



A Produção de Efeitos de Sentido no Fotojornalismo: uma análise das cores¹

Angélica Lüersen²

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

A fotografia está imbricada no campo jornalístico, de tal forma que somos constantemente instigados a observá-las. Decorre que adentrar ao universo dos efeitos de sentido requer apontar alguns aspectos da semiologia dos discursos, para posteriormente chegar aos elementos da linguagem fotográfica. Ademais, entre os elementos fotográficos está a cor, importante como uma linguagem que expressa um sentido. Assim, faremos uma análise quanto aos efeitos de sentido da cor, essencial para compreensão teórica da imagem fotográfica.

Palavras-chave

Semiologia dos discursos; Efeitos de sentido; Fotojornalismo; Linguagem Fotográfica; Cor.

Ao observar uma imagem fotográfica, ela me pega pela mão e me conduz a que sentidos exatamente? Um juízo semiótico dos textos, em Peruzzolo (2004, p.132) pode também ser aplicado aos estudos imagéticos, a saber, “o que ele diz e como faz para dizer o que diz”. Assim, somos conduzidos a nos envolver nas entranhas da imagem fotográfica, a fim de desvendar suas particularidades – aquelas que para compreendê-las é preciso um olhar mais atento, porém, ao pousar o olhar nas imagens já somos tocados pelos seus sentidos, sem ao menos percebermos. Nesse instante, é preciso, no entanto, entender como a semiologia dos discursos trabalha para a construção de sentidos.

Compreende-se, em semiótica, que o discurso é feito por alguém e endereçado a alguém, assim, há aquele que produz o discurso (seja ele um texto verbal ou icônico) e há aquele que o recebe. Desse modo, aquele que produz precisa de uma série de condições de produção para que o faça. Tais condições de produção estão claras em nota do texto de Peruzzolo (2004, p. 133) quando diz que

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação (Jornalismo e Editoração).

² Acadêmica do sétimo semestre do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo. Integrante do Grupo PET Comunicação, tutoriado pela prof. Dra. Márcia Amaral. Membro e pesquisadora do Grupo Imagem, com orientação do prof. Dr. Adair Caetano Peruzzolo. E-mail: geli_jor@yahoo.com.br

a acepção original de *'produção'* (productione) não é fabricação material mas, explica Baudrillard, a de *'tornar visível'*, de *'fazer aparecer'*. O sentido é produzido (= feito aparecer) como se produz documento ou como se diz de um ator que ele 'se produz' no palco. *'Produzir'*, diz Baudrillard, é materializar pela força o que pertence a outra ordem, à ordem do secreto e da sedução; que é a ordem do sentido.

Do mesmo modo, aquele a quem o discurso é endereçado, o destinatário, precisa ter condições de recepção, ou seja, precisa minimamente conhecer os códigos.

Assim, todo enunciado tem como pressuposto um sujeito enunciator. Isto quer dizer que há alguém que produz a enunciação para um enunciatário, através de um dispositivo de enunciação. Deixando mais clara a questão: a fotografia é um enunciado emitido por um sujeito enunciator (o lugar ocupado pelo fotógrafo e sua câmera), apresentado ao seu enunciatário (o possível receptor), através do dispositivo de enunciação (a Revista Imprensa, no presente caso). Nessa relação, a enunciação tem um sentido, um "porquê" ser mostrado. Sendo que, do mesmo modo que o texto é uma tessitura com sentido, da mesma forma, a imagem fotográfica é uma tessitura com sentido, visto que seus elementos são organizados pelo enunciator de modo a construir um determinado efeito de sentido no enunciatário.

