



## **Modos de representação e recepção: o caso da ilustração fotográfica<sup>1</sup>.**

Ana Carolina Lima Santos<sup>2</sup>

Benjamim Picado Sousa e Silva<sup>3</sup>

Universidade Federal da Bahia

### **Resumo**

Este texto tenta desenvolver algumas questões de cunho teórico no que diz respeito à ilustração fotográfica, definida como uma fotografia conceitual, produzida e/ou montada para acompanhar matérias jornalísticas. Com isso, procura-se estabelecer o segundo modo de representação e de recepção que lhes sejam mais adequados, distanciando-se em alguns pontos daqueles normalmente concebidos para o fotojornalismo tradicional.

### **Palavras-chave**

Fotojornalismo; ilustração fotográfica; modos de representação e recepção.

### **1. Introdução**

Ainda que se alegue a existência de uma linguagem fotojornalística, esse termo abrange imagens bastante diferentes entre si. Tradicionalmente, todas elas têm em comum o fato de se basearem em uma concepção de fotografia que investe no poder de evidência, de analogia e de literalidade a fim de, em consonância com o ideal de maximização da informação pregado pela tradição jornalística, validar-se em suas dimensões testemunhal e/ou documental (SOUSA, 1997).

Contudo, a fotografia de imprensa cumpre ainda outros usos e funções que, distanciando-se do testemunho e da documentação, não podem ser apreendidos apenas no entendimento da fotografia como uma re-apresentação da realidade factual. Nesse sentido, destaca-se o emprego da ilustração fotográfica ou foto-ilustração – fotografias produzidas em estúdio e/ou posteriormente montadas e manipuladas (Idem, 2004).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP Fotografia: Comunicação e Cultura, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e membro do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia – Grafo. E-mail: outracarol@gmail.com.

<sup>3</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo e professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. E-mail: jbpicado@hotmail.com.



O objetivo do presente trabalho é exatamente o de avançar na demarcação dessas fotografias em suas especificidades, no sentido de entendê-las de acordo com os modos de representação e de recepção aos quais atende. Tenta-se, então, organizar um conjunto de questões teóricas que, ao dar conta dessas fotografias, funcione como base para um posterior desenvolvimento de conhecimentos mais profundos acerca da natureza da foto-ilustração.

Para tanto, o artigo divide-se em três partes. De início, não se aborda o caso particular da ilustração fotográfica, mas são retomados pontos importantes da demarcação da própria fotografia, introduzindo a abordagem pictórica e textual que se quer dar a ela. O segundo item, já detidamente sobre a foto-ilustração, busca características diferenciais que a separe de outros tipos do fotojornalismo, como a dissociação modelo-objeto e o investimento no estatuto ficcional. Por fim, são introduzidos outros itens relacionados às maneiras das quais a ilustração fotográfica se vale para levar a cabo tais especificidades – tudo para melhor entendê-la em seu regime de funcionamento.

## **2. A abordagem pictórica e textual da fotografia**

A fotografia, por configurar-se como imagem, pode ser entendida como um conjunto organizado de cores, relações espaciais, incidências de luz e outros estímulos visuais que os espectadores são capazes de apreender e, com base em expectativas e assunções adquiridas de experiências prévias, coordenar de tal modo a lhes dotar de significado. Assim descreve Eco ao analisar uma foto disposta num anúncio publicitário, na segunda parte da obra *A estrutura ausente* (ECO, 1997).

Embora a aproximação inicial oferecida pelo autor se encaixe naquilo que é definido como fotográfico, ela não consegue dar conta da especificidade dessa técnica. Nesse sentido, desde os primórdios, a fotografia tem sido ressaltada pelo fato de ser produto de um dispositivo que, funcionando por meio da impregnação mecânica, implica uma conexão física contígua, direta e exata com o referente.

Diferenciando-a de outros tipos de imagem, tal propriedade foi responsável pela ênfase dada à capacidade de registro visual da fotografia, sob a qual é revestida de um poder de evidência, de analogia, de literalidade. Com isso, na medida em que é possível



reconhecer na imagem fotográfica formas de objetos e de arranjos considerados ‘a mesma coisa’ daqueles memorizados a partir da realidade (AUMONT, 1993), a fotografia é destacada não pelo seu caráter representativo, mas como uma re-apresentação do real.

