série de 11 fotografias expostas na reportagem de Amy Tan: “A vida mais longe de tudo”, na Revista *National Geographic* do Brasil, edição de maio de 2008 – página 90 a 109. Sobre a vida e a cultura do povo Dong, uma minoria que vive no vilarejo de Dimen, aninhado nas montanhas de Guizhou – China.

A legenda da foto a elucida – “*As mãos de uma za, calejadas de toda uma vida cultivando a terra, cuidam com carinho do neto, que usa chapéu tradicional adornado*”

com prata. Muitos adultos jovens foram trabalhar e morar em outros lugares e deixaram os filhos em Dimen para serem criados por avós”.

* O único trecho da reportagem escrita por Amy Tan que alude à imagem é o que fala sobre as za:

Os idosos ainda têm considerável influência no mundo de Dimen. As za, ou anciãs, levam seus netos bebês amarrados às costas e cuidam deles o dia todo até os pais voltarem do trabalho. Se os pais trabalham em outra cidade, as za criam as crianças desde o nascimento e as imergem nos costumes dongos. Cantam-lhes canções sobre os modos à mesa, as tarefas do campo, o bem moral do altruísmo e o mal moral da ganância. Lavam seus cabelos com sopa azeda. Levam-nas à clínica, onde são tratadas com antibióticos seja qual for o mal que as aflija, inclusive dor de barriga ou nariz escorrendo. E, se isso não as curar, as za levam-nas ao Mestre Geral de Feng Shui para saber se estão habitadas por fantasmas.

Dados biográficos e críticos da fotógrafa:

Lynn Johnson graduou-se em ilustração fotográfica e foto-periodismo no Instituto Rochester de Tecnologia em 1975, iniciando sua carreira Profissional no *The Pittsburgh Press*. Foi por meio das fotografias de Dorothea Lange e outros fotógrafos documentaristas que trabalharam para a *Farm Security Administration*, que Lynn Johnson despertou para a fotografia.

A força daquelas imagens fez com que eu imediatamente me apaixonasse. Na minha vida curta e consideravelmente segura, eu nunca tinha visto trabalhadores refugiados ou ceifadores, e certamente nunca tinha experimentado perda e sofrimento como aqueles, mas eu pude senti-los naquelas fotografias. Eu tive uma reação emocional com aquelas imagens que eu nunca tinha sentido. Me fez querer segurar uma câmera¹⁴⁰.

Além de seu trabalho para a *National Geographic*, Lynn Johnson também tem participação em revistas como *Life*, *Sports Illustrated*, *Fortune*, *Forbes*, *The New York Times Magazine*, *German Geo*, *Newsweek* e o *Stern* and *Smithsonian*. Passando pela agência *The Black Star*, e atualmente parte da *Aurora Photos*. É ganhadora de um número surpreendente de prêmios: sete *Golden Quills*, quatro *World Press Photography*, o prêmio *Robert F. Kennedy* e o prestigioso *Picture of the Year Award* da *National Press Photographer Association*¹⁴¹. Tendo também publicado, o livro “*Hate Kills*”, sobre o impacto do que ela chama “crimes do ódio” na sociedade americana.

O nome da fotógrafa está relacionado também com outras reportagens veiculadas pela *National Geographic*, como *Anjos necessários*, que fala de mulheres indianas, da casta dos intocáveis, que foram treinadas para cura. E também *Contato mortal*, sobre o

¹⁴⁰ Caputo (2007) – tradução nossa. Disponível em: photography.nationalgeographic.com/photography/photographers/photographer-lynn-johnson.html.

¹⁴¹ Disponível em: www.backfocus.es/blog/lynn_johnson/ e www.lynnjohnsonphoto.com/index.php - acesso em 5 de março de 2009.

câmbio de doenças entre homens e animais, principalmente homens e macacos – em especial a varíola. Nessas duas reportagens, mesmo que com objetivos diferentes e inseridas em campos de conhecimento tão distintos, é possível perceber a importância que ela confere ao ser humano e seus contatos. São imagens coloridas, de alto contraste, numa variação drástica entre claro e escuro. Segundo a fotógrafa:

a ênfase em realizar qualquer fotografia em profundidade tem o intuito de construir relacionamentos, relacionamentos de qualidade. É o que eu chamo de fotografia “thirty-cups-of-coffee-a-frame”. Você tem que se inserir na comunidade – não só fotograficamente, mas também intelectualmente e emocionalmente. E é aí que eu começo a entender a ideia da educação por meio da fotografia e a importância da fotografia além do tempo. (...) Fotografias ajudam as pessoas a olharem para coisas que elas não querem ou não são capazes de enxergar. A partir do momento em que você é capaz de ver alguma coisa, você é capaz de modificá-la. Primeiro você precisa olhar, depois você tem a chance de entender e, então, provocar alguma mudança. (...) Para mim, fotografar tem sido uma missão. Não em grande escala, mas na consciência diária, o entendimento de que cada um de nós é responsável pela comunidade como um todo, que a noção de identidade de cada um de nós, assim como a noção de responsabilidade externa ao nosso eu, é tão ampla quanto nossa capacidade de envolvê-la. Tentar preencher essa responsabilidade fazendo um trabalho sobre coisas que realmente importam, é um comprometimento. (...) As pessoas – os relacionamentos e as experiências – são mais importantes que as fotografias¹⁴².

* Análise

A fotografia mostra o rosto em close de um garoto chinês. Um rosto bem jovem, infantil, tocado por uma mão idosa. A expressão é séria e até um pouco melancólica e sua cabeça está coberta por uma coroa de prata sobre tecido, bastante detalhada. O olhar está voltado para a máquina fotográfica, e a mão senil, enrugada e maltratada, toca a bochecha direita da criança. A iluminação é natural – própria do local – da esquerda para direita, numa progressão contrastante, deixando o lado extremo-direito da imagem quase que na escuridão.

O trabalho de alta sensibilidade da fotógrafa, evita que o ponto seja percebido o que confere a fotografia alto grau de nitidez, tratando de buscar um máximo efeito de realidade. Cada um dos termos da imagem aparecem com perfeita clareza. Dois elementos – mão e olho direito – atuam como centros de interesse da imagem – a mão maltratada parece emoldurar o olho iluminado e expressivo da criança.

O formato redondo do rosto da criança, as formas circulares da coroa, os traços da face e as terminações dos dedos da mão, assim como as rugas profundas nos dedos, são todas linhas curvas que definem as formas e dão volume à imagem, deixando o todo mais orgânico e menos geométrico. No entanto, a posição da mão, forma linhas retas

¹⁴² Caputo (2007) – tradução nossa. Disponível em: photography.nationalgeographic.com/photography/photographers/photographer-lynn-johnson.html.

oblíquas que conduzem o leitor ao rosto do menino, e também apontam para uma outra mão (canto inferior direito). Essas mãos, dispostas de tal maneira, parecem querer se unir num abraço, remetendo a cuidado e carinho.

A imagem se destitui de toda idéia de perspectiva ao ser capturada na altura dos olhos dos personagens. O rosto do garoto ocupa quase todo o quadro, e a única coisa que pode dar uma sensação amena de profundidade é o espaço oculto atrás dele, um fundo neutro, escuro e embaçado. É um típico retrato, num plano de identificação, quase de detalhe. A primeira coisa que se percebe ao olhar a fotografia é o contraste entre a mão velha e o rosto jovem. Que coincide com a parte mais iluminada da cena, ocupando uma porção significativa da tomada. A coroa sobre a cabeça do garoto é vista apenas em parte, assim como a outra mão e o corpo do menino. O único espaço de respiro é o plano de fundo vazio no canto superior esquerdo da imagem, e a escuridão do lado direito. Assim, percebem-se três planos: um primeiro, com o pedaço de mão e o botão desfocado na parte inferior direita; o principal, composto pela criança e a mão idosa em seu rosto, e o que chamamos plano de fundo ou *background* desfocado.

A proximidade da cena fica evidente com o desfoque suave da mão e do botão. Característica que permite deduzir a utilização de uma objetiva normal ou angular, um diafragma fechado – já que não existe nenhuma deformação em nenhum dos elementos da cena – e a velocidade lenta, pois se trata de uma imagem praticamente posada e estática. A fotografia é rica em contrastes, de iluminação, de cores e de texturas. A incidência da luz na pele e no metal clareiam e suavizam a cena.

Tudo indica que a iluminação é natural, com uma só fonte de luz que chega aos personagens através de uma abertura à esquerda. A variação de tons propõe que a cena foi capturada num lugar fechado. É possível falar de uma luz que vai perdendo a força de maneira gradativa, e deixa na sombra os elementos situados na porção direita. Refletindo com mais força na mão idosa e deixando o rosto do menino na transição entre o claro e o escuro – a mão, o nariz e a boca sombreiam a própria face.

A textura é uma das características mais fortes da foto, todos os elementos parecem exprimir detalhes e nuances que definem tramas particulares e sensações únicas. A pele da criança, macia e delicada, é determinada por sua limpidez – todos os traços do rosto são bem definidos sobre uma tez suave. Ao seu lado, a mão velha, enrugada, com vincos fortes provocam a sensação de aspereza, assim como a terminação dos dedos, com unhas quebradas, apodrecidas e maltratadas. O pouco que a imagem deixa ver das roupas do menino expõe tecidos aveludados. E a coroa de prata,

com placas de metal leve, tem detalhes bem definidos costurados sobre um tecido grosso. A fotografia de uma maneira geral parece ser sentida não apenas com a visão, mas também, e densamente, com o tato.

Trata-se de uma imagem colorida, com luzes e sombras potentes e as cores saturadas e intensas. Há um predomínio da cor vermelha e tons quentes. Os tons e matizes são bem definidos em toda a imagem e variam de acordo com a incidência e gradação da luz, que delimita os elementos contornando-os com sombras acentuadas. Assim, as cores também são um ponto forte da imagem – Jiri Bystrichy numa palestra proferida no *I Simpósio Rever Flusser* em 2008, declarou que as cores são uma modalidade importante de significação no mundo. A confluência de cada elemento da imagem é que constitui a cena, portanto, primeiro ordenamos o que vemos para depois interpretar, e neste caso, as cores (junto da luz e suas variações) definem a superfície a medida que complementam e transformam as formas, estruturando o que está diante dos olhos do leitor.

