



Padrão (*template*) para submissão de trabalhos ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação:

Discurso e Imagem: Possibilidades Metodológicas para uma Análise Discursiva do Fotorjornalismo Contemporâneo¹.

Nelson Soares Pereira Junior²

Universidade Federal da Bahia, Faculdades Jorge Amado e Faculdade de Tecnologia e Ciências

Resumo

Sabe-se que as diferentes abordagens desenvolvidas no interior da Análise do Discurso ocuparam-se principalmente com práticas discursivas elaboradas a partir de materiais lingüísticos, o que tornam bastante consistentes as possibilidades metodológicas voltadas para o estudo de textos verbais, como ocorre com a literatura, o jornalismo impresso ou publicidade, por exemplo. Desta forma, este trabalho busca discutir os limites e as possibilidades de uma metodologia de análise da imagem fotorjornalística — fundamentada em uma visão discursiva da linguagem —, e as possíveis contribuições da psicologia da percepção, desenvolvidas por E. Gombrich.

Palavras-chave

Semiótica das mídias; Semiose, Análise do Discurso; Fotorjornalismo.

Mesmo considerando a forte influência da Lingüística na configuração da Análise de Discurso (ORLANDI, 1999), sabe-se que a noção de discurso não se restringe a textos escritos ou falados, mas evidencia a postura assumida pelo analista diante do exercício da linguagem, como diz Maingueneau (1998: 43): “... *esse termo [discurso] designa menos um campo de investigação delimitado do que um certo modo de apreensão da linguagem...*” .

Ainda que a idéia de discurso — e seus pressupostos teóricos — possa ser aplicada em materiais significantes de diversas naturezas, percebe-se a necessidade (e a dificuldade) de estabelecer mecanismos metodológicos que permitam o estudo da imagem dentro de uma perspectiva discursiva.

Se considerarmos ainda o estudo dos discursos engendrados a partir do meios de comunicação de massa, tal necessidade metodológica ganha maior importância, pois a

¹ Trabalho apresentado ao NP 15 – Semiótica da Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Graduado em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda, pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/Universidade Federal da Bahia; e-mail:nsoaresjr@yahoo.com.br.

diversidade de materiais significantes aí existentes dá origem a discursos heterogêneos, nos quais encontramos diversos tipos de imagens (fixas ou em movimento).

A partir daí, constata-se que o uso da imagem em *discursos sociais*³ dificilmente acontece de maneira isolada, sem relação direta com o texto verbal. Ou seja, o desenvolvimento de uma metodologia de análise da imagem nos mídias demanda a consideração de sua estreita interação com o lingüístico — e assim deve-se proceder para a análise do fotojornalismo.

Discurso e Imagem

Além da necessária relação entre fotografia de imprensa e texto verbal, preocupa-nos o estabelecimento de uma metodologia que busque na imagem fotográfica sua potencialidade discursiva e enunciativa. Entretanto, não nos interessa uma abordagem que ponha a perder as especificidades da imagem — seus elementos próprios, tais como: cor, perspectiva, composição e enquadramento, luz, textura, pose e outros —, ou um modo de compreensão de seu funcionamento que imponha um regime estritamente lingüístico.

Interessa-nos, de fato, estabelecer uma metodologia que avance na explicação dos mecanismos de funcionamento da imagem fotográfica, sem opor sistematicamente o verbal à imagem fotográfica, considerando o que há em comum em seus processos de significação, como nos explica Christian Metz:

“as ‘linguagens’ visuais mantêm com as outras laços sistemáticos que são múltiplos e complexos, e nada se ganha em opor o ‘verbal’ e o ‘visual’ como dois grandes blocos, cada qual homogêneo, maciço, e desprovido de ponto de contato com o outro” (METZ, 1973: 12).

Nesta busca por “*estruturas lingüísticas que estão subterrâneas à obra, na própria imagem...*”, como sugere Metz (1973: 09), propomos encontrar no fotojornalismo, da mesma forma que na língua, traços que nos permitam recompor o momento do engendramento do discurso — ou seja, o estudo da enunciação fotojornalística. A indicação destes mecanismo (a partir da própria imagem fotográfica e/ou de sua relação com elementos verbais) permite-nos pôr em evidência os recursos acionados na produção de sentido das fotografias de imprensa.