Em função disso, durante muito tempo, os estudos relativos à fotografia distanciaram-se daqueles da imagem pictórica. De fato, no que se refere à representação, existe uma diferença significativa entre os dois gêneros de imagem: “na representação pictórica, podemos dissociar o modelo da representação, algo que não podemos realizar na fotografia (quando percebemos a foto, é o próprio modelo que vemos, e não uma figuração do mesmo)” (PICADO, 2005, p. 170).

Sem essa dissociação constitutiva entre modelo e objeto do signo, o foco das teorias acerca da fotografia mantém-se quase sempre no referente. A imediaticidade de origem tem sido, então, apontada como elemento diferencial. Assim sendo, impõe-se enquanto essencialmente fotográfico um tipo de representação no qual, em decorrência de tal imediaticidade, o referente é fixado de maneira instantânea, num golpe de corte. Portanto, a fotografia é balizada como um recorte ou arresto visual que capta o real em sua integridade espaço-temporal.

Em tal sentido, a recepção fotográfica fundamenta-se na confiança de que, como emanção literal do referente, com o qual mantém uma conexão especial, a fotografia é capaz de documentar o mundo a partir da duplicação das aparências. Embora se reconheça que ela, através das escolhas do fotógrafo sobre lente, ângulo e velocidade do obturador, é fruto de um processo de construção, sua leitura é fortemente determinada por essas crenças e expectativas prévias, de veracidade da reprodução fotográfica (SAVEDOFF, 2000).

Entretanto, apesar de tal aceção avançar no entendimento sobre a fotografia, ao deixar de lado a instância da recepção, perde-se de vista o fato de que a fotografia cultiva uma afinidade com o pictórico. Isso porque, independente do modo através da qual foi gerada, a legibilidade de uma imagem solicita um reconhecimento perceptivo que é caracteristicamente pictórico (PICADO, 2005), recorrendo, por exemplo, a aspectos de ordem plástica, dramática e expressional.



Para dar conta de tais aspectos, a foto pressupõe uma recepção que é não somente perceptiva, mas também interpretativa. Nessa perspectiva, a fotografia assemelha-se a um texto, tal qual entendido por Eco: um conjunto de instruções de leituras que, dispostas na própria obra, completam sua destinação no momento em que são executadas pelo receptor (ECO, 1986).

De acordo com Fresnault-Deruelle, no livro *L'éloquence des images*, as imagens têm mesmo essa natureza textual, uma vez que seus elementos constitutivos agenciam ajustes, seleções e combinações que, efetuados pelo espectador, remetem ao reconhecimento e à decifração de significados ou, em outras palavras, ao ato da leitura <sup>4</sup> (FRESNAULT-DERUELLE, 1993a).

Pensada de tal maneira, a fotografia é encarada como um programa de efeitos que visa evocar no espectador significados específicos – ou ainda certas sensações e emoções (GOMES, 2004). Esses, enquanto efeitos realizados no momento da recepção, já se apresentam na foto sob a forma de estratégias de produção de sentido. Assume-se, pois, que a fotografia carrega um valor de intencionalidade.

Contudo, tomar o caráter propositado da imagem fotográfica como fato é insuficiente se não se alcança de que modo ela é capaz de restituir àquilo que intenciona. Para um entendimento mais completo acerca desse assunto, é preciso atentar para as formas de organização específicas ao texto visual, observando de que maneira seus elementos constitutivos estão arranjados e convergindo para uma finalidade específica.

A propósito, esse método deve ser concebido em relação a cada tipo fotográfico. Uma vez que a palavra 'fotografia' indica exclusivamente o produto de uma técnica, sem trazer pistas sobre funções ou prescrições de leitura, podendo abarcar imagens com regimes de funcionamento diversos (SCHNEIDER, 2005), é necessário avaliar separadamente os diferentes tipos de fotos em respeito aos regimes particulares manifestos no próprio texto fotográfico.

---

<sup>4</sup> É interessante notar que essa noção de imagem como texto se assemelha à descrição da foto dada por Eco, apresentada nas primeiras linhas do artigo: ambas concebem a recepção como um processo ativo que requer do espectador o restabelecimento de um significado – no qual subjaz o valor de intencionalidade que será discutido a seguir.