O vermelho da roupa sob a mão idosa e a faixa azul da coroa, por exemplo, são detalhes cromáticos que enfatizam informações e direcionam o olhar do leitor. A primeira reforça a atenção dada à mão estimulando o olhar do observador, e a segunda, contorna a testa do garoto contrastando com o tom quente da pele e chamando a atenção para a expressão da criança, um pouco melancólica e fiel a penumbra que rodeia a imagem e não permite enxergar o que está para lá do quadro. Neste momento, é importante perceber como o rosto da criança se encontra emoldurado tanto pelas formas, como pela luz. A composição da cena: o rosto do menino ao centro, seu olhar direcionado para a câmera flanqueado por uma mão idosa de um lado, e a escuridão do outro, definem o centro de interesse.

Apesar do olho esquerdo do menino estar praticamente em cima do centro geométrico, o que por teoria diminuiria seu peso visual, sua força expressiva supera essa regra. Portanto, é o olhar da criança que transmite o sentimento da situação. É ele o encarregado de anestesiá-las as circunstâncias num só momento carregado de emotividade e intimidade do qual a fotografia nos faz participar. Portanto, na foto, o mais importante é a expressão do personagem e não a posição ou até mesmo o formato, das coisas vistas. É na expressão do menino indicada pela mão senil, que vai se demorar o olhar do leitor.

A aparente não-ação dos personagens propõe uma poderosa atuação frente à câmera. O menino olha diretamente para a máquina fotográfica, numa mistura de curiosidade e melancolia, a testa sutilmente franzida delata seu desconforto, no entanto

sua expressão não deixa de ser cândida. Seu olhar é interpelante, como se reconhecesse o “outro” atrás da máquina.

Por ser mais densa, a escuridão tem um peso visual maior que a luz. Assim, na imagem em questão, o lado direito – num preto quase absoluto – é equilibrado pela luz mais o detalhamento dos elementos no lado esquerdo. A ausência de profundidade de campo na cena, a atitude do personagem, a ausência de repetição de elementos, apesar do contraste expressivo; acrescentam uma sensação de quietude e estática no plano compositivo. O equilíbrio do enquadramento se dá por meio de elementos diferentes em aspecto e matéria. A permanência e invariabilidade da composição, baseada no modo como está hierarquizado o espaço plástico, a diversidade de elementos e relações de natureza plástica, e o contraste luminoso e cromático determinam que a imagem está organizada de forma assimétrica. Assim, a foto propõe a percepção dos elementos empregues enquanto totalidade, forte nos detalhes e ornamentações ao mesmo tempo que sutil, pois foge ao óbvio e persegue a delicadeza e refinamento dos materiais.

Num primeiro momento seria possível dizer que o motivo principal da foto é o menino chinês, porém, a imagem só completa seu sentido com a presença da avó, principalmente suas mãos. Essas mãos calejadas provavelmente pelo trabalho no campo, sobre o rosto da criança adornado com um chapéu típico, expõe uma maneira de vida, os valores, e o passar do tempo que traz consigo transformações de vários tipos. O olhar infantil e toda expressão facial revelam sentimentos, assim como o cuidado da avó aparente na posição de suas mãos e a maneira como envolve o neto reafirmam uma certa responsabilidade desta pela criança. Características evidenciadas pelo forte contraste claro/escuro e a diferença da textura das peles.

Por se tratar de um plano tão fechado, apenas ao ler a legenda e a reportagem que acompanha a imagem, é possível saber que os personagens fazem parte de um povo específico da região montanhosa da China, muito tradicional, e que vive ainda quase que isolado e sustentado pelo trabalho com a terra, no vilarejo de Dimen. Tais informações não estão explícitas na fotografia. Alguma coisa que nos leve a elas pode ser deduzida, talvez, a partir das vestimentas, da coroa, dos olhos puxados da criança e da mão maltratada do idoso, mas nunca como informações precisas e acertadas.

Portanto, a fotografia não pretende mostrar o fotografado em seu entorno. Essa falta de informações sobre o ambiente, dificulta também na hora de definir a construção premeditada ou não da cena. No entanto, o retrato nos mostra que a fotógrafa selecionou prévia e cuidadosamente o enquadramento e a situação dos personagens, o que permite

entrever uma certa preparação na tomada e, portanto, de alguma forma, uma encenação. Estamos diante de um clássico retrato em que a encenação pretende dotar a imagem da idéia de naturalidade, porém é sem dúvidas uma fotografia consentida. Além disso, a composição fechada e sem profundidade aumenta a sensação de encenação, que é contraposta pelo olhar da criança para a máquina – algo nem sempre fácil de se conseguir. A disposição dos elementos principais da imagem remetem à intimidade familiar e mostram um ato de carinho e cuidado por parte de alguém mais velho. A fotografia está preocupada em retratar expressões e sentimentos no encontro de duas gerações. E assim, todo um passado se faz presente no contraste de tão diferentes idades.

É assim, o retrato de um momento simples e cotidiano dos personagens, capaz de representar qualquer relação familiar de cuidado e amor entre avós e netos. E por isso o observador pode se identificar com a relação avó-neto, ou apenas idoso-criança. A subjetividade se manifestará mais ou menos latente na medida em que o espectador se colocar como alguém comum ao personagem, identificando-se com a cena representada e podendo se enxergar no outro.

A ausência de perspectiva e profundidade unida a naturalidade da luz evidenciam a transparência da imagem. A angulação neutra, a ausência de recursos técnicos expressivos e a frontalidade da tomada, própria do estilo documental¹⁴³, contribuem para a verossimilhança do instantâneo. A naturalidade do personagem e a nitidez da fotografia fortalecem a idéia de verdade, salientando a confusão do referente com a própria realidade. A fotógrafa faz questão de que o espectador saiba que o momento representado por esta imagem é real e verdadeiro, já que a intenção dela é informar e documentar. Assim, Johnson pretende algo que a maioria das fotografias sociais procura com frequência, uma resposta emotiva e um efeito de identificação. A partir do momento em que o leitor considera o que vê como algo existente, automaticamente, transforma a imagem em realidade e é como se aquele momento representado estivesse acontecendo. Existe mesmo uma comunidade no interior da

¹⁴³ A forma documental foi um elemento essencial no *New Deal Reform*, de Franklin D. Roosevelt. Além dos shows radiofônicos, sua administração desenvolveu programas como o *Resettlement Administrations* (R.A.), que se transformou num projeto fotográfico para responder a crise da Grande Depressão. A R.A. veio a ser conhecida como a *Farm Security Administration* (F.S.A.) sob a direção de Rexford Tugwell. Em 1934, Tugwell encarregou a Ray Stryker para elaborar um arquivo fotográfico para a Divisão de Informação, responsável da publicidade da F.S.A. Por volta de 1944, o arquivo continha mais de 270.000 imagens tomadas por 13 fotógrafos, entre os que figuravam talentos tão conhecidos como Walker Evans, Doroty Lange e Ben Shahan. O trabalho destes fotógrafos foi cedido gratuitamente a editores e publicitários (BOSWEL, 1998).

China que se veste daquela maneira e compartilha os valores representados na imagem. Uma comunidade na qual as mulheres idosas trabalham na terra, com suas mãos desgastadas e maltratadas pelo tempo. Em que essas mesmas mulheres tomam conta de seus netos pequenos e os vestem com coroas de prata e valorizam as tradições e as crenças de seu povo. Mulheres que cuidam da casa e da família.

O caráter realista do que está em cena nos remete a outras realidades vividas ou conhecidas por nós, observadores da imagem. Ao retratar uma realidade cotidiana, mas particular; e enfatizar o fotografado, a foto mostra que o *eu* não é tão diferente do *outro*, ainda que esse outro viva num local distante e diferente. Desta forma, Lynn Johnson relaciona o *outro* fotografado com o *eu* do observador em sua condição humana equivalente. A fotografa se envolve com o fotografado e descobre (no sentido de expor) valores e costumes de uma cultura tradicional chinesa. Ao captar essa realidade específica de uma forma criativa, ela oferece ao observador um panorama da maneira de viver e de conviver dessa cultura peculiar e isolada, e pode-se até dizer excêntrica, para o leitor ocidental.

[5]

Como num negativo antigo a imagem aparece emoldurada por uma listra preta desuniforme, com informações do filme fotográfico. No interior do quadro dois pés em detalhe aparecem até um pouco acima da canela. As cores são intensas e homogêneas, numa predominância de beges e marrons quentes (amarelados e avermelhados). Num contraste forte entre os tons.

Calçando esses pés, um par de sandália de couro e solado de borracha – que mais parecem pedaços de pneus reciclados. Uma única tira de couro sai do solado e cruza o peito do pé em direção ao calcanhar, onde é cruzada e amarrada. As únicas diferenças entre os dois pés, é que no da esquerda, a tira de couro é preza com duas voltas a mais acima da cruzada, e o da direita está posicionado um pouco mais a frente.

O chão é coberto por uma palha seca e amarelada que pouco deixa ver a terra escura. Alguns pouquíssimos pontos verdes podem ser percebidos atrás dos pés, e a sensação de profundidade é dada por um suave desfoque do chão atrás das pernas e o posicionamento levemente diferente das mesmas.

Ao olhar para a foto, numa primeira impressão, o leitor pode se questionar quanto ao tamanho dos pés e suas características explícitas. A primeira vista parecem pés de

trabalhador rural – a pele bem morena queimada pelo sol é bastante seca e áspera. As unhas estão desgastadas, escuras e muito mal cuidadas. Mas os pés são pequenos como os de uma criança. A luz parece natural e incide no todo de forma homogênea, de cima para baixo de frente para trás. Deixando a sola dos pés e as costas das pernas na sombra. O equilíbrio se dá na compensação entre os pés e a palha à sua volta.

