

Reflexões sobre a fotografia: a intencionalidade no ato fotográfico¹

Wanderson Ney Lima RODRIGUES²

Sílvio Rogério Rocha de CASTRO³

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

Resumo

Descreve a evolução da fotografia, indo desde o homem da pré-história até a invenção da primeira câmera escura. Apresenta os elementos que influenciam a interpretação fotográfica. Analisa o discurso imagético como construção sociocultural. Revela a intencionalidade do fotógrafo no ato de registro de imagens. Identifica a fotografia como um modo de ver a realidade. Enfatiza as transformações causadas pela imagem digital.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; interpretação; discurso imagético; intencionalidade; realidade.

1. INTRODUÇÃO

A expressão pela imagem sempre esteve presente na história humana. Durante a pré-história, as pinturas rupestres (imagens gravadas em rochedos) tornam-se as primeiras manifestações dessa natureza. Sabe-se que o homem começou a desenhar nas paredes das cavernas figuras de animais marcados exclusivamente por uma visão simbólica e mística, exprimindo a necessidade de gravar na memória coletiva para garantir a coesão social da tribo. Desse modo, linhas, pontos, gravações em ossos, madeiras ou pedras tornam-se representações simbólicas.

Com o passar do tempo, essas manifestações primitivas foram aperfeiçoadas e desenvolvidas, culminando na produção de retratos e paisagens - com extraordinária riqueza de detalhes - o que gerou imagens quase fotográficas. Logo, a pintura difunde-se por todo o mundo e surgem os primeiros artistas.

Desse modo, a pintura firma-se como o meio capaz de fixar para sempre os acontecimentos sociais e as imagens de personalidades da época. Ainda assim, a produção de um quadro não poderia acompanhar a velocidade com que os fatos aconteciam. Era preciso muito tempo, além de luz e local adequados. Havia aqui uma limitação fatal, sem falar do grau de subjetividade e do toque pessoal de cada artista. Surgiam imagens diferentes da realidade. Os pintores produziam interpretações dessa realidade, seguiam determinada visão, apresentavam um ângulo.

Não satisfeito, o homem inicia a busca de mecanismos capazes de captar a realidade com o máximo de fidelidade. O aparecimento da fotografia era inevitável nessas circunstâncias. Porém, ao contrário das artes de então, essa técnica era bem mais complexa, pois seu domínio exigia o desenvolvimento de diversas atividades científicas.

Boni (2000) comenta que o sonho de poder captar imagens perdidas no tempo se tornaria possível com os avanços obtidos na Europa. Assim, em um quarto escuro, com um minúsculo orifício em uma de suas faces, o artista da época descobria como facilitar seu trabalho mimético, contornando com pincel a imagem refletida na parede oposta.

Na verdade, a fotografia é um exemplo de descoberta múltipla, já que diferentes pesquisadores em localidades distintas debruçaram-se na busca pela captação da imagem. Harmant apud Monteiro (2001) aponta o nome de 24 pessoas como tendo reivindicado a invenção do processo, logo depois do anúncio oficial do primeiro aparelho fotográfico. Logo, o mais apropriado seria falar em histórias da fotografia e não numa única versão.

Para muitos estudiosos, esse avanço tecnológico foi motivado pelo desenvolvimento de substâncias sensíveis à luz e à câmera escura, aperfeiçoada desde o Renascimento⁴. Na foto, a luz é a matéria-prima e o olhar, o seu agente. Nascia aqui, o princípio da fotografia. A origem desse termo vem do grego *photos* + *graphein* e pode ser descrito literalmente como a "grafia da luz".

O objetivo deste artigo consiste em discorrer sobre a fotografia como um fenômeno sociocultural e mostrar que a intencionalidade do fotógrafo pode determinar e sugerir olhares sobre o objeto captado. Ala-se também sobre a importância do repertório lingüístico cultural de cada indivíduo na realização da leitura imagética. Para isso, recorreu-se aos conceitos de significado e significante e abordou-se os elementos de significação.

2. A INTENCIONALIDADE NO ATO FOTOGRÁFICO

Qualquer linguagem utiliza signos e possui regras de combinações desses signos. Toda e qualquer linguagem representa uma estrutura e essa estrutura possui sua própria hierarquia. Logo, a fotografia proporciona uma leitura, apresenta um novo ou um outro olhar sobre algo. Qualquer pessoa, de qualquer lugar do mundo, conhecedora de qualquer idioma, letrada formalmente ou não, desde que dotada do sentido da visão, extrairá sempre de uma imagem alguma mensagem. Por este motivo, a fotografia supera a escrita em termos de comunicação, pois, como se percebe, a linguagem verbal impede que um analfabeto faça a

leitura de determinada mensagem. No caso da linguagem imagética isso não é observado, uma vez que esta se apresenta como um recurso universal, polissêmico e inesgotável de interpretações.