### **3. A especificidade da ilustração fotográfica**

A atividade jornalística, nas sociedades democráticas, é legitimada pelo direito do público de conhecer os fatos e opiniões da atualidade. Devido à impossibilidade de entrar em contato direto com todos os episódios que lhes interessam ou influenciam, os indivíduos confiam aos jornalistas a tarefa de lhes informar sobre tais acontecimentos. Assumindo, então, um papel de mediação, a imprensa faz uso de uma série de recursos que, em conjunto, funcionam como agentes intermediários entre o homem e o mundo.

A fotografia, em virtude da já discutida propriedade de impregnação mecânica que implica uma conexão direta e exata com o referente, foi desde cedo posta em destaque nesse exercício de mediação. Assim sendo, as fotografias jornalísticas passaram a investir no poder de evidência, de analogia e de literalidade (SOUSA, 1997) para atingir dimensões testemunhal e/ou documental.

No entanto, desviando-se dessas dimensões, um outro tipo de imagem foi adotado pelo jornalismo, sobretudo pelas revistas semanais de informação. Trata-se da ilustração fotográfica. Definida como uma fotografia conceitual produzida em estúdio e/ou posteriormente montada e manipulada de tal forma que seja capaz de acompanhar as matérias jornalísticas (Idem, 2004), a foto-ilustração não se configura como uma captura direta, um flagrante da realidade factual noticiada, mas é marcada pelo seu caráter fortemente construído.

Diferente das fotografias instantâneas, nas quais o real é contido em sua integridade espaço-temporal no momento preciso em que acontece, a ilustração fotográfica tem suas condições de representação dadas antes mesmo do registro mecânico, estruturadas conforme o fim a que se destina.

Mais do que isso, a ilustração fotográfica distingue-se das demais fotos jornalísticas porque opera a partir da figuração, modelo e objeto dissociados. Nesse ponto, a foto-ilustração transfere para a fotografia um aspecto tipicamente pictórico – e isso ocorre



não apenas no tocante à recepção, como defendido anteriormente, mas também à representação propriamente dita.

Assim sendo, a foto-ilustração se assemelha àquelas imagens que Kossoy, na obra *Realidades e ficções na trama fotográfica*, classifica como capazes de estabelecer fantasias que passam ao estado de realidade concreta quando é visualmente representada. Essa designação, embora seja originalmente empregada pelo autor para tratar das fotos publicitárias de moda, pode ser aplicada ao regime da ilustração fotográfica.

De fato, o caráter ficcional do qual se vale Kossoy, não é exclusivo ao tipo de representação visual que ele analisa. Schaeffer, ao discorrer sobre os fundamentos da ficção no livro *Porquoi la fiction?*, aponta a existência de outras experiências similares. Segundo o filósofo, a condição para o estabelecimento da representação visual ficcional é exatamente a de uma fantasia lúdica compartilhada (SCHAEFFER, 1999) – como pressupõe Kossoy.

Torna-se possível, portanto, admitir o caráter ficcional da ilustração fotográfica. Encenando e muitas vezes insinuando fantasias, a foto-ilustração cria em si um mundo que tem o real apenas como ‘deixa’ para materializar em uma imagem idéias ou conceitos que, de outra maneira, se tornariam vagos.

A criação deste mundo irreal no estúdio ou fora dele (a coreografia estudada, a iluminação dramática criando uma atmosfera determinada, a representação teatral das personagens-modelos em suas poses e atitudes) não esgota em si mesma, visa propagar um conceito. Pretende-se, naturalmente, a concretização material da idéia (KOSSOY, 2002: p. 53).

É dessa forma que, através da representação visual, a ilustração fotográfica convida o espectador a imergir em um ‘faz-de-conta’ que a possibilita partilhar os sentidos pretendidos. Como ficção, a força comunicativa da foto-ilustração passa pela competência de induzir a aceitação do universo fictício proposto em um grau de convicção suficientemente capaz de transmitir a argumentação à qual ela serve (SCHAEFFER, 1999).

Nesse sentido, a diferença entre a ilustração fotográfica e os tipos tradicionais do fotojornalismo se faz mais tênue: nos dois casos, a imagem funciona como um operador cognitivo de ordem referencial. Se, por um lado, a foto-ilustração apela para dimensões distintas ou se utiliza de artifícios pouco usuais à fotografia jornalística; por outro lado, ela se coliga à função fotojornalística de mediatizar fatos e opiniões.