A este respeito, sabe-se que os elementos que constituem a instância da enunciação não são exclusivos da língua, mas estão presentes em todas as linguagens, variando os mecanismos utilizados para sua expressão (J. L. FIORIN, 1999). Contudo, a

exploração da enunciação em imagens fixas parece não considerar tanto os elementos plásticos que as compõe, prendendo-se aos elementos figurativos presentes nestas representações — o que muitas vezes reduz seu estudo à simples descrição.

Trazendo esta problemática para o estudo da representação fotográfica, vê-se a necessidade de insistirmos na apreciação de seu funcionamento discursivo enquanto matéria significante visual, destacando sua relação com o texto, mas também tendo em conta uma relativa autonomia da imagem.

Trabalhando nesta perspectiva — e considerado um marco no estudo semiológico da fotografia —, é possível destacar as pesquisas de Roland Barthes. Com estudos fortemente marcados por uma visão estruturalista do signo, de origem saussureana, Barthes oferece-nos, entre outros textos, dois importantes artigos a respeito da significação em fotografia de imprensa e de publicidade, a saber: *A Mensagem Fotográfica* (1961) e *A Retórica da Imagem* (1964)⁴, respectivamente.

Nestes dois trabalhos, Barthes desenvolve uma metodologia para o estudo da fotografia circulante nos meios de comunicação, na qual elementos importantes são contemplados: a relação entre texto e fotografia (aqui o autor propõe dois tipos de relação: fixação e *relais*) e a compreensão da fotografia em duas dimensões de significação (o nível denotativo e o conotativo).

Para o autor, há três mensagens presentes nestes tipos de fotografia: (1) a mensagem lingüística, (2) a mensagem denotativa e (3) a mensagem conotativa ou, como o próprio Barthes afirma, a retórica da imagem.

Em (1) temos os elementos lingüísticos, que podem ser de dois tipos: internos à imagem (uma faixa trazendo palavras de ordem em uma fotografia de manifestantes grevista, por exemplo) ou externos à fotografia (legenda, manchete ou matéria jornalística, no caso de fotojornalismo). Em (2), a mensagem denotativa, encontramos a dimensão analógica da imagem fotográfica — *o perfeito analogon*, que, segundo Barthes (1961: 304), caracteriza a fotografia. A dimensão denotativa da fotografia está relacionada ao plano descritivo da imagem e responde a pergunta “o que a imagem nos mostra?”. Ligada à percepção e ao reconhecimento (JOLY, 1996), a denotação fotográfica é a mensagem primeira, responsável pela identificação dos elementos representados. Indo além do nível denotativo, há uma mensagem segunda — a mensagem conotada (3), construída a partir desta dimensão descritiva da fotografia.

³ Discursos mistos, de natureza heterogênea, produzidos e circulantes no conjunto (PINTO, 1995).

⁴ Artigos originalmente publicados na revista *Communications*.

Historicamente desenvolvida, a conotação fotográfica constitui-se a partir de carga cultural partilhada por produtores e leitores da imagem — localizando-se, desta forma, no espaço e no tempo. É na mensagem conotada, além da analogia, que se pode agregar à fotografia outros sentidos, tanto no processo de produção da imagem quanto em sua edição.

Operando desta forma, Barthes estabelece uma (consagrada) metodologia de análise da fotografia, que até os dias de hoje é influência marcante nos estudos deste tipo de imagem. Os desdobramentos existentes a respeito das relações entre imagem e texto são, em sua maioria, tributários da obra de Barthes e suas noções de mensagem denotativa e conotativa dão forma a um dos primeiros trabalhos relevantes no campo de uma semiologia da imagem.

No entanto, sua abordagem estruturalista do objeto impõe uma excessiva segmentação da imagem, pondo em risco suas especificidades. A determinação destas duas dimensões da significação — denotação e conotação — não devem ser compreendida como categorias estanques, sem conexão, mas dependentes entre si e responsáveis pela produção de um sentido global — o que deve ser considerado no momento da análise.

Além disso, o avanço conseguido pelo autor na compreensão da significação em fotografia deixa-nos uma árdua tarefa: determinar com mais precisão como ocorre a codificação do *análogo fotográfico* (Barthes, 1961: 307). Ou seja, determinar como a mensagem denotativa é articulada para a produção de uma mensagem segunda, a conotação.

