



## O protesto e o jornalismo visual: nós que aqui estamos de que lado ficamos?<sup>1</sup>

Luciano GUIMARÃES<sup>2</sup>

Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP

Denise PAIERO<sup>3</sup>

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP

### RESUMO

A partir da reunião de nossas reflexões sobre o universo mediado por imagens, este artigo tem a intenção de estudar as relações dentro-fora, aproximação-distanciamento, identidade-alteridade, eu-outro, etc. entre o fato noticiado e a construção mediada e estudar as implicações do enquadramento de imagens no direcionamento da compreensão do “espectador” (leitor, telespectador, internauta etc.) das matérias jornalísticas. Como recorte, escolhemos trabalhar com as imagens que retratam protestos e, mais especificamente, imagens que retratam a repressão policial a manifestações de protestos.

**PALAVRAS-CHAVE:** imagem; protesto; jornalismo visual; mídia.

A partir da reunião de nossas reflexões sobre o universo mediado por imagens,<sup>4</sup> este artigo tem a intenção de estudar as relações dentro-fora, aproximação-distanciamento, identidade-alteridade, eu-outro, etc. entre o fato noticiado e a construção mediada e estudar as implicações do enquadramento de imagens no direcionamento da compreensão do “espectador” (leitor, telespectador, internauta etc.) das matérias jornalísticas. Como recorte, escolhemos trabalhar com as imagens que retratam protestos e, mais especificamente, imagens que retratam a repressão policial a manifestações de protestos.

Temos percebido que o universo midiático e, conseqüentemente, a produção de imagens, tem se colocado à frente da nossa observação direta e o que vemos está cada vez mais mediado por um “plano retangular”: a folha de papel e seus produtos derivados (o caderno, o jornal, a revista, o cartaz indoor e outdoor, o folheto, o livro etc.) e as telas e displays nas mais diferentes dimensões e proporções (do cinema, do aparelho de televisão, do desktop ou laptop, dos MPlays, PDAs, celulares, smartphones, etc.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Jornalismo do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Estadual Paulista (UNESP), email: lguimaraes@faac.unesp.br.

<sup>3</sup> Docente do Curso de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, email: denise@mackenzie.br

<sup>4</sup> Denise Paiero tem dado especial atenção a como as manifestações de protesto por vezes pautam a mídia e por outras são pautadas por ela. Luciano Guimarães tem abordado as diversas estratégias do jornalismo visual na construção das notícias.

Presenciamos hoje um fenômeno comunicacional de proporções ainda desconhecidas, que é a disponibilidade, acessibilidade e portabilidade generalizada de aparelhos individuais, possibilitando a qualquer pessoa em qualquer lugar e a qualquer momento transformar cenas cotidianas em registros imagéticos.

Também portando um destes aparelhos, não pudemos deixar de registrar uma cena das mais exemplares da entrega dos sentidos para o registro, da substituição do ser e sentir pelo registrar e se tornar imagem (Figura 1): Na sala onde se encontra a Vênus de Milo (Afrodite) no Museu Louvre, em Paris, dezenas de pessoas, tantas quanto a sala comporta, em movimentos instantâneos e de brevidade assustadora, disparam câmeras fotográficas, filmadoras e celulares, dificultando a aproximação do observador contemplativo, admirador da arte como tal. Há de se observar que, no caso do museu, pequenas placas avisam que não é preciso fotografar as obras, pois elas estão disponíveis no site oficial do Louvre, com captação e pós-produção em condições e equipamentos ideais. Não se trata apenas de uma interface que se coloca entre o espectador e o objeto, mas de uma redução de todas as dimensões informacionais e sensoriais para adequar um mundo todo de sentidos a uma representação bidimensional.



Figura 1 – Visitantes no Museu do Louvre (Paris) diante da Vênus de Milo. Foto: Luciano Guimarães.

Tornar-se imagem também é uma forma de estar dentro, não pela presença em si, mas pela comprovação de ter participado e uma garantia, ainda que falível, de registro mnemônico acessível e não-perecível. Perca o turista parte dos arquivos de seus registros imagéticos, antes de transmiti-los, e ele estará desconsolado como se tivesse perdido de fato um trecho de sua viagem. E de nada adiantará ter acesso a uma grande profusão de imagens do mesmo lugar, em revistas, DVDs, sites etc. Como afirmara Pross (1996, p. 57), “Dentro e fora são conceitos espaciais de dimensões sociológicas”. No caso dos protestos, ocorre o mesmo fenômeno, especialmente quando se trata de um protesto em razão de algo com grande repercussão. Nesses momentos, quando o protesto se torna espetáculo midiático, mais importante que o motivo do protesto é a presença na manifestação. E, mais que isso, nesses casos, é importante registrar a



presença. Em tempos de “protestos-espetáculos”, mais importante que estar, é mostrar que esteve, legitimando sua participação no “Não” a alguma coisa.