Enfim, a cena mostra os pés de uma criança, sandálias desgastadas e primitivas e o chão coberto por uma espécie de grama seca. Uma das características mais fortes da

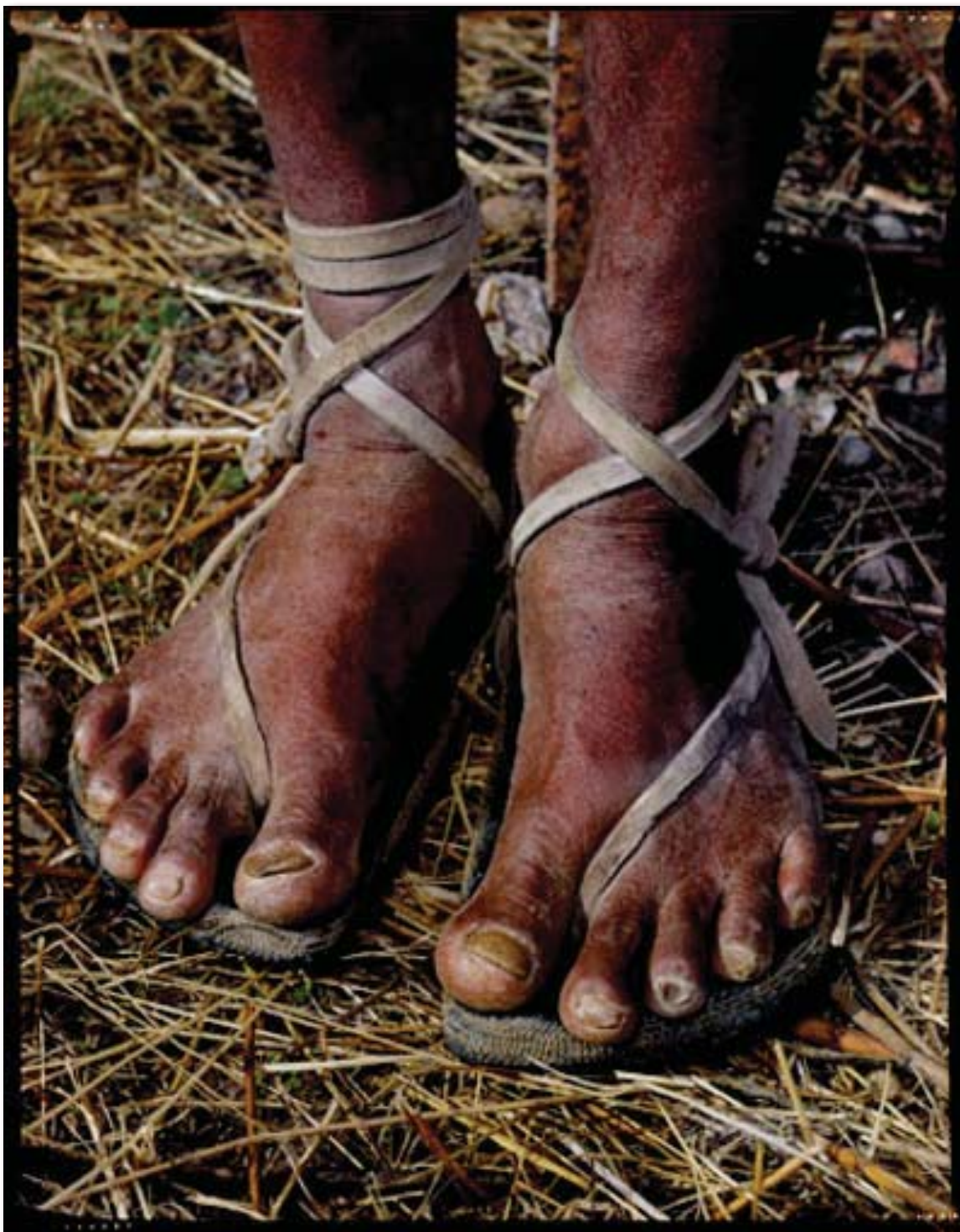


FIGURA 22 – Análise 5 – foto de Robb Kendrick, NGB, novembro de 2008.

imagem é a textura que acentua os detalhes com particularidades nítidas e bem definidas. É, no geral, uma imagem de forte expressividade visual – apesar de não mostrar o rosto do personagem –, que revela um modo de vida bastante peculiar nos dias atuais, principalmente se comparado à vida nas grandes cidades ocidentais. No entanto, não é tão diferente se lembrarmos de calçados usados antigamente por trabalhadores rurais no interior do Brasil, por exemplo.

Dados gerais:

Título - sem título

Autor - Robb Kendrick

Nacionalidade - Estados Unidos

Ano/procedência – 2008 – revista *National Geographic* do Brasil, edição de março.

Gêneros - fotografia social / fotojornalismo

Parâmetros técnicos:

Fotografia colorida

Formato - 18,5 cm x 14,3 cm

Câmera: analógica, de grande formato.

Suporte - revista impressa e em formato digital no site da revista *National Geographic*.

Outras informações:

Do que se trata: Esta foto faz parte da reportagem de Cynthia Gorney – “Um povo à parte”, sobre os tarahumaras, um povo indígena mexicano. É apenas uma das 11 fotografias tiradas por Robb Kendrick na *NGB* de novembro de 2008 – p.118-141. A reportagem discute sobre a persistência das tradições às influências da modernidade. Os tarahumaras formam uma das maiores populações nativas do México, que permaneceu por mais de 300 anos praticamente isolada nos cânions da região noroeste do país. E há mais ou menos 30 anos o mundo moderno vem pressionando esse povo, que cada vez mais, depara-se com objetos e tecnologias que nunca fizeram parte de seu modo de vida. A imagem em questão se encontra sozinha, centralizada, na página 130 da revista. Sua legenda é compartilhada, e pode ser lida na folha ao lado abaixo de uma outra foto.

Apenas a última frase de um texto de 6 linhas trata da fotografia aqui analisada: “[...] Famosos por sua resistência, eles costumavam perseguir as presas por longas distâncias, descalços ou usando as sandálias de seus ancestrais. Muitos ainda preferem este calçado (acima, à esquerda), mas agora geralmente com sola feita de pneu

usado.”

** Declaração sobre a série de fotos da reportagem em questão :*

De acordo com Robb Kendrick, num vídeo sobre a reportagem e suas fotografias, esse povo é ainda muito distante e muito recatado. Tímidos e retraídos, eles não gostam e não confiam em forasteiros. “E a qualquer momento que se apontasse uma câmera em alguma direção para capturar a vida cotidiana, praticamente a cena toda simplesmente parava. Mas uma coisa que de fato funcionava era pedir para fazer um retrato.” Assim, as fotos foram tiradas com uma máquina de grande formato com negativo colorido 4 por 5, todas em forma de retrato, posadas e consentidas. Tentando em alguns momentos, captar algumas atividades realizadas e a paisagem em que este povo está inserido”¹⁴⁴. De acordo com Kendrick – no mesmo vídeo –, o interessante na utilização de uma câmera de grande formato e a abordagem do retrato, é que a relação entre primeiro plano e o fundo é completamente diferente do que seria em 35mm; e assim, apesar de não se conseguir tantas fotografias, a experiência de trabalho e a relação com as pessoa fotografada é melhor.

Dados biográficos¹⁴⁵ e críticos do fotógrafo:

Robb Kendrick é um fotógrafo norte-americano, nascido numa pequena cidade – Spur – do estado do Texas, que hoje vive com sua mulher e seus dois filhos numa pequena vila no interior do México – San Miguel de Allende. Estudou fotografia na Universidade estadual do oeste do Texas, conhecida hoje como *Texas A&M-Commerce*, e após sua graduação recebeu uma bolsa de estudos de verão para trabalhar na *National Geographic*. Nos últimos anos o fotógrafo viajou para mais de 76 países a trabalho, que incluem ensaios fotográficos como o do centro de detenção na Baía de Guantánamo, Cuba; uma reportagem de 32 páginas sobre os Shepars do Himalaia; e o aniversário de 50 anos do Monte Everest. Assim como sobre o suprimento alimentar mundial, a pesca global, a produção de perfumes ao redor do mundo, a importância cultural do arroz e a restauração de uma base histórica na Antártica.

Suas fotografias podem ser vistas em publicações como a *NG*, *Sports Illustrated*, *Life*, *Audubon* e *Smithsonian*. Em trabalhos corporativos, como as campanhas publicitárias de *Texas Tourism*, *Eddie Bauer* e *Frost Bank* e, em livros. Tais obras têm

¹⁴⁴ Disponível em: http://viajeaqui.abril.com.br/ng/multimedia/104_tarahumara/index_video.shtml - último acesso em 17 de março de 2009.

¹⁴⁵ Disponível em: photography.nationalgeographic.com/photography/photographers/photographer-robb-kendrick.html - acesso em 10 de março de 2009.

sido homenageadas pela *Communication Arts* e na Associação de Fotógrafos da Imprensa Nacional com o prêmio de Melhor Fotojornalismo do ano. Também a campanha publicitária para Eddie Bauer rendeu um prêmio Kelly, entre outros.

Kendrick trabalha seis meses por ano para a *NG* e desde seu início como correspondente fotográfico da revista, já produziu mais de 15 ensaios. Um dos seus trabalhos de maior repercussão, foi um ensaio produzido a partir de um antigo processo do século 19, chamado tintype. Portanto, além do trabalho documental colorido que o fotógrafo captura com sua câmera 35mm, o tintype¹⁴⁶ se tornou uma de suas paixões. Principalmente por causa do processo artesanal que demanda um trabalho minucioso e tem como resultado fotografias únicas¹⁴⁷.

* Análise

A imagem é simples, emoldurada por uma linha disforme preta que contém informações fotográficas em amarelo. Podemos ver dois pés em evidencia, calçados por um par de sandálias de couro bem surradas e aparentemente artesanais. O chão está quase que completamente coberto de um capim seco e amarelado com poucas pedras pequenas e, no canto superior esquerdo, escassas folhas verdes. Atrás da perna direita vê-se parte de um objeto, que mais parece uma estaca enferrujada de metal. O formato dos pés, o arredondado dos dedos, da sola da sandália, o desenho que o couro faz no peito dos pés e no tornozelo, o contorno das unhas; tudo isso contrasta com a posição estática e reta dos pés e pernas e com a linearidade do capim bagunçado sobre a terra. Que forma uma trama desorganizada e retilínea.

A frontalidade da tomada evidencia a existência de espaços distintos, o primeiro com os dedos, o corpo dos pés calçados e a terra que está sob ele; o segundo é onde se encontram os calcanhares e as pernas; e o terceiro, ou *background* – que vai dos calcanhares até a margem superior da foto – é composto pelo chão, o capim e o pedaço de metal desfocado. A fotografia parece dividir-se em dois: direita/esquerda, com um pé em cada lado.

O instantâneo foi captado de cima para baixo numa pequena distância. Num ângulo tal que é como se o observador estivesse olhando o pé de alguém bem a sua frente. Neste caso, as contrariedades direita/esquerda, cima/baixo, nos levam a

¹⁴⁶ Esse método utilizado por Kendrick confere às imagens um ar envelhecido, é uma técnica antiga que conecta as fotografias ao passado, principalmente, por causa de suas características físicas. O fotógrafo diz que ele se atém a natureza primitiva da técnica.

¹⁴⁷ Disponível em: www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=18592716 - acesso em 10 de março de 2009.

considerações interessantes ao serem amenizadas ou até mesmo extintas quanto a sua polaridade. Elas aparecem na imagem de forma explícita com o intuito de criar sensações de profundidade/realidade e, a proximidade do leitor com o fotografado. O quadro fechado, num plano de identificação, oferece detalhes e enfatiza essa aproximação. Assim como as cores que variam de acordo com tons avermelhados e/ou amarelados, que dotam a imagem de um atmosfera quente e conseqüentemente acolhedora.