Desta forma, além das contribuições que o método barthesiano pode trazer para o estudo discursivo do fotojornalismo, faz-se importante buscar instrumentos para a compreensão do funcionamento da imagem não apenas em termos de sua enunciação, mas também na constituição do processo de leitura e produção de sentido dos elementos propriamente visuais.

Em verdade, deparamo-nos com a seguinte questão: como a imagem fotográfica convoca nossa leitura e como os elementos constitutivos do fotojornalismo desenvolvem efeitos de sentido? Mesmo considerando os princípios fundamentais da significação, comuns a qualquer linguagem, torna-se necessário buscar fora das teorias propriamente discursivas os instrumentos de análise capazes de lidar com os materiais propriamente visuais e plásticos.

A Produção de Sentido no Fotojornalismo



A fim de resguardar a natureza própria da imagem e prover a abordagem discursiva de conceitos e noções adequados à significação fotográfica, propomos considerar alguns princípios desenvolvidos por Ernst Gombrich, a partir da psicologia da percepção.

Dedicando seus estudos a questões sobre representação visual, psicologia da percepção e interpretação das imagens, o vienense E. Gombrich é considerado, no campo das teorias da arte, um dos maiores pesquisadores do séc. XX, tendo publicado, entre outros estudos, *Arte e Ilusão* (1986) e *Meditações sobre um Cavalinho de Pau* (1999).

Embora seus estudos estejam relacionados não com a Análise de Discurso ou com as imagens presentes nos meio de comunicação, é possível perceber que há em *Arte e Ilusão* questões pertinentes à semelhança nas imagens fixas, a interpretação de imagens e a relação destas com o espectador. E mesmo trazendo exemplos próprios do campo das artes, tais estudos mostram-se importantes para a compreensão do fotojornalismo, pois um de seus objetivos é explicar quais mecanismos são acionados pelo espectador quando da leitura de imagens fixas.

Apesar de termos aqui — nesta aproximação entre as pesquisas de Gombrich e a abordagem discursiva dos fenômenos da comunicação nos média — origens diversas e dois campos de conhecimento distintos, é importante observar que este autor considera pontos importantes ao estudos da Análise de Discurso, tais como: a influência da cultura e do contexto na interpretação da imagem, a participação ativa do leitor na produção de sentido, a influência do texto verbal para a leitura da imagem e a interdependência entre produtores e leitores na produção de sentido.

Desta forma, nossa abordagem metodológica propõe possíveis aproximações e aplicações de algumas noções — estereótipo adaptado, princípio de etc. e padrão de correção, por exemplo — desenvolvidas por Gombrich em *Arte e Ilusão*. Tais conceitos referem-se ao processo de produção ou leitura de imagens, como podemos perceber a partir da idéia de estereótipo adaptado.

Explicando os processos que envolvem a produção de imagens, a noção de estereótipo adaptado mostra-nos a estreita relação entre fórmulas verbais e representações visuais. Segundo o autor, ao classificarmos uma determinada imagem em uma categoria já existente, torna-se mais fácil a sua reprodução. Em outras palavras, durante o processo de produção de imagens, tende-se a buscar um vínculo com um

padrão de imagens — um estereótipo existente — estabilizado na cultura, requerendo, tão somente, o trabalho de adaptá-lo às necessidades do momento. A título de exemplo, Gombrich aponta-nos um jornal alemão publicado no séc. XVI, no qual encontramos a informação de uma inundação em Roma. Acompanhando à notícia, há uma ilustração (xilografura) do castelo Sant' Angelo, quase sendo atingido pelo águas do rio Tibre.

Tal representação, claramente influenciada pelos estereótipos conhecidos por seu produtor, traz elementos próprios dos burgos alemães. E, a partir daí, pode-se compreender que o autor da referida ilustração tomou como base, em seu repertório de modelos mentais, aquele que melhor poderia se adaptar à idéia do castelo.

Certamente, no caso da fotografia de imprensa — e mesmo da fotografia de uma maneira geral —, o produtor da imagem não desempenha seu papel da mesma forma que Gombrich nos fala a respeito do gravado alemão do séc. XVI. Entretanto, o processo de significação (e produção) da imagem fotográfica dentro dos dispositivos da comunicação de massa (jornalismo e publicidade) segue padrões mentais e estereótipos, que referem-se a particularidades da técnica fotográfica e de seus usos historicamente constituídos no interior do discurso do mídias.