O dispositivo de enunciação possui importância fundamental na construção dos sentidos, pois uma imagem pode ter uma significação mais ou menos expressiva dependendo do 'local' onde é publicada. Conceitua-se 'dispositivo de enunciação' os "lugares materiais ou imateriais nos quais se inscrevem os textos. (...) Um jornal, melhor dito, o nome de um jornal é um arquitecutor, na expressão de Mouillaud; é o grande sujeito da enunciação, o dispositivo enunciante" (PERUZZOLO, 2004, p.141). Além dessa, há outras significações para dispositivo de enunciação: "quer-se também acentuar que os modos de operar a construção de um dizer articulam, outrossim, a imagem daquele que fala e a imagem daquele a quem a fala é dirigida" (PERUZZOLO, 2004, p.142). Assim, segue Peruzzolo, os dispositivos acabam por se encaixarem uns aos outros, envolvendo-se em mecanismos (a fotografia que se encaixa dentro do jornal, que, por sua vez, fica dentro dos meios de comunicação), a fim de formar um complexo maior. Tais envolturas pré-dispõem os sentidos.

Imagens estão por todos os lados; reproduzem os objetos do mundo (FLUSSER, 2002). As fotografias, por esse motivo, chegam a ser invisíveis, visto que não olhamos para ela, mas para o seu referente. Ora, "a Fotografia sempre traz consigo seu referente"



(BARTHES, 1984, p.15). Mas, afinal, o que é o referente? Há aqui a necessidade de entender algumas relações dessa ordem: “o *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente” (BARTHES, 1984, p.20). Assim, o referente é o objeto ou personagem retratado/representado no plano fotográfico.

Imagens que informam, isso são as fotografias. Flusser (2002) enfatiza que elas estão por todos os lados, reproduzem os objetos do mundo. Por isso as fotografias vêm carregadas de significados, sejam eles “transportados” até elas pelo fotógrafo ou simplesmente pelo aparelho fotográfico, com símbolos que buscam ser representações do mundo. É necessário decifrar as fotografias, decodificá-las, buscando compreender sua forma de apresentação, seus significados enquanto fotografia composta por cores, tons, luz, enquadramento, enfim, todos os elementos que a compõe. Mas como é possível chegar até os códigos fotográficos?

Podemos dizer que reconhecer uma fotografia - tendo em mente que reconhecer é, segundo Peruzzolo (2004, p.132), também um modo de dizer decodificar – quer dizer esmiuçar os elementos de que ela é feita e recompô-los numa representação significativa. Sendo que

o fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem.(...) Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são ‘denotativas’. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’. (FLUSSER, 2002, p.8)

Esse ‘olhar’, complementa Flusser, deve ser circular, pois os elementos são vistos uns após os outros, de modo que o olhar vagueia pela superfície e volta a contemplar elementos já observados – de um modo circular mesmo.

Antes, porém, de tratar dos elementos fotográficos e seus efeitos de sentidos, digamos algo sobre a importância da fotografia para o jornalismo, a fim de compreender as relações que a fotografia estabelece com as práticas que o jornalismo vem desempenhando, visto que atualmente a imagem é utilizada em grandes proporções pelos meios de comunicação.

A fotografia possui um significado muito particular na construção jornalística: ela quer representar o real. Dubois (2004, p.25) argumenta que “a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*. (...) A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”³. Esse caráter representacional da imagem fotográfica sinaliza o motivo de sua utilização massiva nos meios impressos e eletrônicos da atualidade. Isto é, se a fotografia pode representar a realidade como uma espécie de ‘prova’, sua superioridade em relação ao texto acaba sendo um mote na construção dos efeitos de realidade de que se vale o jornalismo. Porém, se pensarmos um pouco na questão da sua complexidade – naquilo que tange à representação do real e àquilo que é o real – veremos que há fatores determinantes aí. Dubois (2004, p.38) apresenta a argumentação de Arnheim sobre as diferenças que a imagem apresenta em relação ao real, isto é,

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.

Diante de tal explicação podemos nos surpreender ou nos questionar: o que, de fato, está presente no plano fotográfico? Decorre que, além da informação que a imagem organiza quando revela o fato, há também a informação visual, aquela de que a técnica faz uso. Na citação de Dubois, os elementos ‘variações cromáticas’, ‘contraste’ e ‘enquadramento’, por exemplo, aparecem como pontos que condicionam a imagem final, ou seja, condicionam os efeitos de sentido que a imagem – enquanto plano - possui.