Não se trata, é preciso enfatizar, de avocar um fim comum no intuito de equiparar a ilustração fotográfica a outras fotos da tradição jornalística, pretendendo-as idênticas. Assumi-la enquanto um operador cognitivo de ordem referencial não pressupõe identificá-la a partir de processos simbólicos baseados na evidência, na analogia ou na literalidade.

Ao contrário, entender que existem muitos modos através dos quais se pode referenciar a realidade de maneira a torná-la cognoscível (GOODMAN, 1995), é uma etapa igualmente importante na configuração da foto-ilustração em sua especificidade na medida em que salienta a necessidade de categorias para a sua correta compreensão.



Figura 1. Istoé de 27 de julho de 2005.

Tomando como exemplo essa matéria de capa da revista Istoé (figura 1), percebe-se como a categoria da ficção é fundamental para o entendimento da ilustração fotográfica. Nela, é possível detectar na imagem, em primeiro plano, um homem agachado, encolhido, coberto pela bandeira da nação. Em segundo plano, vêem-se algumas construções arquitetônicas, identificadas como sendo o Congresso Nacional e o Palácio da Alvorada, que são atingidas por raios que se desenham em um céu escuro.

O homem, ao ser envolvido pela bandeira, desenvolve valor antonômásico. Ele não é apenas um brasileiro, mas é tomado enquanto representante de todos os cidadãos do país. Já o Congresso Nacional e o Palácio da Alvorada passam, por relação metonímica, a representar os poderes legislativo e executivo que, por conseguinte, representam todo o governo nacional.

Justapostos, esses elementos começam a delinear o significado de tal foto-ilustração. O governo brasileiro, ao fundo, é percebido em meio a um céu escuro carregado de raios. Em seu aspecto negativo, o céu repleto de raios, além de simbolizar um mal tempo, remete ainda a um estado caótico de impetuosidade, anseios desordenados e insatisfeitos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998). O cidadão brasileiro, inserido nesse contexto em seu recolhimento, ganha um ar de melancolia – de “perplexidade”, “desilusão”, “frustração” e “raiva”, para utilizar as palavras do próprio texto.

A idéia que é retratada nessa ilustração fotográfica diz respeito, pois, a um estado de desesperança que atinge os cidadãos diante da conjuntura política que é apresentada na matéria. E isso só é possível através da criação da fantasia desse mundo irreal, concretizado imageticamente para comunicar a argumentação que propõe.

Como resultado, tem-se uma imagem retorizada que não atende à distinção fotográfica de se conectar de forma direta e exata com seu referente. Ao invés de se afirmar nessa conexão com o referente, a foto-ilustração é arquitetada na ostentação da ficção, da encenação, da manipulação e, por vezes, do afastamento do real.

Ainda que, tradicionalmente, a representação ficcional seja considerada um recurso abominado no âmbito do jornalismo, o qual busca sempre a fidelidade dos fatos, a foto-ilustração não deve ser tomada como uma construção eticamente incorreta. Isso porque, na ilustração fotográfica, a ficção não quer enganar ou fazer crer naquilo que não é. Não se quer, com ela, obter interpretações literais do que é retratado.

Nesse sentido, a recepção da foto-ilustração não se baseia na confiança de que ela seja uma emanção literal do referente. Mas, mantendo sua natureza direta e convincente e



seu impacto estético, esse tipo de imagem serve como um objeto ficcional que ilustra vividamente uma idéia (SAVEDOFF, 2000).

A ficção, a encenação e a manipulação são entendidas, pois, como subsídios aos quais a foto-ilustração recorre para veicular análises e julgamentos sobre o que é noticiado, concretizando intencionalidades expressivas em uma espécie de tradução livre da realidade que toma o factual apenas como ponto de partida para extrapolações analíticas e opinativas (SOUSA, 2004). É o caso dessa ilustração fotográfica veiculada pela revista Veja (figura 2).



Figura 2. Veja de 10 de agosto de 2005.

Trata-se de uma foto-manipulação que retrata o ex-ministro José Dirceu com uma estranha aparência. O rosto de Dirceu é revestido por uma textura desumanizada que remete a um pedaço de madeira, da qual um galho se sobressai no lugar do seu nariz. De imediato, associa-se a representação do ex-ministro ao Pinóquio, o boneco mentiroso da famosa história de Carlo Collodi.