Os estereótipos que orientam o trabalho do repórter fotográfico estão relacionados principalmente a dois fatores: primeiramente, aos padrões formais herdados das técnicas de representação pictóricas, como é o caso da pintura⁵ — aqui, referimo-nos a regras de composição, iluminação e enquadramento, entre outros; em segundo lugar, temos a orientação editorial implementada pelo periódico, que já aponta para padrões de construção de imagens que são desenvolvidos ao longo do tempo, na relação que se estabelece entre o suporte jornalístico e seus leitores — tais orientação editoriais remetem tanto para o aspecto formal das fotografias como para as relações entre imagem e texto, diagramação e quantidade, por exemplo.

Conforme evidencia Gombrich, o autor da imagem dá início ao seu trabalho com um conceito (o estereótipo) já estabelecido. Em seguida, atribui os traços distintivos e as adaptações necessárias àquilo que está sendo retratado. Ou seja, o fotógrafo já tem o conceito estabelecido para o discurso político, para o suspeito de homicídio, para a manifestação grevista e para a partida de futebol.

Dependendo, então, da situação, o repórter fotográfico faz a devida adaptação do seu modelo mental, tendo em conta fatores como: a função da imagem (que editoria e

⁵ A respeito das implicações históricas, sociais e visuais entre fotografia pintura, ver FREUND, Gisèle (1985).

que relação ela deve ter com o fato representado); a linha editorial desenvolvida pelo suporte jornalístico; as especificidades da própria cena, que impõe limites físicos e técnicos (o equipamento disponível, acesso ao local do acontecimento, luminosidade e tempo disponível e outros) ao trabalho do fotógrafo. Desta maneira, o autor trabalha como quem preenche os espaços vazios de um formulário (GOMBRICH, 1986: 77).

Se por um lado a noção de estereótipo adaptado aponta-nos para uma melhor compreensão do processo de produção de imagens, a idéia de princípio do etc., também desenvolvida por Gombrich, orienta-nos a respeito da relação entre o leitor e discurso visual, o que, em última instância, influencia o trabalho de fotógrafos e editores.

De acordo com o princípio do etc., para a produção de sentido através de uma imagem não é necessário que esta seja exaustivamente detalhada, pois, em seu processo de interpretação, o leitor não precisa analisar toda a extensão da imagem para atribuir-lhe sentido. Isso ocorre pois tendemos a pensar que “*ver alguns elementos de uma série é vê-los todos*” (GOMBRICH, 1986: 230).

Com isso, entendemos que o leitor de um jornal impresso não lê detalhadamente as imagens editadas, da mesma forma como não lê todas as páginas do periódico. Como evidencia Lorenzo Vilches (1987: 54, 55), se o regime de leitura da televisão, por exemplo, está preso à seqüência de programas e à continuidade temporal, no caso do jornal impresso, é possível o leitor “pular” uma página ou matéria, seguir para sua editoria preferida, traçando, desta forma, seu percurso particular de leitura. Ainda dentro deste pensamento, em uma mesma página pode-se ter diversos “caminhos” de leitura: ver uma fotografia, ir ao título da matéria e seguir a diante; ler apenas o título da matéria e a legenda que acompanha a fotografia; ler apenas a legenda e analisar a fotografia, por exemplo. Percebe-se, então, que uma leitura exaustiva do jornal impresso dificilmente ocorre e, conseqüentemente, a leitura de uma imagem fotográfica é, da mesma maneira, rápida e superficial. Assim, alguns elementos figurativos não são visto, mas inferido em relação a outros elementos presentes na mesma imagem fotográfica.

Ainda considerando a relação entre leitor e imagem, Gombrich propõe entendermos a interpretação como um exercício de projeção, no qual é necessário que o leitor lance uma hipótese inicial a respeito do efeito de sentido da imagem. Logo em seguida, esta hipótese inicial passa por uma verificação mais cuidadosa — esta etapa o autor chama de teste de consistência —, que implica na classificação da imagem em alguma categoria da experiência humana (GOMBRICH, 1986: 250).