Segundo Martine Joly, (2005, p.37-38)

A questão inaugural de Barthes, ‘Como o sentido chega às imagens?’, correspondia à questão ‘As mensagens visuais utilizam uma linguagem específica?’, ‘Se utilizam, que linguagem é essa, de que unidades é constituída, em que ela é diferente da imagem verbal? Etc.’ Contudo, tal redução ao visual

³ Nesse caso, conforme discussão em reuniões do Grupo Imagem, com o advento da tecnologia digital esse fato não pode ser entendido como tal, ou seja, a fotografia digital deixa lacunas quanto a indubiedade da existência do fato fotográfico (agora seria, então, uma dubiedade). Isso porque a montagem pode criar uma cena nunca ocorrida, ao menos não como está sendo mostrada. Ademais, isso não significa que em todas as imagens isso aconteça, mas reforça a idéia de que é possível manipular a cena, modificá-la e até construí-la.



não simplificou as coisas, e logo se percebeu que mesmo uma imagem fixa e única (...) constituía uma mensagem muito complexa.

Assim, podemos tomar tal complexidade aplicando-a diretamente à linguagem fotográfica. A linguagem fotográfica aparece como um modo de produzir informação visual pela simples escolha e utilização dos elementos que a compõe. No entanto, fica claro que essa escolha é feita pelo fotógrafo – e isso nem sempre é consciente. Daí que, independentes da percepção do fotógrafo no instante da captura da imagem, os elementos dispostos no plano irão conduzir a um determinado sentido, cuja determinação é subjetivada por cada observador.

Outro aspecto que devemos levar em consideração, conforme vimos anteriormente, refere-se à decodificação da imagem, ou seja, como podemos chegar aos sentidos quando estamos diante de uma imagem fotográfica. Ivan Lima diz que “o homem urbano, mesmo alfabetizado e graduado, só aprende a semiologia (...) de forma intuitiva ou especializada. As leituras que o homem comum faz de imagens dependem apenas de sua formação tradicional” (1988, p.13). Adiante, Lima (1988, p.18) retoma a questão esclarecendo que

uma das razões de a fotografia não transmitir para o leitor todas as informações nela contidas seria o não aprendizado de sua leitura. (...) No caso da fotografia há a necessidade de falar de *linguagem de imagem*. Um analfabeto não lê o texto de um jornal mas pode ler parte do que existe em imagens.

Assim, a tentativa de decodificar os efeitos de sentido que a imagem fotográfica possui através de sua linguagem acaba sendo um modo de se aproximar (para não ousar dizer que é o modo de se *chegar até* ela) do aprendizado da leitura imagética. Claro que o aprofundamento fica muitas vezes restrito ao âmbito acadêmico, porém há informações que são transmitidas mesmo sendo o observador um analfabeto visual, pois os sentidos já estão imbricados na imagem e são levados até o observador mesmo que ele não compreenda as teorias.

Entre os elementos que a linguagem fotográfica carrega em seu repertório estão a luz, a cor, o enquadramento e a composição. Tais elementos ‘falam’ por si e ‘falam’ no todo. Isoladamente cada aspecto da linguagem cria um determinado efeito de sentido, mas não pára por aí: na relação com os demais aspectos, seu sentido é somado aos demais e, assim, constitui-se o todo significante. Para facilitar a compreensão podemos comparar a imagem fotográfica a uma canção. Então, dizemos que cada um



dos elementos fotográficos, em sua singularidade, é uma nota, distinta por si (individual e indispensável na composição musical), o plano seria a partitura e a imagem completa - o conjunto das informações que forma uma unidade - seria a canção, finalizada. E, assim, uma unidade significativa. Desse modo, se pensarmos em uma instância superior, na relação de um único elemento com os demais, entendemos que ele congrega (sentidos e informações) no todo que é significativo. Assim, “A unidade de comunicação não é o signo, não é a palavra nem o traço, mas a organização deles numa matéria significativa, como uma unidade comunicativa, um conjunto coerente, a que chamamos de ‘texto’”⁴ (PERUZZOLO, 2004, p.135).