Retratando Dirceu tal qual Pinóquio, a foto-ilustração não sugere a literalidade de que Dirceu seja um boneco de madeira. A fotografia traça, através do paralelo da aparência, uma afinidade entre os dois personagens que vai para além das exterioridades. Metafórico, o sentido que é então originado diz respeito à falta de compromisso com qualquer princípio, à ausência de dever e moral, à inexistência de ética que o boneco da fábula representa (SOTERO, 2003), sendo tais características compartilhadas pelo ministro em função das mentiras que conta.

Aí, além da ficção, outra categoria se mostra essencial para o entendimento da foto-ilustração: a metáfora, recurso retórico que, ao transferir propriedades improváveis de uma coisa à outra, permite o acesso epistemológico às características de que são símbolos, indicando novas associações, mudando ênfases ou instruindo outras possibilidades de conhecimento (GOODMAN, 1995).

Entretanto, através da metáfora, o conhecimento levado a cabo na ilustração fotográfica se reveste de um valor predicativo, muito mais que testemunhal ou documental. Conferindo qualidades e atributos, a foto-ilustração mais uma vez efetua uma tradução livre da realidade que toma o factual apenas como ponto de partida para extrapolações analíticas e opinativas.

Por meio desses dois exemplos, é possível constatar a ficção e a metáfora como categorias para compreensão da ilustração fotográfica em sua especificidade. Embora o levantamento dessas duas categorias não pretenda esgotar os processos através dos quais a foto-ilustração funciona, ele dá conta de demonstrar como, para além do registro ou testemunho, a ilustração fotográfica aventura-se a informar, contextualizar, comentar, explicar, avaliar e opinar acerca dos temas tratados.

Com isso, percebe-se que a foto-ilustração é capaz exercer um papel de operador cognitivo de ordem referencial, municiando análises e opiniões que, abalizadas nas notícias, tentam esclarecer um ou outro aspecto do fato que não é percebido tão claramente ou trazer julgamentos que visam formar opinião – funções admitidas no que se intitula jornalismo interpretativo e opinativo, respectivamente.

#### **4. O regime de funcionamento da foto-ilustração**

Assumindo que a ilustração fotográfica é capaz de efetuar tais funções, é preciso indagar como ela faz isso. A esse respeito, recorre-se ao que Kjørup defende quando pondera sobre o que se pode executar com imagens, em seu artigo *George Innes and the battle at Hasting or doing things with pictures*. Demonstrando a possibilidade de realizar asserções por meio de recursos pictóricos, o autor ratifica a capacidade discursiva da imagem na medida em que estende a elas o conceito de ato elocucionário.

Dessa maneira, é possível imaginá-la cumprindo atos tais quais os de avisar, de criticar, de argumentar (KJORUP, 1974).

Aplicando ao caso da foto-ilustração, percebe-se que ela ostenta um ‘querer dizer’ que é efetivado visualmente. Para isso, a ilustração fotográfica valoriza-se enquanto um tipo de representação cuja instância mais significativa é o investimento em uma dimensão expressiva. Por essa acepção, acredita-se que é o realce dessa dimensão em alguns elementos da imagem que confere a ela um poder assertivo (KORSMEYER, 1985).

De fato, enquanto conteúdos primordiais da percepção, as qualidades expressivas são os meios que possibilitam tanto ao produtor de imagens determinar os padrões formais quanto ao espectador entendê-los, indo para além do mero registro de cores, relações espaciais, incidências de luz e outros estímulos visuais (ARNHEIM, 2005).

Retomando o caso da matéria de capa da revista Istoé (figura 1), tem-se que o entendimento dessa fotografia ultrapassa a decodificação de tais estímulos, recaindo sobre o destaque dado às condições da pose do personagem-modelo e do cenário no qual está localizado. Tal destaque é, então, responsável pela percepção do significado da fotografia, organizada para um fim simbólico: o assunto e seu arranjo são dispostos para expressar uma determinada idéia ou conceito.

Em geral, essas idéias ou conceitos que resultam das foto-ilustrações são os significados comunicados primordialmente. Mais do que uma arrumação de elementos, a ilustração fotográfica se mostra como uma composição que tenta estabelecer, através de um contato direto com o espectador, a participação ativa na tomada de conhecimento das informações e opiniões que se pretende jornalisticamente.