A linguagem verbal segue uma nomenclatura de códigos específicos. Cada língua define suas regras, suas sintaxes. A linguagem imagética não. Ser conhecedor da língua japonesa, por exemplo, não significa capacidade de leitura de outros códigos verbais estipulados em outros países, como o Brasil, os Estados Unidos ou a Espanha. Um conhecedor da língua portuguesa diante de um jornal escrito em alfabeto russo, provavelmente não conseguirá ler absolutamente nada. Uma imagem, no entanto, permitirá a essa pessoa - ou até mesmo a um analfabeto que manuseie esse jornal - uma leitura a partir de seu repertório pessoal.

Essa leitura só é possível, de acordo com Boni (2000, p.13) porque a mensagem fotográfica é composta por códigos abertos e contínuos, ou seja, sem símbolos preestabelecidos. "Os códigos são considerados abertos porque sempre permitem várias leituras. E são contínuos porque sempre permitem, a todos, novas releituras. Códigos abertos e contínuos descondicionaram a leitura da mensagem fotográfica do conhecimento de códigos definidos e preestabelecidos". Em outras palavras, qualquer pessoa, ao ver uma imagem, mesmo que seja uma imagem da Rússia publicada num jornal russo, conseguirá extrair dela uma mensagem, por menor que ela possa ser e até mesmo por mais equivocada que seja.

Boni (Idem) ressalta que se a fotografia permite uma leitura, pressupõe-se que ela possua uma "escrita". Assim, como qualquer outro fenômeno de comunicação, ela tem a participação de um enunciador (quem fotografa), ou seja, aquele que "escreve" na fotografia, de enunciantes, os significantes e elementos de significação registrados na imagem que, mesmo sem códigos definidos, remetem o leitor a algum tipo de interpretação; e o enunciatário, o leitor. Não fosse essa tríade, esquema fundamental de qualquer Teoria da Comunicação, a fotografia não poderia ser considerada uma forma de comunicação.

A leitura de imagens, respeitando o repertório sógnico do leitor, é alicerçada no raciocínio dedutivo, pois se trata de uma mensagem sem códigos definidos e, portanto, de leitura não codificada. "Usando do mesmo raciocínio, o dedutivo, pela bibliografia à disposição para consulta, é possível afirmar que, no caso da fotografia, a leitura tem sido privilegiada em detrimento da escrita. E que quem lê se permite saber mais o que leu do que quem propriamente o escreveu, ou seja, o fotógrafo", (Idem, p.14).

2.1 O significante

O significante é o ponto de partida de toda mensagem. Para que uma leitura de algo possa existir, faz-se necessária a existência do significante. Palavras, ilustrações, figuras,

imagens e outras formas de comunicação, constituem o significante. Logo, este é o que se expressa, o que significa, o que irá gerar um significado. Portanto, o significante constitui a base da leitura.

Na linguagem fotográfica não existem códigos preestabelecidos por conta de sua natureza aberta e contínua. Isso significa que, por não obedecer a convenções definidas, haverá sempre leituras variadas. A mesma fotografia receberá diferentes interpretações. E mais: se uma foto for lida diversas vezes, em momentos diferentes, por uma mesma pessoa, provavelmente leituras distintas serão obtidas.

Na fotografia, o significante é representado em forma de imagens registradas no suporte (papel ou tela de computador, por exemplo). O conjunto de imagens contido no espaço físico bidimensional (altura e largura) de uma fotografia é o seu significante. Assim, a leitura desse conjunto de imagens pareceria uma coisa simples caso se partisse do pressuposto de que a imagem de uma flor (significante) representa uma flor e, portanto, pode e deve ser lida como sendo uma flor (significado). No entanto, a leitura ultrapassa essa barreira.

Tudo porque os fragmentos - as partes - de uma imagem fotográfica podem constituir significantes independentes. Para Boni (2000), numa composição fotográfica, cada elemento, ou mesmo parte dele, pode constituir um significante. Num cenário retratado em que apareçam pessoas, animais e objetos, cada um desses elementos é considerado um significante. E cada uma das partes desses elementos também pode ser considerada significante, pois, além de remeterem o leitor a um signo, geram interpretações diferentes e provocam, em cada leitor, uma nova semiose. A imagem da flor é um significante, assim como também são suas pétalas, folhas, caule, etc.