Nesse processo devemos compreender que mesmo em um único elemento há sentidos diferentes, como é o caso da cor, por exemplo. Ela pode variar entre colorida ou preto e branco e mudar completamente as informações transmitidas, os efeitos de sentido são próprios de cada uma das escolhas. Isto quer dizer que, segundo Guran (1992), ao optar pelo uso do preto e branco, o fotógrafo chama a atenção para a representação do essencial, das idéias, sendo que se torna um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade. Desse modo, o preto e branco tem maior poder de penetração e interpretação das situações, enquanto que a fotografia em cores pretende imitar a realidade. Assim, a imagem colorida é entendida como a representação mais fiel da realidade, pois estamos habituados às cores, uma vez que é desse modo que vemos o mundo. Nas práticas midiáticas, a foto colorida é a mais utilizada atualmente, devido a sua semelhança com a realidade, o que lhe confere um caráter de maior verossimilhança. Ambas utilizam técnicas e processos diferentes, também quanto ao impacto causado no leitor, porém, são de naturezas semelhantes. Assim, se uma mesma imagem ser apresentada em cores ou em preto e branco, implicará em variações determinantes quanto aos sentidos.

Como as cores nos falam?

A cor está carregada de sentido e é uma das experiências visuais mais penetrantes que todos temos em comum. Portanto, ela se constitui com uma valiosíssima fonte de comunicação visual (DONDIS, 1976, p.64).

⁴ Entenda-se aqui ‘texto’ como verbal ou icônico.

Para Dondis (1976, p.67) a cor pode ser definida e medida em três dimensões, sendo elas a matiz, a saturação e o brilho. No primeiro caso, pode-se afirmar que há três matizes primárias, ou seja, o amarelo, o vermelho e o azul. Cada matiz tem suas características próprias e os grupos e categorias das cores compartilham de efeitos comuns. Elas são denominadas ‘matiz’ porque “são as únicas que não podem ser decompostas em outras e que, por outro lado, não podem ser obtidas através da mistura de outras cores” (PERAZZO; RACY; ALVAREZ, 1999, p.28). No caso do amarelo, é a cor mais próxima da luz e do calor, enquanto que o vermelho é o mais emocional e ativo. Ambas tendem a expandir-se enquanto que o azul, cor mais passiva e suave, tende sempre a contrair-se. A associação de tais cores, umas com as outras, formam novas cores com também novos significados. Assim, as cores primárias formam as secundárias (laranjada, verde e violeta) e estas irão formar outras cores, sucessivamente, o que permite a criação das famílias de cores (figura 1).

A saturação, segunda dimensão da cor, refere-se a sua pureza. Uma cor saturada é simples, praticamente primária, mas composta de matizes primárias e secundárias. Sua formulação é praticamente ausente de cinza e por isso é explícita. Quanto mais intensa ou saturada a cor de uma imagem, mais carregado de expressão e emoção está o objeto. Nas cores menos saturadas a neutralidade cromática está mais presente, tornando a cor mais sutil e tranquilizadora. A utilização da pouca ou intensa saturação irá diferenciar muitos aspectos da imagem, sendo que dependerá, principalmente, do resultado final que se deseja.

O brilho é entendido como o terceiro elemento dimensional da cor, ou seja, a obtenção do clareamento ou escuridão de uma imagem, variando a gradação da tonalidade. Esse processo, de modo algum, afeta os valores de tonalidades da imagem (DONDIS, 1976, p.68). Nesse caso, pode-se obter efeitos de sentido diferenciados caso a imagem esteja mais clara ou mais escura, visto que algumas fotografias se valem deste recurso para provocar novas significações.