Tais características, mais a plena nitidez da fotografia, exercem um máximo efeito de realidade que permite ao observador um mergulho profundo nas características dos elementos expostos. Por causa dessa nitidez, é possível ainda, perceber com clareza o desfoque do plano de fundo e a textura, que confere ao todo uma característica rural. Vemos o chão de terra com algumas pedras e folhas verdes, a palha que parece seca, o solado de borracha preta costurado com linhas claras e encardidas, as tiras da sandália de couro velho e manchado, os pés ásperos, a pele extremamente seca com marcas e pregas bem definidas e visíveis. Elementos importantes e significativos que conferem expressividade visual à imagem, permitindo que o leitor seja capaz de imaginar, partir deles, o que está além da foto.

A iluminação é natural e homogênea, com uma luz que chega provavelmente da esquerda para a direita (fato confirmado pela sombra no canto superior direito). A fotografia recebe pouca luz – possivelmente indireta –, o que deixa os tons escuros e fortes. Assim, o maior contraste está na combinação bege/marrom, percebido na relação sandálias/pele. Algo parecido acontece com a palha e a terra, mas de forma mais amena, já que elas aparecem misturadas, e quase não se pode ver o chão. De uma forma geral, as cores são homogêneas e obedecem uma variação de tons limitada. O jogo de luz e sombra, essa variação de tons, e a posição dos pés, é o que confere volume à imagem.

As proporções são reais e não é possível perceber nenhum tipo de distorção estranha. E a imagem não apresenta nenhum tipo de tensão evidente, pois a composição e o conjunto de elementos que aparecem na foto se complementam e se relacionam muito bem. Talvez cause um pouco de estranheza no leitor o fato de um pé, que parece de criança, ser tão maltratado. Ou então, de as características da foto remeterem a um tempo passado distante – explícito em suas marcas temporais: a moldura preta típica de fotos de filme e câmeras analógicas de grande formato, a coloração amarelada, as sandálias arcaicas –, e a legenda informar sobre uma comunidade atual, um povo que vive até hoje suas tradições e ainda usa calçados iguais aos de seus ancestrais.

O equilíbrio nessa imagem não tem muito segredo, poderíamos até dizer que ele é simétrico – um pé de cada lado da imagem com espaços correspondentes entre eles e as molduras da foto. No entanto, o espaço entre o pé do lado esquerdo e a moldura da foto é menor que no lado direito. Diferença que é compensada pela posição levemente dianteira do pé no lado direito, que chama a atenção do observador e equilibra a imagem. Além disso, a lei dos terços é claramente obedecida¹⁴⁸. Direcionando o olhar do leitor que segue exatamente o caminho que vai do ponto de intersecção inferior esquerdo para o superior esquerdo, superior direito e, por fim, inferior direito, num retângulo que contempla o centro de interesse da imagem, ou seja, os dois pés.

O caráter rígido da foto reforça a declaração dada pelo autor sobre o ensaio fotográfico em questão. Tratando-se de uma imagem consentida e posada. Assim, o fotógrafo teve o tempo necessário para focalizar os elementos e compor o quadro da maneira que pretendia. Apesar de fotografias posadas geralmente serem encenadas, é difícil dizer, com certeza, se a imagem foi dirigida ou não. O fotógrafo pode ter dado as coordenadas para que a imagem saísse exatamente como ele queria: “coloque o pé esquerdo um pouquinho mais pra frente, vá um pouco mais para trás...”, ou simplesmente ter feito a tomada com a criança parada, do jeito que estava, organizando o quadro da maneira que melhor lhe convinha e a seus objetivos.

O chão de terra coberto de palha leva o leitor a deduzir que o espaço da tomada é aberto, no entanto não há nada na fotografia que confirme essa hipótese. Não existem elementos que indiquem ao observador onde foi feita a foto, nem mesmo a legenda oferece essa informação. É de se esperar que o fora de campo seja um quintal ou um campo vasto que apresenta as mesmas características vistas na cena, mas, também pode ser um celeiro ou cercado, ou o chão de uma construção rural. Apesar de não mostrar muito do entorno do fotografado, o campo visual é rico em detalhes, porque permite a visualização definida do que está em volta do objeto principal.

O caráter realista do que está em cena remete a outras realidades vividas ou conhecidas pelos observadores da imagem. A vida num ambiente rural, por exemplo, ou o trabalho infantil, ou até mesmo a vida miserável de crianças africanas. Essa fotografia, portanto, poderia ser símbolo de inúmeros contextos se não estivesse apresentada nos

¹⁴⁸ O centro geométrico da imagem está localizado bem no meio dos dois pés e os pés e as pernas seguem as linhas verticais de terços. A linha horizontal superior passa bem onde começam as pernas e a inferior nos dedos do pé esquerdo e logo acima dos dedos do pé direito. Os pontos de intersecção superiores coincidem com as tiras de couro cruzadas, o inferior esquerdo está praticamente em cima do dedão do pé na esquerda, e o direito coincide com a tira de couro que passa pelo peito do pé na direita.

limites da reportagem em questão. A interpretação depende do juízo interpretativo do espectador. E é esse contraste entre a subjetividade que a foto aflora e seu caráter universal – podendo ser lida por muitos e possibilitando múltipla leitura – que a torna tão interessante. De todas as fotografias da NGB de 2008, talvez essa série seja a mais diferente, por causa do material técnico e isolamento do povo. E também por ser um ensaio documental deliberadamente posado, o que não é muito comum.

É uma imagem de grande força expressiva que reporta uma maneira de vida e a existência de uma tradição cultural antiga. Foi escolhida para fazer parte da reportagem, provavelmente, para mostrar aos leitores que apesar da globalização e das transformações sofridas pelas tradições culturais, alguns povos ainda preservam costumes herdados de seus ancestrais. Representa a cultura de um povo, por meio de parte do corpo humano, de maneira bem diferente das fotos mostradas anteriormente. É uma imagem focada numa atividade e costume cultural, mas que como a própria legenda da foto afirma, foi modificada com o uso de materiais não-tradicionais, como o pneu. Assim, a foto resume e simboliza valores culturais e tradições do povo tarahumara. E os pés dessa criança em calçados tão típicos dizem muito a respeito de seu modo de vida, suas crenças e seus valores.

É importante colocar que, apesar das imagens documentais e/ou jornalísticas geralmente pedirem o complemento da legenda, texto, reportagem em que estão inseridas, esse fato não diminui sua força. Muito pode ser deduzido apenas a partir da imagem, mas o texto escrito também tem grande peso quando o assunto está retratado num periódico impresso.

4.4.3 Considerações sobre as análises

Após essas análises específicas e individuais, é possível generalizar padrões e partir para a tipificação e apontamento das características imagéticas que sensibilizam o leitor. Além da informação que a imagem organiza quando revela algo, há também a informação visual, aquela de que a técnica faz uso, como ‘variações cromáticas’, ‘contraste’ e ‘enquadramento’, por exemplo, que condicionam a imagem final. Ou seja, as escolhas do produtor que condicionam os efeitos de sentido da imagem. O que acontece é que no instante da captura da imagem, os elementos dispostos no plano pelo fotógrafo, de forma consciente ou não, irão conduzir a um determinado sentido, cuja determinação é subjetivada por cada observador.

Os elementos que a linguagem fotográfica carrega em seu repertório – como a luz, a cor, o enquadramento e a composição – expressam algo por si e pelo todo. O forte contraste da fotografia, luz e textura, dramatizam a imagem e intensificam a expressão do personagem fotografado. Cada elemento é organizado no quadro de forma a contar uma história ao espectador, ou pelo menos sugerir um caminho que será finalizado pelo leitor. Isoladamente cada aspecto da linguagem cria um determinado efeito, que relacionado com os demais aspectos se fortalece ou dá origem a outros efeitos de sentido. Assim, a unidade de comunicação de uma imagem fotográfica não é o objeto ou o traço ou a difusão da luz, mas a organização desses elementos num todo significativo, num conjunto coerente. O rosto de uma criança não teria o mesmo impacto sozinho, um riquixá não poderia significar a mesma coisa numa vitrine de museu, nem a mão calejada da avó teria a mesma força num outro contexto. Esses elementos se relacionam na imagem e formam um todo que confere significado à fotografia, uma relação regida por leis, objetivos e escolhas.

Tipificar e analisar as características da produção de tais imagens que as tornam capazes de sensibilizar (no sentido mesmo de comover) aqueles que se deparam com a informação assim mediada não é uma tarefa simples. Pois lida com subjetividades e características que podem ser muito pessoais. Apesar de existirem regras a seguir e leis a serem cumpridas para a produção de imagens nos termos requeridos pela mídia em que ela será veiculada, estamos tratando de representações capturadas pelos olhos humanos e particulares de um(1) fotógrafo, e que serão posteriormente tratadas e emolduradas de acordo com a ideologia de uma(1) revista (ou outra mídia qualquer). Ainda que as imagens impressas nas revistas *NGB* sigam uma linha editorial, cada profissional possui um estilo e um objetivo enquanto produtor de imagem. Assim, a tipificação apresentada aqui provém de observações feitas durante esse estudo nas 12 edições da *National Geographic* do Brasil no ano de 2008.

Todas as fotografias apresentadas pela revista fazem parte de um contexto jornalístico específico e distinto. Apesar de elas não seguirem aquele padrão de imprensa em que texto e imagem fazem referência um ao outro de maneira direta, elas são parte de uma reportagem que segue uma linearidade e que pretende contar uma história. Uma das características marcantes da *NG* em relação a outros meios de comunicação e até mesmo outras revistas, é a harmonia gráfica de suas páginas e a maneira com que é realizada a união entre texto e imagem. Diferente do que acontece na maioria das revistas, na *NGB* é difícil encontrar uma parte do texto escrito que trate

exatamente da imagem que aparece, por exemplo, na página ao lado. A maioria das fotografias tem grande formato, ocupando frequentemente uma página inteira, ou até duas. E a reportagem não faz alusão à elas, no sentido de indicá-las. Sua ligação com o texto escrito está implícita na história que contam. Esse tipo de abordagem confere um pouco mais de flexibilidade ao leitor, que não se sente obrigado a ver as imagens quando o texto escrito as cita. Ele pode ler a reportagem, conhecer a história e só depois passear pelas imagens, ou olhar as fotografias antes de ler o texto, ou ainda fazer as duas coisas ao mesmo tempo. De qualquer forma o leitor é capaz de entender, dessa maneira, que as linguagens apresentadas pela revista podem ser complementares, mas são diferentes e, de certa forma, independentes.