Nesse sentido, a foto-ilustração tenta fazer esquecer que é um duplo, ficção instaurada sob a cena da representação, a fim de se apresentar como se fosse a própria instância da asserção. Funcionando num regime análogo àquele descrito por Fresnault-Deruelle ao tratar das imagens publicitárias, a foto-ilustração tenta promover o apagamento das marcas de enunciação (FRESNAULT-DERUELLE, 1993b).

Em tal ponto, a foto-ilustração outra vez se distingue das demais imagens jornalísticas. Embora também possam suprimir os traços enunciativos, os instantâneos fotográficos o fazem para gerar um sentido restrito de participação, como se prolongasse o espaço retratado de modo a incluir nela o receptor, no seu papel de testemunha ocular. Pelo contrário, na ilustração fotográfica, isso se dá em razão do estabelecimento de uma função fática. Dito de outro jeito, o apagamento ocorre para que não haja entre a imagem e sua percepção qualquer tipo de intermediação, forçando uma espécie de intimidade conversacional que a possibilita falar diretamente com o espectador.

Tomando novamente como exemplo a figura 1, percebe-se o porquê da importância desse tipo de diálogo direto. Ao conotar de maneira precisa os sentimentos do brasileiro representado na fotografia, um argumento persuasivo é agregado a partir de uma premissa omitida que gera grupos de argumentos possíveis (ECO, 1997), do tipo ‘se todos os brasileiros estão se sentindo assim, você também deveria compartilhar desse sentimento’. Tal raciocínio, construído imagetivamente, é confirmado logo no primeiro parágrafo do texto: “Nem mesmo para aqueles que possuem uma personalidade mais fria, comparável a um cubo de gelo, seria possível não se influenciar pelas emoções que resultam de tantas denúncias”.

Nesse ponto, é necessário questionar se a foto-ilustração pode ‘falar’ apenas visualmente, sem ajuda de textos verbais. Reaproveitando o que é discutido por Kjørup, diz-se que a imagem, tal qual as palavras, só ‘faz coisas’ quando é capaz de encontrar no espectador um esquema simbólico comum (KJORUP, 1974). No caso da ilustração fotográfica, esses atos elocucionários só serão completados quando houver uma familiaridade do receptor com as instruções de leitura que, dispostas no próprio texto visual, apontam um significado <sup>5</sup>.

Entretanto, apesar de poder ser compreendida visualmente sem recorrência ao verbal, a foto-ilustração geralmente funciona por meio do revezamento entre os dois regimes discursivos, verbal e visual. Nesse sentido, muitas vezes, a imagem recorre ao texto

---

<sup>5</sup> De maneira geral, independente das funções que realiza, a imagem somente pode ser compreendida quando é interpretada a partir de um repertório de experiências prévias, que a dota de sentido. Isso porque, enquanto representação, ela faz uso de modos convencionados que precisam ser reconhecidos no momento da recepção (GOMBRICH, 1995). Convencionada, a ilustração fotográfica aproveita-se de formas de representação com as quais o espectador já está habituado, reproduzindo significados visuais que são por ele reconhecíveis ou decifráveis.

como um tipo de ‘coeficiente de segurança’, que serve para assegurar o entendimento da significação intencionada.

O coeficiente de segurança diz respeito aos escritos que acompanham a ilustração fotográfica: o título, o subtítulo, a legenda e a matéria propriamente dita. Em regra, é neles que a foto-ilustração se faz completa na medida em que explicitam o significado que é visualmente construído.

O caso da revista *Veja* (figura 2) exemplifica bem essa situação. Para fazer completo seu sentido, a fotografia utiliza o texto como coeficiente de segurança. Não apenas o subtítulo (“Ex-ministro depõe, tenta enrolar os deputados, mas vê suas mentiras cair por terra em tempo recorde”), mas ainda um box que ocupa toda a parte inferior das duas páginas da matéria (“O deputado pinóquio: as declarações do ex-ministro José Dirceu, feitas no depoimento dado na terça-feira passada ao Conselho de Ética da Câmara dos Deputados, não se sustentaram por mais do que algumas horas”) reforçam a idéia transmitida pela foto-ilustração, sendo também por ela reforçados.

Nesse episódio, imagem e texto, juntos, acabam por despertar valores morais e ideológicos do receptor. Falando diretamente com o espectador, a informação arquitetada visualmente consegue referir-se a uma interpretação e a um julgamento dos fatos que coloca Dirceu enquanto um contador de mentiras que deve ser recriminado, tal qual é exposto na matéria.