Na imagem “Circo Mambembe” (figura 4) o efeito de sentido é diretamente afetado por uma pequena “ausência” de brilho, ou seja, pelo aspecto mais escuro da fotografia. Além do mais, as matizes amarela e vermelha são dominantes na imagem, e por serem dominantes são de intensidade maior que as demais cores. Ambas as matizes tendem a expandir-se, provocando efeitos de sentido mais ativos, de carga emocional mais forte e intensa e nos remetem a sensações mais agradáveis e prazerosas. A saturação, por sua vez, manifesta-se em tal imagem pela composição feita

predominantemente de matizes primárias e pelo pouco cinza. Nesse caso, a saturação é intensa e, assim, há mais expressão e emoção na fotografia.

Outro aspecto considerável refere-se à quantidade de cores e tonalidades em uma mesma imagem. Considera-se que “na fotografia a cores, a qualidade *sempre* é superior à quantidade” (FEININGER, 1985, p.74). Isso porque a demasiada utilização das cores pode comprometer a informação que se quer transmitir, por dispersar a atenção daquele que observa a imagem. Porém, isso pode variar, dependendo do significado que a imagem pretende transmitir. Ademais, é preciso entender que a cor sempre se modifica, mesmo que fotografando um mesmo objeto ou local, com um mesmo filme, pois a luz que interfere num instante, não será mais a mesma em instantes posteriores.

As cores podem ser classificadas em tonalidades matizes quentes ou frias. Para tanto, utiliza-se como critério de classificação o percentual de predominância entre as mais quentes ou mais frias. Além disso, considera-se também a sua intensidade e posição na composição (PERAZZO; RACY; ALVAREZ, 1999, p.39). Podemos compreender as cores também como dominantes de cor, sendo que ela aparece “numa imagem quando sua intensidade é maior que a das outras cores, independentemente da área maior ou menor que ela ocupe na composição. Tudo depende da relação formal e cromática estabelecida na composição” (PERAZZO; RACY; ALVAREZ, 1999, p.42).

Assim, classificam-se como cores de tonalidades matizes quentes o vermelho e o amarelo, além de toda sua família de cores (figura 2). Entenda-se que “o conceito quente advém de sua *maior intensidade*. As cores quentes são em geral *mais luminosas* e colocam as áreas por elas preenchidas num plano mais à frente” (PERAZZO; RACY; ALVAREZ, 1999, p.40). Elas despertam sentimentos de calor, produzem sensações mais prazerosas e agradáveis. A coloração quente remete ao verão, calidez, ao aspecto saudável de uma pessoa. Nos ambientes externos, a luz natural com tal dominante aparece ao amanhecer e entardecer, como menciona o CFP⁵ (1997, p.20). No entanto, nota-se que mesmo durante a noite - com luz artificial - podem ser feitas fotografias com dominante de cor quente, como bem exemplifica a imagem “Circo Mambembe” (figura 4). Nessa fotografia, os tons amarelos a vermelhos nos permitem criar efeitos de sentidos relacionados à sensação de prazer, calor, proximidade ou afetividade, enfim, remetendo a uma situação agradável. Nesse caso, a intensidade transmitida pelos tons de

⁵ Abreviação de Curso de Fotografia Planeta, citado na Referência Bibliográfica.

matiz quente fica evidente na maior parte da imagem, visto que as demais cores (de tonalidades matizes frias, por exemplo) praticamente não aparecem.

As cores de tonalidades matizes frias, por sua vez, são as cores azuis e verdes, bem como sua família de cores (figura 3). Assim, “o conceito frio advém da *menor intensidade* dessas cores. As cores frias são em geral menos luminosas e colocam as áreas por elas preenchidas num plano mais atrás” (PERAZZO; RACY; ALVAREZ, 1999, p.40). Nas dominantes azuladas, são transmitidas sensações relacionadas ao frio, umidade e situações não tanto festivas. Essas fotografias são, geralmente, feitas em dias nublados, em sombras ou paisagens nevadas.