Exemplificando a noção do teste de consistência, o autor traz uma imagem ou desenho de Saul Steinberg (figura 01), no qual encontramos uma mesma linha horizontal que adquire significados variados, de acordo com a situação em que se encontra. Em um momento esta linha funciona como a linha do trem, depois a borda de uma mesa e, por fim, aparece como ângulo reto de uma parede. Na verdade, o que temos neste desenho é uma brincadeira baseada em nossa capacidade de atribuir sentido de acordo com o contexto e os elementos internos de uma imagem.



figura 01

Os conceitos acima discutidos — estereótipo adaptado, princípio do etc. e teste de consistência — relacionam-se diretamente com as condições de produção e a interpretação da imagem. Mesmo que de forma não muito consciente, a construção e leitura da imagem fotojornalística — enfim, sua produção de sentido de uma maneira geral — implica em considerarmos as discussões trazidas com estas noções desenvolvidas por Gombrich. E, com isso, é possível estabelecermos uma relação complementar entre uma análise discursiva e a psicologia da percepção, que nos permita explicar alguns aspectos do processo de significação do fotojornalismo.

Os Processos de Significação da Imagem Fotojornalística

Com a intenção de explicar como os elementos constitutivos do fotojornalismo desenvolvem efeitos de sentido e estabelecem uma relação estável com o leitorado, à maneira de um contrato de leitura (VERON, 1983), propomos o desenvolvimento de categorias de análise que contemplem os seguintes pontos: as formas com que a enunciação se manifesta nos discursos fotográficos; a multiplicidade de materiais significantes de que é composto o fotojornalismo (imagem e texto verbal) e, ainda, como a fotografia de imprensa, na semiose do jornal, participa na construção do acontecimento jornalístico. Com isso, as categorias elaboradas consideram os seguintes critérios:

- *Relação entre texto e contexto:* interessa-nos a relação que o discurso fotojornalístico desenvolve com o fato representado. Ou seja, uma relação forte com

um acontecimento imediato, tomando a representação do acontecimento como o foco de sua significação ou, ao contrário, uma relação com um contexto social mais amplo, no qual a representação do acontecimento não é o foco principal do efeito de sentido.

- *Relação temporal desencadeada*: aqui importa-nos a relação que o discurso fotojornalístico estabelece com um acontecimento social presente ou um fato passado, mas distante do agora.

Considerando estes dois aspectos, temos as seguintes categorias: focalização, enquadramento e panorama simbólico. Estas três categorias permitem resgatar o sentido global do fotojornalismo e sua relação com o acontecimento midiático, conforme vemos a seguir:

Na categoria de focalização encontramos uma estreita relação entre a imagem e o acontecimento representado. Aqui a fotografia assume uma de suas históricas funções: a de atestar e comprovar um acontecimento⁶. Nesta categoria temos uma relação “centrípeta” entre texto e contexto, direcionando a produção de sentido para o núcleo do acontecimento representado. Em sua relação temporal, este tipo de construção de sentido conduz o leitor a um momento presente, um agora da representação fotográfica. A título de exemplo, podemos destacar a fotografia de Gil Passareli, de 1968, que recebeu o Prêmio Esso deste mesmo ano. Na imagem vemos um confronto de rua, em que é possível ver um homem caído, sendo agredidos por outros ao seu redor. Em destaque, há um outro homem de pé, na eminência de desferir um golpe naquele que se encontra no caído. A legenda da fotografia — “*De repente, a violência*” —, em sua relação com a imagem, conduz o jogo de sentido para o acontecimento empírico — para o tenso momento do tumulto.



Foto: Gil Passareli - 1968

Figura 02

⁶ Sobre este assunto, consultar DUBOIS, P. (1994).

Em seguida, temos a categoria denominada enquadramento. Nestas imagens — de caráter mais interpretativo —, a relação entre texto e contexto constrói-se para além do fato representado, predominando uma força centrífuga na sua produção de sentido. Em sua dimensão temporal, este tipo de imagem estabelece um momento presente, não tão centrado no acontecimento representado, mas ligado a um contexto mais amplo, de uma conjuntura.

Enquanto as imagens de focalização direcionam toda a produção de sentido para a ação mostrada, as imagens de enquadramento aproveitam-se do fato representado e estabelecem uma relação de sentido que extrapola o que é visto na cena, resgatando outros acontecimentos. Servindo-nos de exemplo, temos a imagem do repórter Carlos Menandro, editada em 1986, no *Jornal de Brasília* (figura 03). Em preto e branco, a fotografia mostra, através de um ângulo clássico, dois prédios públicos bastante conhecidos: a Câmara dos Deputados e o Senado. político da época.