Assim sendo, como na maioria das ilustrações fotográficas, imagem e texto têm a mesma importância, já que nutrem uma relação de complementaridade ou determinação recíproca (SANTAELLA & NÖTH, 2001). Conectados entre si, esses dois elementos reforçam-se mutuamente e, em outras palavras, conduzem o receptor da imagem à palavra e da palavra à imagem.

## **5. Considerações finais**

Ao discutir certos aspectos acerca da ilustração fotográfica, o presente trabalho tentou elucidar alguns pontos no tocante às suas características, usos e funções. Foram



discutidos os modos de representação e de recepção aos quais a foto-ilustração atende, delineando suas particularidades.

À noção de fotografias conceituais, produzidas e/ou montadas para ilustrar matérias, outros elementos foram incorporados. Entre eles, destacam-se a dissociação modelo-objeto, o investimento no estatuto ficcional e/ou metafórico, o apagamento dos traços enunciativos e a relação entre texto visual e verbal – estratégias da ilustração fotográfica.

Embora não sejam convencionais no contexto jornalístico, essas estratégias são destinadas a se encaixar no contrato social que rege tal atividade. Ao fazer uso delas, espera-se que a foto-ilustração sirva como meio para, através de orientações originais, atender às funções analíticas e opinativas compatíveis com a natureza do jogo comunicativo que o jornalismo engendra.

Entretanto, em um campo no qual há uma preponderância quase que absoluta das dimensões testemunhal e/ou documental da imagem, a ilustração fotográfica mostra-se como uma possibilidade de linguagem que, apesar de expressiva, ainda precisa consolidar-se a partir de um arcabouço teórico e analítico específico. A discussão das questões postas aqui espera ser apenas um primeiro passo para tal.

### **Referências bibliográficas**

ARNHEIM, Rudolf. “Expressão”. In: *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AUMONT, Jacques. “A parte do espectador”. In: *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 12 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

ECO, Umberto. “Texto e enciclopédia” In: *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. “Os códigos visuais”. In: *A estrutura ausente*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. “Ouverture: supplanter la parole”. In: *L'éloquence des images*. Paris: Puf, 1993a.



FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. “La communication abîme”. In: *L'éloquence des images*. Paris: Puf, 1993b.

GOMBRICH, Ernst. “Condições de ilusão” In: *Arte e ilusão: um estudo da representação pictórica*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, Wilson. “Princípios da poética: com ênfase na poética do cinema”. In: PEREIRA, M; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro, 2004.

GOODMAN, Nelson. “Palavras, obras, mundos”. In: *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições Asa, 1955.

KJORUP, Soren. “George Innes and The Battle at Hastings, or doing things with pictures”. In: *The monist*, n. 58, 1974.

KORSMEYER, Carolyn. “Pictorial assertion”. In: *Journal of aesthetics and art criticism*, n. 43, 1985.

KOSSOY, Boris. “Mundo real e mundo ficcional”. In: *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PICADO, Benjamim. “Ícones, instantaneidade, interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia”. In: *Galáxia*, n. 9, 2005.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. “Imagem, texto e contexto”. In: *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAVEDOFF, Barbara. “Transforming media: painting, photography and digital imagery”. In: *Transforming images: how photography complicates the picture*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “De quelques dispositifs fictionnels”. In: *Porquoi la fiction?* Paris: Éditions Seuil, 1999.

SCHNEIDER, Greice. “A fotografia enquanto texto”. In: *Olhar oblíquo: o discurso visual na fotografia de Robert Doisneau*. Salvador: Programa Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, 2005.

SOTERO, Alessandra Garrido. *Pinóquio: do princípio do prazer ao princípio da realidade*. Rio de Janeiro: II Encontro de Ciência da Literatura, 2003. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/encontro/Alessandra%20Garrido%20Sotero%20UFRJ.doc>. Acesso em: 02 abr. 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. “O estatuto e a expressividade da imagem fotojornalística” In: *Fotojornalismo performativo: o serviço da fotonotícia da Agência Lusa de Informação*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1997. Disponível em: <http://ubista.ubi.pt/~comum/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo-tese.htm>. Acesso em: 01 set. 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. “Os gêneros fotojornalísticos”. In: *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.