Nesse sentido, o significante está diretamente relacionado à forma. No caso das mensagens verbais, as palavras são os significantes; nas sonoras, esse papel cabe aos sons. Finalmente, em relação às mensagens visuais, as imagens irão assumir o caráter de significantes. Lippmann apud Sontag (2003, p.25-26) escreveu em 1922 que as fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra impressa tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais. A leitura é aberta, sem fronteiras mesmo, o que vai gerar inúmeros significados, conforme será apresentado a seguir.

2.2 O significado

Esse elemento do processo de comunicação é resultado da leitura do significante. A diferença é que o significado está relacionado ao concreto, àquilo que existe, ao conteúdo. O escrito é o conteúdo, o dado real, e sua interpretação gera o significado. Nesse sentido, o som e a imagem também são considerados conteúdo. A leitura deles faz surgir o significado.

Nesse aspecto, surge um questionamento fundamental: como se constrói um significado? Segundo Humberto (2000, p.53), ao se tornar concreta, a imagem fotográfica passa a constituir um bem público que, ao atingir uma platéia, deve ter seus significados e a importância de suas conseqüências levados em conta.

Boni (2000) explica que isso dependerá do repertório de cada receptor, de sua formação cultural. As informações subterrâneas, as entrelinhas, o que está por trás, poderão ser identificados dependendo da capacidade de cada um em perceber, em olhar, cada objeto. No caso da fotografia, os significados são intermináveis, graças a sua natureza aberta e informal.

Sontag (2003, p.100) pontua que uma foto vista num álbum fotográfico ou impressa em papel de jornal grosseiro [...] tem um significado diferente quando exposta numa butique Agnes B.. Logo, pode-se afirmar que toda imagem é vista em algum cenário. E os cenários se multiplicaram.

Vale ressaltar que a leitura de mensagens imagéticas pode ser tanto superficial quanto aprofundada. Isso dependerá, mais uma vez, do repertório sógnico acumulado por cada leitor ao longo de sua trajetória sociocultural. Segundo Leite (1998), a imagem possui uma cadeia flutuante de significados subjacente a seus significantes. Ou seja, o leitor pode acionar uns e acabar ignorando outros significados. Portanto, a fotografia acaba permitindo uma entrada de significados por meio da memória espacial e da associação de imagens.

É por esse motivo que, a partir da década de 1990, a busca pelo significado de uma fotografia se amplia para o contexto em que foi depositada. Isso não só indica ou sugere o significado de seu conteúdo como imprime outra intensidade à interpretação, passando do caso singular e único ao múltiplo e coletivo.

Ainda assim, entre o significado e o significante é absolutamente comum a existência de elementos de referência, cuja finalidade está na tentativa de direcionar o olhar dos leitores para o mesmo lugar. Esses fatores são chamados de elementos de significação.

2.3 Elementos de significação

Esses elementos podem ser verbais ou não e, como estão atrelados ao significante, podem auxiliar - ou até mesmo induzir - o olhar do leitor em determinada leitura. O simples fato de publicar uma foto com maior ou menor nitidez pode interferir e influenciar em sua interpretação. Os jornais impressos, muitas vezes, por exemplo, publicam fotos fora de foco apenas para garantir a divulgação de uma imagem julgada importante por eles.

Além da nitidez, outros elementos utilizados para influenciar na leitura da imagem são os ângulos de tomada de foto, os cortes, a composição de elementos, os contrastes, o registro

de bons e maus momentos das pessoas fotografadas, entre outros. Desse modo, uma personalidade mal vista por uma publicação pode ter seu enquadramento imagético comprometido por esses itens.

Kossoy (2001, p.27) chamou os fotógrafos de filtros culturais e apontou os fatores que influenciam na atuação deles, como a escolha de um determinado aspecto com seu respectivo tratamento estético, a organização visual dos detalhes, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia. O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens.

Boni (2000, p.28) comenta que antes de captar uma cena, o fotógrafo "pode prepará-lo (empobrecê-lo ou enriquecê-lo) com elementos de significação para que seu registro induza o leitor ao significado por ele projetado e pretendido". No entanto, sabe-se que mesmo com essa interferência do fotógrafo no ambiente, haverá uma quantidade incontável de interpretações, já que é possível obter inúmeros significados a partir de um único significante.