Um dos principais ingredientes da *NG* é seu interesse pelo elemento humano, e aquilo que desperta interesse nas pessoas. Assim, as reportagens sobre cultura, geralmente excêntricas e distantes, focam seu olhar na condição humana, nas expressões e nos costumes de um determinado grupo social. Não são apenas pautas a serem cumpridas, mas projetos que demandam tempo e disposição dos autores – tanto jornalistas quanto fotojornalistas. Repórter e fotógrafo se deslocam para determinado lugar onde passam semanas ou meses com a intenção de conhecer o espaço e a cultura que será apresentada. Isso enfatiza a preocupação em expor um determinado assunto da maneira mais verdadeira possível. E fica evidente, que a eleição e consecução dos instantes representados nas imagens em questão, não são fruto da causalidade, e sim de uma atitude, predisposição e preparação do fotógrafo. Profissionais que em sua maioria seguem as regras de um gênero que foi desenvolvido nos anos 30 pelos fotógrafos da *Farm Security Administration*. Por nomes que influenciaram o campo e tem repercussão até os dias atuais, profissionais como Dorothea Lange, Walker Evans, Jacob Riis, entre outros, preocupados em retratar a realidade cotidiana de sua época.

É importante salientar a riqueza expressiva das fotografias analisadas, assim como a carga conotativa e as múltiplas possibilidades de interpretação que elas oferecem ao leitor. O próprio tempo de leitura de uma imagem é já de natureza temporal. E toda a imagem conta uma história, mais ou menos pequena, sempre com participação ativa do observador em sua leitura.

A análise das imagens e o acompanhamento das 12 edições da *National Geographic* do Brasil do ano de 2008, permitiram perceber que a revista segue uma linha fotográfica. Pensando graficamente, toda revista deve seguir uma linha editorial pra construir uma identidade e reforçá-la. Por meio das pesquisas biográficas e da

trajetória profissional dos autores das fotos analisadas, foi possível perceber que os correspondentes fotográficos da *NG* corroboram, entre si, dos mesmos objetivos, e pode-se até dizer, ideais. Esses objetivos e ideais casam com os desígnios da revista e as metas que ela propõe atingir reforçando a identidade da mesma. Todos os fotógrafos pesquisados afirmam voltar seus olhares para a condição humana e as conseqüências dos acontecimentos culturais no homem. As fotos são sempre documentais com uma preocupação compositiva quase artística, senão artística (mas não nos propomos entrar nesse âmbito).

As imagens analisadas mostraram que fortes contrastes chamam a atenção do leitor, sejam eles de iluminação, de cor, de textura, conceituais ou culturais, ou uma combinação deles. Personagens na penumbra, a meia-luz, também sensibilizam e atraem atenções. Conferem à foto um tom de mistério e atizam a curiosidade.

Rostos explicitamente expressivos, assim como cenas explicitamente emotivas também sensibilizam. Como exemplo, poderíamos elencar o sofrimento. A publicação de retratos de vítimas com a intenção de afetar a opinião pública, despertar a piedade e a indignação, não é uma novidade no fotojornalismo e tampouco na fotografia documental. Existem inúmeros fotógrafos documentais que retratam experiências traumáticas, como a pobreza, as injustiças políticas e sociais, a guerra, crime, fome, desastre e todo tipo de sofrimento. A maioria dos fotógrafos aqui apresentados, por exemplo, são conhecidos pelas suas fotografias em áreas de conflito.

Essa representação do sofrimento pelo fotojornalismo, foi algo recorrente na fotografia do fim do século XIX, início do século XX, tornando visíveis as condições deploráveis de inúmeros povos e grupos sociais. De acordo com Sá-Carvalho & Lisovsky (2008, p.77), produzir e disponibilizar esse tipo de imagem, na época, implicava pensar a sociedade como um projeto coletivo que não se esgotava na caridade e na filantropia.

Em 1909, durante uma palestra intitulada: *Social photography: how the camera may help in the social uplift*, Lewis Hine expôs como a fotografia poderia se tornar um aliado para mobilizar o “grande público” para as causas sociais. Citando Victor Hugo, declarou: “Quando a grande ameaça social é o obscurantismo e a ignorância... o que, então... é preciso? Luz! Montes de luz! [...] E nessa campanha por luz, nós temos ao nosso favor a escrita da luz — a fotografia” (ibid. p.80).

Deste modo, a fotografia tem a capacidade de trazer à vista sentimentos humanos, de pessoas distantes do leitor. Situações e expressões de sofrimento ou de alegria numa fotografia comovem porque são expressões humanas universais, facilmente identificáveis no campo da emoção.

Outra característica importante, é a cor. Em todas as fotografias analisadas a cor mostrou exercer um papel considerável na expressividade da imagem, sendo apresentadas com intensidade. De acordo com Guimarães (2003, p.81), nota-se que tanto crianças como camadas populares da sociedade tem preferência e são atraídas pelas cores de grande saturação e variedade. O que poderia ser questionado nesse instante, já que o público-alvo da revista em questão está fora dessas duas camadas. Segundo o autor (2004, p.111), as classes socioeconômicas A e B preferem combinações mais sóbrias, com mais atenuações, cores combinadas e uso suave de degradês. E a classe média opta por cores puras e saturadas, evitando o confronto de complementares.

Assim, é possível perceber que as fotografias culturais da NGB seguem um caminho diferente das imagens de imprensa, valorizando a saturação¹⁴⁹ da cor – na direção de uma expressão talvez mais elementar. Mesmo porque elas pretendem enfatizar características e informações peculiares, e demandam forte peso visual de seus elementos compositivos. Essa saturação poderia provocar uma aproximação ao mundo fantasioso, mas não acontece porque os tons de pele e os elementos humanos se mantêm em sua cor real, ou seja, próximas ao que conhecemos no mundo. As cores vivas, então, aparecem em objetos, vestimentas, no espaço construído.

Além disso, na maioria das imagens analisadas há uma predominância de cores quentes, e mesmo as cores frias presentes tem tons amarelados ou avermelhados. E as cores quentes – principalmente o vermelho – possuem uma certa agressividade ambígua – as vezes positiva, as vezes negativa. “Como o fogo é vermelho, o vermelho pode desencadear uma sensação interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma vibração excitante [...]” (KANDINSKY, 1991, p.64). Essa excitação provocada pelas cores quentes mexe com os sentidos de uma forma mais dramática, estimulante e atraente.

O elemento vermelho está tão presente na vida, em todas as suas esquinas, que seria preciso esvaziar a imagem de todos os vermelhos semelhantes e conceber, do ponto de vista da percepção “natural”, um mundo desprovido, ou quase, de vermelho, de forma a reservar a cor unicamente para o drama que o vermelho supõe (BELLOUR apus GUIMARÃES, 2004, p.137).

¹⁴⁹ É importante esclarecer que o uso do termo saturação para caracterização das cores nas imagens analisadas, não tem a conotação pejorativa de exagero ou excesso. Ela deriva do campo da óptica que a define como qualidade de pureza da cor. Assim, saturação neste trabalho não implica exagero, mas a apresentação mais intensa e pura de determinado matiz.

Desta forma, é preciso enfatizar a importância das cores na informação visual e saber que elas não são mero adereço. Para Guimarães (idem, *ibid.*), pode-se entender o uso das cores nas informações recebidas diariamente, respeitando as características, recursos e limitações técnicas de cada mídia. Pois a cor, quando ocupa um espaço destacado e adequado, adquire uma simbologia que pode ser utilizada a favor da informação e da comunicação.

A textura também é um ponto importante. É ela que confere à foto a propriedade de realidade, pois revela atributos físicos detalhados e certifica a nitidez e foco da imagem. Ao oferecer uma visão tão minuciosa, é como se sugerisse uma certa intimidade do observador com o fotografado. Assim, quanto mais nítida, e conseqüentemente mais perceptível a textura, maior a proximidade da fotografia com o leitor, e mais provável que sensibilize.

Pode-se pontuar também, que fotografias de crianças e idosos são mais comoventes. É senso-comum que as crianças representam o que há de melhor na humanidade, por causa de sua ingenuidade e transparência, a sinceridade e a pureza com que se expressam e a confiança que oferecem. Além disso, elas são consideradas frágeis e estão geralmente associadas ao futuro, ao que se espera ser melhor. É biológica a necessidade de preservar as crianças e, cultural, a valorização da infância.

De acordo com Schwartzman (2008), parte da resposta para a afirmação de que as crianças comovem, está na biologia. Que alega que bebês e crianças mobilizam nossos instintos de cuidadores. De acordo com o autor:

Estes serezzinhos foram "desenhados" com características que exploram os vieses sensoriais de pais e de adultos em geral. Tais traços, especialmente os faciais, são há décadas conhecidos de artistas como Walt Disney. O que torna Mickey Mouse fofinho e não repulsivo como a maioria dos murídeos? Como observa Marc Hauser em "Moral Minds", "a cabeça muito maior do que o corpo e os olhos grandes em relação ao rosto (...) são como doces visuais, irresistíveis para nossos olhos". A circuitaria cerebral responsável por esse, digamos, "amor às crianças" é comum a vários mamíferos. Também julgamos fofinhos filhotes de cães, gatos e até de animais perigosos como ursos (lembrem-se de Knut) e tigres (*ibid.*).

Já os idosos, são associados com pessoas experientes, sábias, com longo tempo de vida. Eles conhecem mais do que qualquer outra pessoa, suas expressões são carregadas de história e de marcas temporais. Sua pele tem qualquer coisa de longo, de constante, de vida entalhada. E representam as relações humanas familiares.

Além disso, o diferente, o que é surpreendente, incrível, também chama a atenção do observador e causa, muitas vezes, comoção ou entusiasmo, simplesmente por causa da diferença. As excentricidades conferem à uma imagem o valor do

impensável, do impressionante, sensibilizam positiva ou negativamente, causando repugnância ou admiração, por exemplo.

No fim, a emoção provocada pela imagem fotográfica vai depender do maior ou menor grau de inserção do leitor. Nenhuma dessas características terá sentido ou fará sentido se o observador não olhar a imagem com atenção, não se deixar afetar por ela, não se dispor a lê-la e senti-la.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Provavelmente, isso é tudo o que se pode pedir da história, sobretudo da história de idéias: não solucionar as questões, mas sim elevar o nível do debate.¹⁵⁰

Esta dissertação foi realizada com a intenção de entender o olhar, um olhar voltado para as imagens fotográficas do *outro* culturalmente diferente. Durante a pesquisa, a preocupação esteve em entender as imagens fotográficas como meios de comunicação produtores de sentido e, principalmente capazes de sensibilizar o homem a fim de uma convivência mais pacífica e harmoniosa com seus semelhantes/diferentes.