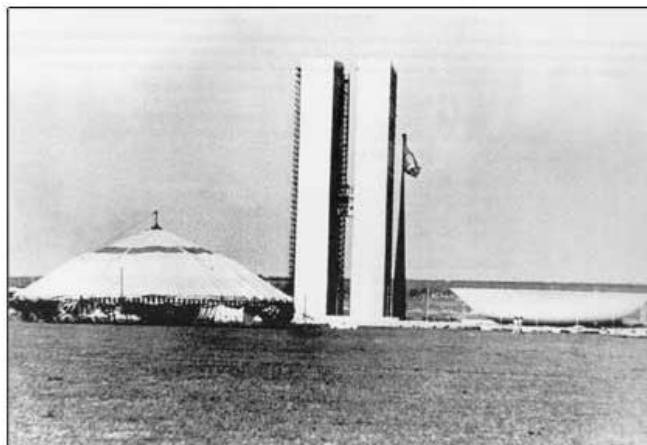


Foto: Carlos Menandro - 1986

Figura 03

O que a princípio não deveria trazer nenhuma surpresa — a imagem de dois importantes prédios da administração pública —, toma um aspecto bastante inusitado, pois, exatamente à frente de uma das edificações está armada uma tenda de circo. A imagem foi produzida — aqui estamos nos referindo ao posicionamento cuidadoso que o fotógrafo assume diante da cena — de forma que a tenda tome a exata posição de uma das cúpulas do Congresso. Em função da semelhança em suas formas (entre a tenda e edifício público), a imagem do circo completa a imagem e substitui a parte ocultada do prédio. Contudo, é ainda a relação que o texto tem com a imagem que garante um efeito de sentido que remete o leitor à algo que não está exatamente ali, na fotografia. Assim, a interação entre a legenda “*Qualquer semelhança...*” e a imagem do circo sobreposta ao Congresso produz um sentido irônico e crítico que não está de fato no acontecimento

empírico representado. Temos, assim, este jogo de sentidos que dilata o acontecimento empírico e o supera, criando um vínculo com outros sentidos possíveis.

A terceira categoria, denominada panorama simbólico, refere-se àquelas imagens que em sua relação discursiva com o tempo determina uma idéia de tempo pretérito, de um passado que sempre retorna. Sua dinâmica entre texto e contexto vincula um fato presente com acontecimentos do passado, geralmente de relevância histórica para o conjunto social. É esta relação, que aproxima um fato noticiado com um fato histórico, estabelecendo uma relação com o passado, que caracteriza a fotografia de panorama simbólico.

Exemplificando, temos a imagem de Luiz Morier, veiculada no Jornal do Brasil, em 1983, e ganhadora do Prêmio Esso de Jornalismo do mesmo ano (figura 04). No primeiro plano da fotografia, do lado esquerdo do quadro, vemos um policial fardado, conduzindo cinco suspeitos de delito. No segundo plano da imagem, aparecendo de corpo inteiro (exceto um deles que está coberto pela imagem do policial), estão os suspeitos detidos, amarrados pelo pescoço através de uma corda, que prende uns aos outros. Em sua relação com o texto — a imagem é acompanhada da legenda “*Todos negros*” —, a fotografia conduz o leitor a um efeito de sentido no qual o acontecimento representado — a captura e prisão de suspeitos — faz forte remissão a um acontecimento histórico — a captura e punição de escravos. Com isso, fatos que só podiam ser visto no período da escravidão parecem estar ainda presentes em nossa sociedade. Além desta relação entre imagem e texto, a ação representada na fotografia em muito se assemelha (em seus aspectos formais e figurativos) a padrões de imagem já fixados na cultura do leitorado.



Foto: Luiz Morier - 1983

Figura 04

Com estas três categorias aqui discutidas, pretendemos evidenciar como ocorre a construção do discurso fotojornalístico, priorizando sua relação temporal e a interação entre texto e contexto. Mas, como dissemos anteriormente, interessa-nos também compreender como os elementos plásticos e visuais, próprios da imagem, participam no desenvolvimento destas categorias e suas relações de sentido.