No entanto,

é importante ressaltar que uma cor pode parecer fria ou quente, dependendo da relação estabelecida com as demais cores de uma determinada gama. Um verde médio, em contato com uma escala de vermelhos e amarelos, pode parecer frio. Já frente a uma escala de vários tons de azul, o mesmo verde parecerá quente. E, ainda, um tom frio pode parecer mais gelado sobre um tom quente do que sobre um tom frio, e vice-versa (PERAZZO; RACY; ALVAREZ, 1999, p. 41).

Finalmente, a construção dos efeitos de sentido em fotografias jornalísticas está imbricada nos elementos da fotografia, sendo a cor um forte fator condicionante na indicação das significações que o observador da imagem tem. Uma imagem pode levar aquele que a olha até a questão que norteou essa discussão teórica: a que sentidos essa fotografia me conduz? Ou ainda, ‘o que ela diz e como faz para dizer o que diz’? Ora, de fato, a subjetividade permite que cada ‘ser’ que observa uma fotografia tenha uma interpretação diferente, porém, aquilo que está dito, na imagem enquanto plano é condicionado pelos elementos que compõem a fotografia e, independente de quem a olha, serão os mesmos e induzirão da mesma forma. Assim, a questão ‘como ela faz para dizer o que diz’ parece ter resposta clara: através da sua linguagem. Porém, quanto ao aspecto ‘o que ela diz’, fica evidente que há um dizer primeiro (digamos assim) que já está ali, no plano, e que todos tem o mesmo acesso a ele. Ademais, a subjetividade latente – em cada observador - faz despertar interpretações carregadas de significações diferentes, incapazes de serem abordadas nesta análise.



Apêndice

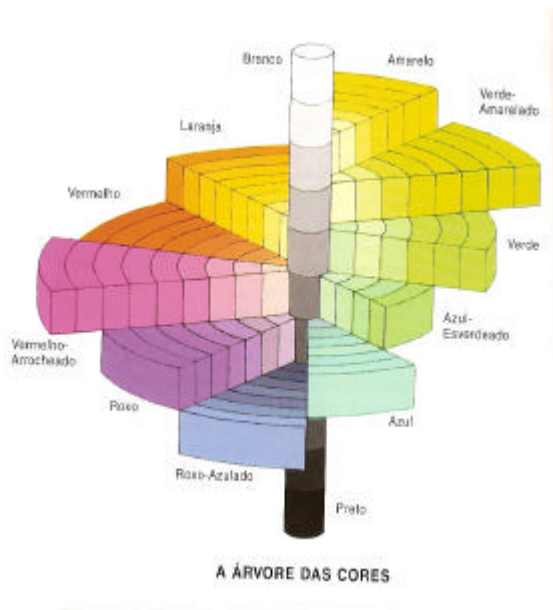


Figura 1



Figura 2

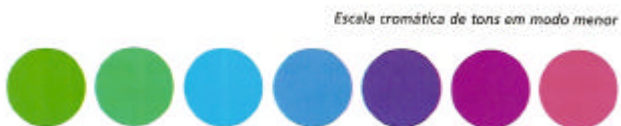


Figura 3



Figura 4



Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DONDIS, Donis. **La sintaxis de la imagen.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** 8ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação.** Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

PERAZZO, Luiz Fernando; RACY, Ana Beatriz Fares; ALVAREZ, Denise. **Elementos da cor.** Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de Semiótica da Comunicação: quando aprender é fazer.** Bauru, SP: Edusc, 2004.

CURSO DE FOTOGRAFIA PLANETA, Editorial Planeta DeAgostini, S.A, 1º vol., fascículo 1, 1997.

FEININGER - CURSO FEININGER DE APERFEIÇOAMENTO EM FOTOGRAFIA. s/d. Editora Ediouro, 1985.