Ao tratar a sensibilidade como um meio capaz de provocar efeitos positivos nas pessoas que se deparam com imagens fotográficas do outro, este trabalho não pretendeu limitar a sensibilidade ao campo da bondade. Nem a aceitação como uma atitude benevolente a partir de uma imagem positiva, mas uma aceitação advinda de uma informação imagética que proporciona o conhecimento a respeito do outro.

Pensemos primeiro historicamente, quando começamos a perceber as diferenças? Porque essas diferenças se tornaram um problema ou algo que deveria ser combatido? Em 1989 presenciamos a queda do muro de Berlim; em 1991, o fim da URSS, a partir daí diversidades começaram a conviver de forma direta. Uma verdadeira explosão cultural, com suas diferenças étnicas, políticas e econômicas. Diferenças que começaram a provocar conflitos porque colocavam as pessoas diante do desconhecido.

Nas ciências políticas, articula-se que a existência de um inimigo é algo fundamental. E que esse inimigo é o outro que não conhecemos, em quem colocamos toda carga de negatividade que queremos combater. Todos esses outros que nunca estudamos, com os quais nunca nos deparamos.

Quem sabia que a Turquia é um país mulçumano quem vem sofrendo transformações desde as mudanças propostas por Atatürk. Um país em que mulheres andam cobertas muito mais por questões políticas do que religiosas, e que há muito tempo essa atitude é uma questão de escolha? Ou que para o povo hazara a educação é prioridade e que seu índice de alfabetização supera a média nacional? Alguém fazia idéia de que na porção setentrional do México existe um povo que evitou os conquistadores espanhóis no século 16, e hoje está sucumbindo ao capitalismo? E que até mesmo o Butão cedeu a propaganda capitalista e os monges bebem *coca-cola*?

¹⁵⁰ Albert O. Hirschman

Quantas pessoas sabem que na Índia homens sobrevivem carregando homens e que o governo prevê o fim dessa profissão? Ou que na China existe um povo em que as avós, com suas mãos calejadas por uma vida inteira de trabalhos na terra, criam seus netos para que os pais possam morar e trabalhar em outros lugares?

Tem muito que não conhecemos e tantos outros que não nos conhecem. Sempre nos reportamos a nossa estrutura básica de origem, nossas crenças e valores, tradições que adquirimos desde pequenos e definem a forma como lidamos com o mundo. Estamos inseridos num sistema simbólico, num processo que cria, transmite e mantém o passado no presente, ou seja, na cultura. E o que ordena todo esse sistema é a comunicação. É ela que regulamenta e tece relações, convenciona significados e valores (BAITELLO, 2003, p.99). É nossa relação com o outro que dá sentido à sociedade, na troca, no conhecimento, na compreensão. Pelo menos a vontade de entender o outro pode ser um caminho para o crescimento e para melhoria das relações humanas.

Pode ser um objetivo grandioso, que não será alcançado apenas pelo uso consciente de imagens, mas começar com uma produção fotográfica capaz de estabelecer relações singulares que sensibilizem a partir do que é culturalmente diferente pode ser uma boa opção. De acordo com Amy Vitale, fotógrafa responsável pela terceira imagem analisada neste trabalho, é de extrema importância o pensar sobre o impacto e a implicação das imagens, como serão usadas e se não servirão apenas como forma de sensacionalismo.

Para ser sincera, quanto mais eu fotografo, menos eu faço pela fotografia como um fim. Eu amo fotografar, mas me importa muito mais o que está acontecendo. Eu gostaria de ser uma escritora melhor, ou poeta, ou música, para ser capaz de sensibilizar as pessoas com minhas experiências de alguma outra forma. Vivemos uma época crucial, tão polarizada, com uma lacuna tão grande de entendimento. As imagens por si só tem poder, mas eu não quero produzir imagens apenas para conseguir boas fotos. [...] Pessoalmente, eu sinto que apesar de algumas coisas não serem vistas, tudo está conectado. É como uma onda... por exemplo, as pessoas pagam 8 dólares por café e ainda, no Quênia, quem produz esse café está atolado em dívidas. E a violência... todas essas coisas nos afetam. As pessoas se sentem impotentes e sem esperança porque pensam que não podem fazer nada, mas tentar entender os acontecimentos, ler nas entrelinhas, se interessar, ter um pouco mais de compaixão já é um ótimo começo. [...] Eu ouço pessoas dizendo: 'não vão lá, ninguém se importa, não pode ser feito'. Talvez não será na *National Geographic*, mas guarde algum dinheiro, encontre um lugar, pesquise sobre uma história. A experiência é ótima. Eu gostaria de ser uma voz mais forte e mais positiva na indústria fotográfica. Eu realmente acredito que todos tem uma voz, que todo mundo tem algo a dizer. E que todos fazemos as coisas por razões pessoais (VITALE apud MARKISZ, 2003 - *tradução nossa*).

Então, o que se coloca agora não é a questão da imagem em si, tomada como gênese e processo, que cria problema e instiga o pensamento, mas a posição relativa da imagem fotográfica no contexto das imagens atuais, seu poder de persuasão e sua força

para induzir representações e ações. É toda a questão de *afetividade* da imagem - do seu poder de mobilizar o espírito – que se apresenta neste momento. Assim, a questão da sensibilidade presente na imagem fotográfica de pessoas de cultura diferente do público que a recebe é um ponto importante na discussão sobre a fotografia.

Se concordamos que a realidade atual é formada de imagens, nada mais coerente do que buscar entender essas imagens e entender o outro nessas imagens. As transformações e mudanças que vêm ocorrendo na cultura contemporânea, presentes não apenas nos costumes do dia-a-dia, mas também na espantosa produção imagética e redimensionamento do poder, configuram novos tipos de sociedades, e sobretudo novas práticas subjetivantes. O intrigante não está somente nas novas tecnologias, mas também na nova maneira de ver e viver o mundo, nas novas impressões do homem diante de si, do tempo e do outro.

E no intuito de conhecer esse *outro*, podemos começar pelas imagens. Tudo o que foi discutido neste trabalho, desde a introdução até a análise das imagens prepara o olhar especializado – ou sensibilizado para questões que envolvem o uso de imagens e suas intenções – para acompanhar as apreciações sem necessidade de forjar um instrumento aplicativo. Essas análises mostraram que existem padrões compositivos, cromáticos, de iluminação, etc., que proporcionam à foto uma força que prevê mexer com a sensibilidade do observador/leitor da imagem. E que ao chegarem a ele desta forma abrem portas para um interesse e uma vontade de entendimento do diferente. Essas imagens que comovem parecem obedecer padrões pré-estabelecidos e muito bem pensados que buscam a atenção do leitor. Os produtores de imagem conhecem as estruturas compositivas que funcionam com seu tipo de público, e a partir desse conhecimento são capazes de criar uma cena tal que irá sensibilizar o observador de maneira que ele se interesse pelo outro, pelo menos como existente. O conhecer é o primeiro passo para o entendimento.

Se o mundo é aquilo que percebemos, esse contato com *outro*, inicialmente por imagens fotográficas e histórias contadas nas reportagens de revista, é uma das formas de perceber o *outro* e inseri-lo no nosso mundo. Quando vejo imagens como as crianças hazaras numa sala de aula, ou o rosto de uma criança chinesa tocada pela mão de sua avó, automaticamente percebo, que esse outro não é assim tão diferente de mim. Apesar de inseridos num contexto cultural particular e com características físicas singulares, a educação e a relação com os mais velhos são universais. Ao olhar para uma fotografia que apresenta elementos da cultura ocidental no meio de uma sociedade oriental –

indiana ou budista, por exemplo – o homem se torna capaz de comparar dois estilos de vida completamente diferentes. E ao olhar o outro enxerga a si mesmo. Ele pode gostar das diferenças que está vendo, ou não, não é isso que vai interferir no seu caminho para o entendimento. Mas a partir do momento em que a imagem o toca de maneira sensível, ele se torna mais propenso a emitir uma opinião sobre o outro. E quando o faz, se aproxima do entendimento. Na aceitação de que o outro existe num contexto cultural diferente, e que suas atitudes, atos e omissões seguem um apanhado de crenças e valores que fazem parte do que ele é.

Desenvolver uma reflexão sobre o outro a partir de imagens não é, certamente, algo fácil uma vez que somos bombardeados diariamente, permanentemente por imagens, mas é algo que pode ser feito. Colocar a fotografia a serviço do conhecimento das diferenças, é uma das maneiras de provocar um debate sobre a condição humana do ponto de vista dos povos de todo o mundo. Sendo a fotografia um vetor entre o que acontece no mundo e as pessoas que não têm como presenciar tais acontecimentos. Uma pessoa tira uma foto, e milhares poderão vê-la, interpretá-la, senti-la.

A visão é um dos mais abrangentes meios de comunicação. Alfabetos podem ser muito diferentes, línguas nem sempre são entendidas, mas o processo da visão, apesar das diferenças culturais, é um só. Imagens são, portanto, facilmente traduzíveis, e de alguma forma, elas se adaptam magicamente ao receptor porque chegam a ele por meio de suas próprias experiências. As histórias contadas por elas não são apenas delas, nem são formadas apenas pelos elementos visuais que oferecem. As histórias que o leitor encontra nas imagens advêm também dele. Quantas imagens já foram tema de acaloradas discussões? Quantas já induziram ações? Podemos citar Sebastião Salgado e o projeto Genesis voltado para a educação do olhar e da mente. Ou o Fórum Latino Americano de Fotografia em São Paulo com exposições como a da fotógrafa Claudia Jaguaribe, que possibilitam a criação de um espaço de reflexão e difusão para a fotografia latino-americana, entre tantos outros exemplos.

As imagens desde muito tempo tem esse poder de provocar mudanças, concretas ou de pensamento. Por isso, construir um discurso da fotografia como comunicação para o desenvolvimento social e cultural – no intuito de fazer conhecer e incitar ações concretas de solidariedade e mudança, num trabalho sério e consciente com a fotografia, pode trazer frutos valiosos. Seria a fotografia capaz de restituir alguma densidade à experiência visual?