De fato, o que orienta o desenvolvimento das categorias é algo da ordem do efeito de sentido, de uma semiose do discurso fotojornalístico, como visto acima. Tanto é assim que uma análise mais cuidadosa mostra que em uma determinada categoria pode haver fotografias com uma organização visual bastante diversa. Ou seja, aspectos plásticos ou figurativos não são chave de análise para a tipologia anteriormente propostas.

Entretanto, o comportamento destes aspectos próprios da imagem — e sua contribuição para a produção de sentido —, em cada uma das três categorias de análise proposta, interessa-nos, na medida em que permitem entender o funcionamento discursivo da imagem fotográfica.

Nesta perspectiva, as imagens de focalização são caracterizadas pela produção de um sentido direcionado ao acontecimento representado, ao fato que está sendo mostrado pela imagem. Sua força discursiva, com isso, está centrada no histórico valor comprobatório do dispositivo fotográfico — socialmente constituído. Isso não quer dizer que apenas este tipo de fotografia possui tal característica, mas que esse é o traço discursivo marcante da categoria focalização.

Sendo o sentido direcionado ao acontecimento empírico o seu traço definidor, é a representação da ação e do movimento a principal característica plástica e visual destas fotografias. Desta forma, o produtor de imagens deve considerar que a impressão de ação é marcada por elementos de nossa experiência empírica do movimento (GOMBRICH, 1986: 240). Ou seja, a representação adequada do movimento é garantida pelo destaque de certos elementos formais presentes na percepção direta do movimento. Entre os possíveis recursos que acentuam a ação, temos: a fixação do movimento, o realce da expressão facial e do corpo e a organização e seleção do enquadramento.

Em relação à fixação do movimento, trata-se de registrar a imagem em um dado momento que concentre a intensidade do movimento dos atores na cena. Este recurso é explicado pela capacidade do leitor de projetar tanto a continuidade do movimento como os instantes que o antecedem. É, de certa forma, a capacidade de atribuir um valor

narrativo à imagem, introduzindo nesta um “antes” e um “depois” do momento representado na imagem. Desta forma, quando leitor observa em uma imagem alguém que estende o braço indicando uma direção, seu olhar acompanha a direção apontada. Da mesmo jeito, quando há uma fotografia de esporte na qual é fixado o exato momento que o jogador está prestes a chutar a bola, o leitor projeta o movimento do chute em direção ao gol. Esta faculdade de projetar os instantes que antecedem e sucedem a cena fixada, Gombrich denomina “*pré-imagem*”.

Outro recurso bastante utilizado na focalização é o realce da expressão facial. Considerando que estas imagens, em seu efeito de sentido, remetem para a ação representada, pode-se também pôr nesta categoria as fotografias de entrevistas, comícios, depoimentos e eventos públicos. Contudo, não devemos confundir estas fotografias com aquelas que Veron (1983) classifica como *pose* — as imagens em que o fotografado tem conhecimento da presença do fotógrafo e, por isso mesmo, deixa-se fotografar — ou *retórica das paixões* — aquelas fotografias em que a relação entre imagem e texto atribuem um outro sentido à expressão do fotografado. As imagens que indicamos como focalização direcionam a interpretação para um acontecimento no qual, geralmente, o fotografado não tem controle da produção de imagens, em função destas serem realizadas durante um acontecimento qualquer. Além disso, aqui ocorre uma produção de sentido que está voltada para o acontecimento, diferentemente das duas categorias estabelecidas por Veron. Assim, a expressividade de um rosto tem, dentro da discursividade fotojornalística, um sentido todo canalizado para o fato representado, além de trazer para o leitor a informação visual própria do acontecimento.

Além dos recursos citados, temos a organização e seleção e do enquadramento, que estão relacionados à composição — organização dos elementos internos da cena. A fim de acentuar a ação, podemos destacar alguns fatores como: (1) o realce da perspectiva, que permite uma maior impressão de deslocamento e espaço na imagem; (2) o direcionamento da atenção do leitor para determinadas partes da imagem através da nitidez da cena — referimo-nos ao recurso da profundidade de campo, que permite selecionar as áreas nítidas da fotografia; (3) o tipo de plano, que permite destacar uma expressão facial ou outro detalhe da imagem e, ao contrário, possibilita um plano aberto, com diversos elementos, acentuando o impacto de uma imagem de multidão, por exemplo. Além destes fatores, a seleção das imagens, em um processo posterior de edição, permite a escolha daquele enquadramento mais adequado para a ênfase da ação e do movimento.