De acordo com Leite (1998, p.41), o estudo da significação da imagem revela que a documentação visual, aparentemente, se transmite sem mediação verbal. No entanto, essa transmissão se detém com muita velocidade, o que requer uma complementação em outras linguagens. Ao citar Octávio Paz, esta autora explica que "a ambigüidade da imagem não é diversa da ambigüidade da realidade". Nesse aspecto, a imagem não explicaria nada e sim convidaria o indivíduo a recriá-la e revivê-la de acordo com sua bagagem cultural, social, econômica, etc.

Isso significa que cada leitor dependerá de seu repertório e de outras variáveis, como seu estado emocional, as lembranças evocadas a partir da imagem vista, para extrair uma leitura, seja ela idêntica à imaginada pelo fotógrafo, seja ela complementemente distinta do que foi pensado pelo autor da fotografia. Ao apertar o botão de uma máquina fotográfica, todo indivíduo faz escolhas, que vão desde o objeto registrado até a técnica utilizada em tal tarefa. Quem lê essas imagens também poderá escolher um caminho de interpretação, apesar das tentativas de indução de sua leitura.

Borges (2003, p.80) afirma que uma imagem é uma representação do mundo que varia de acordo com os códigos culturais de quem a produz. No entanto, deve reconhecer o papel do leitor da fotografia nesse processo, conforme comenta Sontag (2003, p.36): as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizeram uso. Logo, percebe-se que

tanto o produtor da imagem quanto o seu consumidor possuem infinitas formas de interpretar determinada foto.

Essa liberdade de construção de significados é uma das principais vantagens da mensagem fotográfica em relação a escrita, pois até analfabetos podem aventurar-se em descobrir o que a imagem quis comunicar. Uma foto produzida como manifestação artística requer uma visão diferenciada, por exemplo, de uma imagem captada especialmente para ilustrar uma matéria de uma revista. Não que a primeira seja mais importante que a outra. Longe disso. Boni (2000, p.38) esclarece que "a arte não pressupõe uma preocupação direta com a informação. E se contrapõe à fotografia de imprensa, que procura sempre minimizar a distância entre a construção e a interpretação de significados".

Portanto, percebe-se que a liberdade existe, assim como a intencionalidade e a natureza de cada trabalho fotográfico. Os critérios que informam a decisão de captar uma determinada imagem não existem previamente. Para Humberto (2000, p.45) eles estão latentes. São vagos e difusos, até a hora em que, diante do alvo descoberto, processa-se um ajuste imediato entre o que ele passa a representar para nós e as aspirações que nos moviam em imprecisa busca, tornando viável a fotografia.

Custódio apud Boni (Idem, p.42) diz que a fotografia é uma manifestação da linguagem e, por isso, uma foto seria uma tradução. Nesse sentido, ao captar um flagrante, o fotógrafo traduz seu significado e mostra sua visão da realidade por meio da imagem. "Os leitores traduzem, de acordo com seu repertório, a linguagem da qual o fotógrafo se utilizou para 'traduzir', à sua maneira, e de acordo com sua competência e recursos técnicos, a realidade que fotografou".

Fica evidente aqui o grau de importância que ganha a intencionalidade comunicacional de quem registra um fragmento da realidade para torná-lo uma manifestação da capacidade humana de se comunicar. Ao se recorrer ao Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (Ferreira, 1986, p.1696), nota-se que fotografar é "1. Reproduzir pela fotografia a imagem de. 2.Fig. Descrever com exatidão. Int. [...]". Desse modo, reproduzir, transmitir ou traduzir são maneiras de descrever a intencionalidade do fotógrafo.

Ritchin (1989, p.85) constata que "o fotógrafo consegue realizar o absurdo de o insignificante parecer interessante e transformar o interessante em sensacional". Ou seja, para este autor, o fotógrafo é o responsável pela construção da realidade que presencia no momento em que dá o clique na câmera. Sua subjetividade produzirá o significado em cima do que foi visto, o que faz emergir toda a intencionalidade da produção da imagem.

Kossoy (2001, p.33) considera que qualquer que seja o assunto captado na fotografia, haverá a captação da visão de mundo do fotógrafo. Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Desse modo, toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.