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANTES, J. C. **Breves contributos para uma ecologia da imagem**. In: V Encontro Cultural da Escola Castelo Branco, mai. 1999. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/abrantesc-ecologia-imagem.html> - acesso em 5/2/2009.
- ACORSI, A.R.; BONI, P.C. **A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 29., 2006, Brasília. Anais.São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM.
- AMORIM, E. S. M. dos S. **Percepção e produção de sentido a partir de imagens e fotografias na implantação do museu virtual de Jacobina (BA)**. abr. 2007. Disponível em: <http://www.abed.org.br/congresso2007/tc/429200763116AM.pdf> - acesso em 5/2/2009.
- ANDRADE, J. M. F. de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Campus, 2004.
- ANDRADE, R. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: EDUC/ FAPESP, 2002.
- ARAUJO, D. C.. **Imagem (ir)realidade: comunicação e cibernídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- ARAÚJO, E. **A construção do livro: princípios da técnica da editoração**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.
- AZEVEDO, M. L. N. de. **Espaço social, campo social, habitus e conceito de classe social em Pierre Bordieu**. In: Revista Espaço Acadêmico, nº 24, ano 3. mai. 2003. Disponível em: www.espacoacademico.com.br/024/24cneves.htm - acesso em: 5/2/2009.
- BAITELLO JUNIOR, N. O leitor número 69 ou o marco zero de um futuro Flusser. In: FLUSSER, V. **Língua e realidade**. 3º ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 21-26.
- _____. A volatilização do sangue: tipografia e imagem mediática, jogos e guerras, animação e anestesia, orientação e ocidentação. In: BAITELLO JUNIOR, N., GUIMARÃES, L., MENEZES, J. E. de O. E PAIERO, D. (orgs). **Os símbolos vivem mais do que os homens: ensaios de comunicação cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 2006. p. 11-24.
- _____. As núpcias entre o nada e a máquina: algumas notas sobre a era das imagens. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo (org.). **Literatura e ceticismo**. São Paulo: Annablume, 2005. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo101.htm> - acesso em 24 de abril de 2009.
- _____. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hackers Editores, 2005.
- _____. **A sociedade das imagens em série e a cultura do eco**. Revista Faro, ano 1, nº 2, s.d. Disponível em: http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_baitello.htm - acesso em 22 de abril de 2009.
- _____. **As imagens que nos devoram: antropofagia e iconofagia**. São Paulo: CISC, 2003.

_____. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **As Quatro devorações. Iconofagia e antropofagia na comunicação e na cultura.** In: França, Vera/Weber, Maria Helena/Paiva, Raquel & Sovik, Liv (eds.). *Estudos de Comunicação. XI Compós.* Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 49-58.

_____. **O tempo lento e o espaço nulo. Mídia primária, secundária e terciária.** São Paulo: CISC, 2002.

_____. **O olho do furacão. A cultura da imagem e a crise da visibilidade.** São Paulo: CISC, 2002.

_____. **Vítimas de um bombardeio de imagens. E da violência.** São Paulo: CISC, 1999.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso.** Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. **Da sedução.** Campinas: Papirus, 1991.

BONI, P. C., PICOLI, D. S. A estética e o discurso de proteção ambiental: a produção de sentido na fotografia e no cinema. In: BONI, P. C (Ed.). **Discursos fotográficos** – revista do Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. v.1, nº 1. Londrina – jan./dez. de 2005, p. 100 – 126.

BORGES, M. E. L. **Fotografia: desafios da interdisciplinaridade.** Revista de Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v 31, nº 2. Dez. 2005, p. 41-51.

BOSWEL, P. **Fotografia como documento histórico-geográfico.** In: Geonotas, trimestral, vol.2, n.2 – abr./mai/jun 1998. Disponível em: <http://www.dge.uem.br/geonotas/vol2-2/geoteoria.html> - acesso em 10 de julho de 2009.

BOURDIEU, P. **Un arte médio.** Barcelona: GG, 2003.

BRAUN, A. Fotojornalismo catarina. In: BALDESSAR, M. J. E CHRISTOFOLETTI, R. (orgs.). **Jornalismo em perspectiva.** Florianópolis: Ed. UFSC, 2005. p. 123-130

BRAUNE, F. **O surrealismo e a estética fotográfica.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BRUNO, F., SAMAIN, E. **Imagens de velhice, imagens de infância: formas que se pensam.** Caderno Cedes, vol. 26, nº 68. Campinas, jan./abr. 2006, p. 21-38. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n68/a03v26n68.pdf> - acesso em 20/4/2009.

BURKE, P. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

BYSTRINA, I. **Tópicos de Semiótica da Cultura.** São Paulo: CISC, 1995.

CALVINO, I. A aventura de um fotógrafo. In: CALVINO, I. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.51 - 64.

CAÑIZAL, E. P. **O outro lado do texto fotográfico**. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/3.html> - 8/11/2007.

CARTIER-BRESSON, H. The Decisive Moment. 1952. In: GOLDBERG, Vicki (org). **Photography in print: writings from 1816 to the present**. New México: UNM Press, 1971. p. 384-386.

CASTEL, R. Imágenes y fantasmas. In: BOURDIEU, Pierre. **Un arte médio**. Barcelona: Gutavo Gili. p.331-377, 2003.

CHAMIE, E. **Rigor e paixão: poética visual de uma arte gráfica**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.

CONTRERA, M. S. e BAITELLO JUNIOR, N. **Na selva das imagens**: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. S.d Disponível em: www.ciec.org.br/Artigos/Revista_4/malena.pdf - acesso em 25 de abril de 2009.

CORRÊA, M. do C. A. **A enunciação passional em capas de revistas femininas**. In: Revista Comunicação Midiática. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação / Universidade Estadual Paulista – nº 7, ano 4. Bauru: UNESP, ago. de 2007. p. 133-144.

COSTA, T. T. I. Da, CAMARGO, I. A. Expressão e conteúdo: a construção de sentido nas fotografias de Elliot Erwitt. In: BONI, P. C (Ed.). **Discursos fotográficos** – revista do Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. v.1, nº 1. Londrina – jan./dez. de 2005, p. 82-98.

CUNHA, A. A. da. **Do urro ao hurra**. Editora CopyMarket.com, 2000. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6874394/Albertino-Aor-da-Cunha-Do-Urro-ao-Hurrah> - acesso em 10 de março de 2009.

DARBON, S. **O etnólogo e suas imagens**. In: SAMAIN, E. O fotográfico, 2. ed. São Paulo: Hucitec/ Senac São Paulo, 2005.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUARTE, J. & BARROS, A. (org.) et all. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Vega: Lisboa, 1992.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ENTLER, R. **O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa**. S.d. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html?ppal=3.html> - acesso em 10/3/2007.

FABRIS, A. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FARACHE, A. **Fotografia e experiência estética**. Estudo de caso sobre a superação do efêmero no fotojornalismo contemporâneo. In: UNI revista, vol.1, nº3, jul. 2006. Disponível em: http://www.unirevista.unisinios.br/_pdf/UNIrev_Farache.pdf - acesso em 19/12/2008.

FATORELLI, A. P. **Imagem e pensamento**. In: INTERCOM, setembro de 2006 – Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/4735>. – acesso em 20/3/2007.

_____. **A fotografia no contexto das novas tecnologias**. Disponível em: <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18381/1/R1497-1.pdf> – acesso em 20/3/2007.

FERLAUTO, C. **O tipo da gráfica**: uma continuação. São Paulo: Rosari, 2002.

FERREIRA, J. C. F. ; PAIVA, B. M. e SALIN, C. de J. **Uma breve análise crítica da evolução do fotojornalismo**. In: Estação Científica Online, nº 4. Juiz de Fora, abr./mai. 2007. Disponível em: <http://www.jf.estacio.br/revista/edicao4/ARTIGOS/EC04FOTOJORNALISMO.pdf> - acesso em 15/8/2008.

FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. 14. São Paulo: Contexto, 2006.

FLOSH, J. M. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: _____. **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

_____. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FONSECA, P. **Click**. s.d. Disponível em: <http://www.dgfdc.min-edu.pt/inovbasic/proj/media/2000/imagem/imagem.html> - acesso em 20/11/2007.

FONTCUBERTA, J. **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Gustavo Gili SA, 2003.

FREDERICO, R. L. R. **A mediação do sabor**: estudo comparativo da mediação de informação culinária na mídia impressa e na mídia televisiva. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Bauru, 2008. Disponível em: www.faac.unesp.br/posgraduacao/comunicacao/disserta.php#renata_frederico - acesso em 5/5/2009.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**. In: A importância do ato de ler em três artigos que se completam. 45ªed. São Paulo: Cortez, 2003.

FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Lisboa : Vega, 1995.

_____. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GASTELOIS, C. O. **Entre o real e o virtual: a edição fotojornalística e o impacto causado pelas novas tecnologias**. 1. ed. In: Revista Espcom, maio de 2006 – Disponível em: www.fafich.ufmg.br/~espcom/Revista/ArtigoClaudiaGastelois.html - acesso em 30/8/2006.

GIACOMELLI, I. L. **Critérios de noticiabilidade e o fotojornalismo**. Discursos fotográficos, v. 4, nº 5: p. 13-36. Londrina, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1924/1657> - acesso em 22 de abril de 2009.

GOMES M. M. **Identificação e aproveitamento de conteúdos sociais na recepção de telenovelas**. Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho “Recepção, usos e consumos midiáticos”, do XVII Encontro da Compôs. São Paulo: UNIP, jun. 2008.

_____. **Os personagens das telenovelas: trajetórias típicas e projetos de identidade social**. In: Revista Comunicação Midiática. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação / Universidade Estadual Paulista – nº 7, ano 4. Bauru: UNESP, ago. de 2007. p. 29-47.

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Cor**: as cores na mídia, a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

GÜNTHER, H. **Pesquisa qualitativa versus pesquisa quantitativa: esta é a questão?** In: Psicologia-teoria e pesquisa, vol. 22, mai-ago 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v22n2/a10v22n2.pdf> - acesso em 9/4/2007

HEDGECOE, J. **O novo manual de fotografia**: guia completo para todos os formatos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

HOUAISS, A. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JANELA da alma. Documentário de João Jardim e Walter Carvalho, 2003.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 2006.

KAMPER, D. **Imagem**. São Paulo: CISC, 2002.

_____. **Estrutura Temporal das imagens**. São Paulo: CISC, s.d.

KEMP, K. Identidade Cultural. In: GUERRIERO, S. (org.). **Antropos e Psique**: o outro e sua subjetividade. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

KLEIN, A. O sagrado em videoteipe: deslocamentos televisivos do espaço e do tempo na religião. In: In: BAITELLO JUNIOR, N., GUIMARÃES, L., MENEZES, J. E. de O. E PAIERO, D. (orgs). **Os símbolos vivem mais do que os homens**: ensaios de comunicação cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2006. p. 122-132.