Se por um lado as imagens de focalização direcionam a interpretação para o acontecimento empírico, direcionando o leitor para o núcleo do fato, o momento da representação, o mesmo não podemos dizer das imagens de enquadramento ou panorama simbólico. Na primeira categoria, a focalização, prevalece o caráter de autenticidade e comprovação da imagem, seu valor indicial, o “*isto foi*” de Barthes. Assim, trata-se de um efeito de sentido mais simples e menos interpretativo, enquanto nas outras duas categorias há um jogo de sentido que convoca um plano de significação que está fora da representação e do acontecimento.

No caso das imagens de enquadramento — aquelas fotografias que estabelecem uma relação temporal ligada a um momento presente ou uma conjuntura social imediata —, não há um traço visual que as caracterize (o que não impede a existência de estereótipos), mas um deslizamento de sentido que parte de um dado visual qualquer da imagem e estabelece uma outra ordem de significados que não está presente na fotografia. Assim, observando o exemplo anterior de enquadramento (figura 03), podemos dizer que, a partir de um dado elemento interna à imagem, a relação entre imagem e texto desloca o sentido para além do valor denotacional da fotografia.

Em relação às imagens que compõem a terceira categoria — panorama simbólico —, o funcionamento discursivo acontece de outra forma, embora haja elementos em comum com o tipo anterior. Enquanto na fotografia de enquadramento há uma perda considerável de seu valor fatural em detrimento de um significado segundo, externo à imagem, no panorama simbólico não ocorre o mesmo. Nesta última temos uma adição de outro significado, sem que se perca o sentido do acontecimento empírico. Desta maneira, temos dois sentidos que são aproximados em função da relação entre imagem e texto e também do plano visual da imagem.

Podemos destacar no plano visual e plástico da fotografia a existência de um padrão já estabelecido na cultura, um estereótipo, que desencadeia a relação de sentido entre o acontecimento noticiado e um momento do passado. No caso de nosso exemplo (figura 04), a imagem dos suspeitos amarrados pelo pescoço, percebe que o efeito de sentido encontra apoio desde o elemento visual até sua relação com texto. Ou seja, tanto o estereótipo visual (a própria fotografia) quanto a relação entre imagem e legenda trazem o sentido de resgate de um momento pretérito, aproximando o agora e o passado; estabelecendo a idéia de uma conjuntura social crônica.

Acreditamos, com isso, que o desenvolvimento aqui proposto é um passo inicial na compreensão da fotografia de imprensa e suas relações de sentido com o leitor,



desenvolvidas ao longo do tempo. Contudo, pensamos também que o aprofundamento do estudo discursivo da imagem fotográfica passa, em grande parte, pela busca dos recursos de enunciação da imagem e suas formas de convocar o leitor e posicioná-lo no processo da leitura.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ : Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A mensagem fotográfica**. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.
- _____. **A retórica da imagem**. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP : Papyrus, 1994.
- FIORIN, José Luis. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2. ed. São Paulo : Editora Ática, 1999.
- FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. São Paulo : Vega, 1985.
- GOMBRICH, Ernest. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo : Martins Fontes, 1986.
- _____. **Meditações sobre um cavaleiro de pau: e outros ensaios sobre teoria da arte**. São Paulo : EDUSP, 1999.
- MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2000.
- MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem**. 4. Ed. Campinas, SP : Papyrus, 1996.
- METZ, Christian, "**Para além das imagens**". In: **Novas perspectivas em comunicação**. N. 8. Petrópolis : Vozes. 1973, p. 1-18.
- ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e métodos**. Campinas, SP : Pontes, 1999.
- PINTO, Milton José. **Semiologia e Imagem**. In: **A encenação do sentido**. Rio de Janeiro : Diadorim/COMPÓS, 1995. v.1.
- VERON, Eliseo. **El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media**". In: **Les medias: experiences, recherches actuelles, applications**. Paris, IREP, 1983.
- _____. **A produção de sentido**. São Paulo : Cultrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- VILCHES, L. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona : Paidós, 1987.