Neste sentido, Humberto (2000, p.41) explica que a fotografia é o testemunho de algo extinto, mas permanece como portadora de possibilidades de múltiplas leituras, principalmente quando foi produzida com apaixonado empenho, guiada por olhos informados e pela percepção sensível da vida. Boni (2000, p.43) acrescenta que

A cadeia do processo comunicacional da fotografia, respeitando todas suas etapas, não fere o tripé da teoria da comunicação: o emissor (fotógrafo), o canal (a fotografia) e o receptor (o leitor). Assim, através de uma fotografia (produto), o fotógrafo (produtor) manifesta sua intencionalidade de comunicação que pode - ou não - ser decodificada como ele intenciona pelo leitor (receptor).

Porém, Humberto (2000) acredita que a fotografia, como processo de transmitir idéias e emoções, não pode ser dividida em compartimentos estanques: fazer, emitir, receber. Para este autor, que também é fotógrafo profissional, existe uma interação que muda, transforma e até mesmo reabilita significados.

Então, quando estiver em jogo uma análise de determinada fotografia, além do repertório de cada leitor, precisa-se levar em conta, indispensavelmente, a intencionalidade de quem fez o registro. A liberdade de interpretação de cada indivíduo continuará preservada. Busca-se apenas valorizar e reconhecer o papel que o fotógrafo exerce nesse processo comunicacional carregado de interesses, subjetividade e intenções, por mais sério, objetivo e livre que seja o profissional em questão. Se estiver em jogo uma fotografia publicada em determinado veículo de comunicação, precisa considerar um outro elemento: a linha ideológica desse media.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fruto de avanços científicos em áreas como a óptica, a mecânica, a física e a química, a invenção da fotografia causa, sem dúvidas, o maior impacto na história das iconografias do século XIX e provoca uma verdadeira revolução na forma de representar objetos. O confronto entre o sujeito e o mundo, agora intermediado por um aparelho, estranho e revolucionário, cria um resultado imagético - a fotografia - que além de possuir potencial estético e alegórico, permite o reencontro de diferentes homens em lugares distintos e em tempos que não coincidem.

Essa característica da fotografia marca uma ruptura com os modelos tradicionais de representação. Até então, imperava a equivocada idéia de que a foto representava o real tal qual ele se apresenta ao homem. Posteriormente, no século XXI, a fotografia digital iria resgatar as possibilidades infindáveis do retoque, com a ajuda de programas de computadores, o que transformou a maneira pela qual uma imagem deve ser encarada social e culturalmente.

Isso comprova que, a cada dia, o registro imagético ganha mais força na cultura contemporânea e se apresenta como um dos principais "textos" orientadores da construção das lembranças individuais e da memória coletiva dos grupos sociais, mesmo com a crise do conceito de veracidade e real fotográfico. Conforme afirma Sontag (2003, p.25), a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores que qualquer relato verbal.

Desse modo, percebe-se que a imagem se firma como um sistema simbólico. Isso significa dizer que o sentido de uma fotografia se constrói. Cada indivíduo, em função de sua cultura, emoções e repertório pessoal, incorpora modos de representação e cria possibilidades de interpretação que lhe são próprios. A imprensa, por exemplo, ao incorporar o discurso imagético em seu *modus operandi* vai transformar a maneira pela qual a massa lidará com as notícias e a informação.

A fotografia cria sua própria sintaxe e mostra que pode ser um pouco de tudo, desde documento histórico até um objeto capaz servir de prova para punir. De um jeito ou de outro, ela exigirá uma interpretação - um processo de significação - que diferente da linguagem verbal, é polissêmica e interminável.

A fotografia é uma representação elaborada cultural, estética e tecnicamente, na qual o significante e o significado, inerentes ao registro fotográfico - embora diretamente ligados ao referente no contexto da realidade - não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja, desvinculados do processo de construção da representação. Além de discursivas, as imagens possuem dimensões políticas e emotivas, que se definem em rede, pela posição relacional do produtor e da obra em determinado contexto cultural.

Dentro dessa concepção, o estudioso Roland Barthes explicou, no livro *O óbvio e o obtuso* (1990), que para realizar a leitura de uma mensagem fotográfica é preciso fazer interpretações tanto literais quanto simbólicas. Boni (2000) segue este mesmo caminho ao explicar que o discurso imagético é aberto e contínuo. Ambos os autores dão ênfase no repertório de cada indivíduo, que é crucial na compreensão da mensagem iconográfica. Assim, além dos sentidos conotativos e denotativos, as fotografias fariam surgir o sentido subjetivo. Em outras palavras, seria o significado, o significante e os elementos de significação.