O assassinato da menina Isabella Nardoni, em abril de 2008, com toda a cobertura midiática e conseqüente comoção pública que gerou, é um exemplo recente disso. Manifestantes protestavam diariamente em frente à casa dos familiares da menina ou de onde estivesse o casal acusado pelo crime. Para as centenas de pessoas que se revezavam nos gritos de “assassinos”, estar lá, onde estava a imprensa, era participar publicamente do episódio. Assim que as câmeras eram ligadas e que os repórteres entravam ao vivo na programação, os gritos aumentavam e os manifestantes corriam para onde a câmera apontava, muitas vezes com contraditórios sorrisos nos rostos.

Também não era raro, observar, em meio à multidão, pessoas com máquinas fotográficas registrando sua presença no local. As mesmas pessoas que possivelmente já se calaram ao observar a violência doméstica na casa do vizinho, protestavam, sem saber muito qual a causa, e em nome de uma suposta “justiça”, em frente à casa dos Nardoni, para as câmeras de TV e máquinas fotográficas.

Por outro lado, a facilidade das tecnologias para captação tem provocado uma enorme proliferação de imagens. Como as imagens de protestos não é diferente. Pautar a mídia para a cobertura de um protesto, nem sempre é fácil, já que, de muitas vezes o protesto se volta contra alguma ordem vigente. No entanto, o que tem se tornado cada vez mais comum é que manifestantes, munidos de máquinas fotográficas cada vez mais portáteis e eficientes e de câmeras de vídeo registrem as imagens do protesto do lado de dentro dele. E também tem acontecido de essas imagens, posteriormente, irem parar nas mãos dos veículos de comunicação. Assim, por vezes uma manifestação que não faria com que uma equipe de TV ou de um veículo impresso se mobilizasse para cobri-la acaba ganhando algum espaço, passando a existir publicamente a partir do registro de um dos manifestantes.

No que se refere tanto ao jornalismo visual quanto à mídia do protesto e ao protesto na mídia, temos dado especial atenção a alguns postulados teóricos de Harry Pross sobre a mídia. Embora não tenha trabalhado especificamente com jornalismo visual, Pross levantou importantes questões sobre a estrutura simbólica do poder, operada principalmente pela mídia. Uma destas questões que podem contribuir de forma significativa para a compreensão de elementos visuais de configuração espaço-temporal da informação mediada é aquela em que defende a idéia de que os símbolos de primeira percepção (de estrutura ainda não narrativa, não discursiva) são os primeiros a orientar o homem no processo de fazer-se. São as experiências pré-predicativas, denominadas também de experiências primárias:



O que se revela como mais duradouro são as experiências na primeira infância sobre a própria corporeidade e sua relação com outra materialidade que não pertence ao organismo do recém-nascido. O recém-nascido experimenta o espaço circundante como uma ampliação da própria corporeidade. As resistências que encontra o movimento incipiente obrigam a diferenciação e, mais tarde, à formação de conceitos. (Pross, 1980, p. 43)

As experiências primárias, segundo ele, determinam as relações das oposições binárias *dentro-fora*, *claro-escuro* e *vertical-horizontal* que formam ou conformam a elas todos os demais conceitos com os quais podemos entender os símbolos. São estas experiências primárias que respaldam e dão validade para os demais símbolos, inclusive os construídos pelas imagens. Símbolos estes que inclusive podem ultrapassar a natureza de presentidade e alcançar a natureza discursiva.

Cada vez mais temos menos tempo para receber e interpretar as mensagens do jornalismo. Com isso, a imagem acaba se antecipando, muitas vezes ao texto e faz com que o texto seja lido à luz dos conceitos incorporados às imagens. Do conjunto de elementos da página impressa, a imagem se apresenta inicialmente como um todo e, segundo Pross (1980, p. 34), oferecendo um amplo campo interpretativo ao indivíduo, que poderia se definir arbitrariamente se não fosse se embasar nas representações já dadas. Ou seja, nas experiências pré-predicativas, primárias.