KOPP, R. **Design gráfico cambiante**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpetuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KUBRUSLY, C. A. **O que é a fotografia**. 4º. São Paulo: brasiliense, 1991.

LANDOWSKI, E. *Passions sans nom*. Paris: PUF, 2004.

LINS, R. **O design nasce do conceito e não do estilo**. In: Revista Publish, Rio de Janeiro, ano 7, n.39, p. 84-85, novembro/dezembro, 1998.

LISSOVSKY, M. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Márcio (org.). **Tempos dos tempos**. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissovsky_6.pdf - acesso em 2 de abril de 2009.

LÜERSEN, A. **A produção de efeitos de sentido no fotojornalismo**: uma análise das cores. Trabalho apresentado no Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação (Jornalismo e Editoração) no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, 29 ago. A 2 set. De 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1895-1.pdf> - acesso em 28 de abril de 2009.

MACHADO, A. **Fotografia**: visão do fotógrafo ou visão do real. In: ITAU CULTURAL. Caixa de cultura: fotografia (Caderno do professor), 1998.

_____. **A ilusão especula**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MADIO, T. C. de C. **A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo**. Revista História, vol. 26, nº 2, Franca, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742007000200005&script=sci_arttext - acesso em 20 de abril de 2009.

MAKOWIECKY, S. **Representação**: a palavra, a idéia, a coisa. In: Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, nº 57, dez. 2003. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno57.pdf> - acesso em 5/8/2008.

MANINI, M. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no fotorromance. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/ Senac São Paulo, 2005.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARKISZ, S. **Ami Vitale: Getting Beyond the Headlines**. Entrevista realizada em 2003. Disponível em: www.digitaljournalist.org/issue0301/av_intro.html - acesso em 28 de março de 2009.

MARTELLI, J. M. **O uso da imagem na pesquisa educacional**. s.d. Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/26/trabalhos/josyannemilleomartelli.pdf - acesso em 16/2/2009.

MOLES, A. **Teoria da Informação e Percepção Estética**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1991.

- MRAZ, J. **A aura de veracidade:** ética e metafísica no fotojornalismo. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br/24/07.html - acesso em 5/2/2009.
- MAUAD, A. M. **Através da imagem:** fotografia e história - interfaces. In: Revista Tempo, vol.1 nº 2, Rio de Janeiro, 1996. p.73-98.
- MENEZES, J. E. de O. **Os ritmos do rádio e os processos de vinculação.** Revista de Comunicação Midiática, nº 3, Bauru: UNESP, 2005. p.89-104.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MORGADO, P., MAGNI, C. T. **Antropologia Visual: particularidades, temas, campos e interfaces.** Disponível em: http://sec.adaltech.com.br/aba/2005/lista_gt.asp?atvid=26&entid=82 – acesso em 1/9/2006.
- NOVAES, S. C. **O uso da imagem na antropologia.** In: SAMAIN, Etienne. O fotográfico. 2. ed. São Paulo: Hucitec/ Sena São Paulo, 2005.
- OS EXCLUÍDOS NA CONTRA-LUZ. In: **Revista Sem Fronteiras**, nº 250, 1997, p. 5. Disponível em: <http://ospiti.peacelink.it/zumbi/news/semfro/250/sf250p05.html> - acesso em 30/08/2007
- PAIVA, M. E. F. **Na união dos contrários:** a revelação simbólica do retrato para o fotojornalismo. s.d. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/06.html> - acesso em: 27/5/2007.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.
- _____. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1990.
- PERES, R. Lopes L. P. **O design do livro:** ‘Jornal escolar e vivências humanas’ – um roteiro de viagem. 2005. 111f. (trabalho de Conclusão de Curso em Design) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- PERSICHETTI, S. **Imagens da fotografia brasileira 1.** 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- PERUZZOLLO, A. C. **A comunicação como encontro.** Bauru: EDUSC, 2006.
- PIETROFORTE, A. V. **Semiótica visual:** os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.
- PROSS, H. **La violencia de los símbolos sociales.** Barcelona: Anthropos, 1989.
- PROSS, H. e BETH, H. **Introducción a la ciencia de la comunicación.** Barcelona: Anthropos, 1987.
- PROSS, H. **Estructura simbólica del poder.** Barcelona: GG, 1980.
- QUESADA, P. **Editora Abril:** 57 anos de história. In: Revista Publish, ed. 89, mar/abr de 2007. Disponível em: <http://www.professionalpublish.com.br/?id=77,1,view,2,8264,sid> - acesso em 18/2/2009.
- RAMALHO E OLIVEIRA, S. **Imagem também se lê.** São Paulo: Edições Rosari, 2005.

- RIBEIRO, M. **Planejamento visual gráfico**. Brasília: Linha Gráfica Ed., 1998.
- ROMANO, V. **Ordem cultural e ordem natural do tempo**. São Paulo: CISC, 2002.
- _____. **Desarrollo y progreso**: por una ecología de la comunicación. Barcelona: Teide, 1993.
- ROSSONI, R. **De fotografados à fotógrafos**: o vivido de sentido sob o olhar de crianças do MST, s.d. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18404/1/R0539-1.pdf> - Acesso em 10/11/2007.
- SACKS, O. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**: e outras histórias clínicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAMAIN, E. **O que (como) pensam as imagens? De Gregory Bateson a Aby Warburg**. 2007-2010. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/docentes/samain/index.htm> - acesso em 20/4/2009.
- _____. **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/ Senac São Paulo, 2005.
- SANTAELLA, L.. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAUJO, Denize Correa (org.). **Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.173-201.
- SANTAELLA, L. e NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, L. F. dos. **A leitura de mundo e o multiculturalismo sobre a ótica freiriana**. In: V Colóquio Internacional Paulo Freire. Recife, set. 2005. Disponível em: http://www.paulofreire.org.br/pdf/comunicacoes_orais/LEITURA%20DE%20MUNDO%20E%20MULTICULTURALISMO%20NA%20ESCOLA%20SOBRE%20A%20ÓTICA%20FREIRIANA.pdf - acesso em 18/2/2009.
- SARDELICH, M. E. **Leitura de imagens e cultura visual**: desenredando conceitos para a prática educativa. In: Revista Educar, nº 27. Curitiba: Editora UFPR, 2006. P. 203-219. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/educar/article/viewFile/6485/4668> - acesso em 2/2/2009.
- SCALZO, M. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2004.
- SCHAUFFER, J-M. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.
- SCHWARTSMAN, H. **O caso Isabella**. In: Folha Online – coluna de quinta-feira – 17/04/2008. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/helioschwartzman/ult510u392839.shtml - acesso em 20 de julho de 2009.
- SENSIBILIDADE. s.d. Disponível em: filosofiadaarte.no.sapo.pt/sensibilidade.html – acesso em 5/2/2009
- SILVA, J. M. da. Imagens da irrealidade espetacular. In: ARAUJO, Denize Correa (org.). **Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 163-172.

SILVA, R. S. **Diagramação**: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa. São Paulo: Summus, 1985.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SODRÉ, M. Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: MORAIS, D. de. Sociedade midiaticizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 19-31.

SOTILLI, R. **Caçador de luz**. 1999. Disponível em:
www2.fpa.org.Br/portal/modules/news/article.php?storyid=1173 – acesso em 28/8/2007.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, J. Pedro P. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

_____. **Por que as notícias são como são?** Construindo uma teoria da notícia. Pauta Geral, ano 10, n.º 5: 23-45, 2003. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-construindo-teoria-da-noticia.pdf> - acesso em 24/4/2009.

SOUZA SILVA, M. A. de. **A utilização do conceito de *habitus* em Pierre Bordieu para a compreensão da formação docente**. Revista Extra-Classe, n.º 1, v. 2, ago. 2008. Disponível em: <http://www.sinprominas.org.br/imagensDin/arquivos/483.pdf> - acesso em 5/2/2009.

SUGIMOTO, L. **Conjugando imagem, idéia e pensamento**. Jornal da Unicamp - Universidade Estadual de Campinas, jun. 2008. Disponível em:
www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju397pag12.pdf - acesso em 20/4/2009.

TACCA, F. de. **Imagem fotográfica**: aparelho, representação e significação. Revista Brasileira de Psicologia Social, v. 17, n.º 3. Porto Alegre, set./dez. 2005. p. 9-17. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a02v17n3.pdf> - acesso em 3/2/2009.

TEIXEIRA PINTO, T. O. **Os olhos do mundo: a força da imagem no jornalismo do século XXI**. – Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/njr/espinal/noosfera25b.htm - acesso em 30/8/2006.

THOMPSON, J. **A mídia e a modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1998.

VASQUEZ, P. **Fotografia**: reflexos e reflexões. Porto Alegre: L&PM, 1986.

VIEIRA, C. **A linguagem da fotografia**. – Disponível em:
<http://www.confoto.art.br/artigos13.php> - acesso em 19/9/2007.

VILAS BOAS, S. **O estilo magazine: o texto em revista**. São Paulo: Summus, 1996.

VILLAFANE, J. G. **Introducción a la teoría de La imagen**. Madri: Pirâmide, 2001.

VILLAFANE, J.; MÍNGUEZ, N. **Principios de teoría general de la imagen**. Madri: Pirâmide, 2000.

VILCHES, L. **La lectura de La imagen**: prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidós, 1997.

VILELA, R. S. Técnica, método e teoria. A entrevista em profundidade na investigação da recepção. In: JACKS, N. et al. **O que sabemos sobre as audiências**. Porto Alegre: ALAIC GT- Estudos de Recepção/ Ed.Armazém Digital, p. 44-59, 2006.

WILLIAMS, R. **Design para quem não é designer**: noções básicas de planejamento visual. 6. ed. São Paulo: Callis, 1995.

WOLTON, D. **Pensar a comunicação**. Brasília: Editora UNB, 2004.

WULF, C. **Imagem e fantasia**. São Paulo: CISC, 2000.

WULF, C. Linguagem, imaginação e performatividade: novas perspectivas para a antropologia histórica. In: BAITELLO JUNIOR, N., GUIMARÃES, L., MENEZES, J. E. de O. E PAIERO, D. (orgs). **Os símbolos vivem mais do que os homens**: ensaios de comunicação cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2006. p. 37-54.

WUNDER, A. **Fotografias como exercícios de olhar**. In: Educação e Comunicação / n.16. – Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalho/GT16-2359--Int.pdf – acesso em 20/3/2007.

ZUNZUNEGUI, S. **Paisajes de la forma**: ejercicios de análisis de la imagen. Madrid: Cátedra, 1994.