Acorsi & Boni (2006) explicam que indivíduos distintos fazem leituras diferenciadas de uma mesma imagem porque possuem diferentes repertórios, preconceitos e ideologias, viveram experiências únicas, tiveram educação personalizada e desenvolveram gostos subjetivos. Por isso, quanto maior for a bagagem cultural, mais rica será a interpretação e mais preparada a pessoa estará para avaliar fotografias. Essa liberdade de interpretação é uma das diferenças do discurso imagético em relação ao discurso verbal.

Além disso, outro aspecto importante na interpretação de uma foto está na intencionalidade de seu autor. Compreende-se que o fotógrafo possui um repertório próprio e, no ato fotográfico, faz suas escolhas. Na verdade, ao capturar um objeto, o fotógrafo já está realizando uma interpretação desse objeto. Essa concepção contraria a idéia romântica inicial de uma fotografia como expressão do real, mimese. O real dá, aqui, lugar ao real reproduzido, interpretado, subjetivo. A lente da câmera e seu operador serão arbitrários.

A tão falada objetividade do século XIX desaparece e os estúdios fotográficos europeus e brasileiros da época atestam essa visão. Neles, muitas pessoas foram fotografadas de maneira montada, simulada. Pobres vestiam roupas e usavam jóias fornecidas pelo fotógrafo para ostentar uma riqueza que não possuíam e apresentar uma imagem deturpada de sua identidade. No Brasil, negros e índios foram apresentados como figuras exóticas em diversos ensaios fotográficos.

Sobre isso, Boni (2000, p.51) explicou que "ao estar fotografando e produzindo um significado para traduzi-lo a seus leitores, o fotógrafo estará sendo fiel ao seu modo de ver a realidade. Estará obedecendo instintivamente, mesmo sem se dar conta, às vezes, a seu estilo, tendências e repertórios. E como acredita que sua visão daquela realidade seja o real, intenciona traduzi-la para os leitores".

Atualmente, a transformação da fotografia analógica em digital coloca esse fenômeno num novo patamar. A manipulação dos elementos que compõem uma imagem vai provocar uma ruptura definitiva com a idéia de realidade fotográfica. O século XX já havia proporcionado uma massificação da fotografia. Mas, no século XXI, a fotografia ganhou novas utilizações e novos suportes técnicos. O MP5, o celular e a câmera digital são dotados de tecnologia altamente avançada, que redefine a maneira como as pessoas lidam com as imagens.

Estudar a fotografia não é só uma tarefa desafiadora, mas, sobretudo, surpreendente. A fotografia digital, mesmo que aponte para uma série de possibilidades técnicas, sociais, alegóricas e estéticas, é de um hibridismo que consegue resumir em si, tanto um futuro de inovações quanto um passado de representações. Nesse contexto inovador, novos paradigmas serão quebrados para que outros possam emergir.

Esse é o ritmo que move o mundo e é dentro dessa perspectiva que a fotografia avança. Em que patamar a humanidade chegará vira um mero detalhe. O importante é garantir a imagem o papel de representação simbólica dotada de sentidos múltiplos. O poder de fragmentação e síntese da fotografia pode ser um instrumento de investigação sobre o fenômeno da vida e um elemento esclarecedor sobre as escuridões da humanidade. E, pelo visto, seja artística, seja histórica - analógica ou digital - a fotografia terá sempre essa característica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BONI, Paulo César. *O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo*. São Paulo: Tese (Doutorado) ECA/USP, 2000.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2ed. Lisboa: Veja, 1995.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEITE, Miriam Moreira L. FELDMAN-BIANCO, Bela. (Orgs.). *Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. São Paulo: Papyrus, 1998.

MONTEIRO, Rosana Horio. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

RITCHIN, Fred. *O Futuro do Fotojornalismo*. In: *Conferências e debates do II Encontro Internacional de Jornalismo*. São Paulo: IBM do Brasil, 1989.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

[1](#) Trabalho apresentado na Altercom – Jornada de Inovações Midiáticas e Alternativas Experimentais, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2](#) Especialista em Jornalismo Cultural (UFMA) e autor da pesquisa.

[3](#) Doutor em Ciências da Comunicação (ECA/USP), professor adjunto da UFMA e orientador da pesquisa.

[4](#) Movimento de renovação das artes e ciências europeias, nos séculos XV e XVI, marcado pela valorização da Antiguidade Clássica.