A cada vez que uma criança, ainda na primeira infância, chora ao se perceber só e é atendida pelos pais ao mesmo tempo em que a luz do quarto é acendida, valores positivos e negativos são incorporados tanto à percepção de claro e escuro quanto à percepção de proximidade e distância. O que está próximo e visível se torna seguro, sendo que a aquisição na primeira infância deixa marcas definitivas nas representações futuras, como material familiar. Em um processo semelhante de experimentação, a segurança do colo adulto e a liberdade conquistada com a aquisição gradual da posição ereta formam outros valores polarizados que determinam, por exemplo, o poder fortemente hierarquizado da vertical sobre a igualdade da horizontal, ou as relações de alto e baixo, que “contaminam” as representações visuais por toda a sua vida. “A criança não aprende por intervenção dos adultos o que é acima e abaixo, claro e escuro, dentro e fora, mas aprende que deve coordenar as idéias daquilo que experimenta por si mesma como acima e abaixo, claro e escuro, dentro e fora.” (Pross, 1981, p. 40).

De certa forma, o desenvolvimento de tais conceitos também tem correspondência na filogênese humana. O homem já traz vínculos fortes com o claro e escuro, alto e baixo, dentro e fora desde tempos primórdios, de seu processo de hominização, quando “desceu das árvores para a savana”, adquiriu a posição ereta, levantou a cabeça para alcançar o horizonte, liberou as mãos para o gesto, a garganta para a fala, procurou abrigo e dominou a luz do fogo. De homo



erectus a homo symbolicum, tais valores teceram a estrutura fundamental das imagens, que conferiu validade, por exemplo, a inúmeras imagens e alegorias que sustentaram religiões e impérios.

No processo de projeção ou identificação, que são dois caminhos para a ligação entre o leitor ou telespectador e a informação midiática, o sujeito aceita a figura dentro de um campo como seu campo, como demarcação protetora e de autodeterminação, de distinção (Pross, 1981, p. 42-44).

Aqui, retomamos a idéia de dentro e fora como presença do sujeito ou proximidade do objeto ou cenário retratado em relação ao observador (leitor, telespectador, internauta etc), tratando especificamente do fotojornalismo de protesto.

### **Proximidade-afastamento**

Portanto, quando um leitor se depara com as imagens de um produto do jornalismo de protesto ou sobre protesto, projeta-se. Nesta dimensão, as imagens do jornalismo que tratam o protesto podem projetar o leitor para um dentro, dentro da cena captada pelas lentes do fotojornalista ou do cinegrafista, um dentro que pode nos projetar, em determinado ponto da cena, do lado daquele que protesta ou do lado daquele que se opõe ao protesto. Neste aspecto, a imersão se assemelha muito com a que é obtida pelo cinema e como foi justificado por Christian Metz, na abordagem psicanalítica sobre o sujeito “omnipercepcionante” (“inteiramente do lado da instância percepcionante: ausente da tela, mas bem presente na sala”), onipotente (da perspectiva monocular, da câmara, “e do seu ‘ponto de fuga’ que inscreve no vácuo a colocação do sujeito-espectador, numa posição onipotente que é a do próprio Deus”), e das imagens subjetivas (como o ponto de vista do cineasta ou de um personagem) (Metz, 1980: 56-59).

Diferentemente do cinema – que tem mais facilidades para construir o ponto de vista do observador, por conta de recursos técnicos de captação, como as gruas ou construções e reconstituições cenográficas adequadas para o posicionamento das câmeras –, o fotojornalismo conta com os espaços onde o fotógrafo pode se colocar, o que implica certas limitações físicas, outras econômicas. Desta forma, a imagem fotográfica de cenas de protesto gira principalmente em torno de duas possibilidades: vistas que provocam o efeito de onipotência do leitor e, conseqüentemente, certo afastamento (nelas não se identifica a posição do fotógrafo, a menos que se reconheça o local); sobreposição do ponto de vista do fotógrafo com o do leitor que pode produzir tanto um efeito de indiferença quanto de presença na cena (semelhante à imagem



subjetiva do cinema; será tanto mais presente quanto mais a imagem for identificável pelo observador como um ponto de vista que poderia ser o dele, caso ele estivesse presente e diante do que fora fotografado).

Projetar-se, portanto, para uma cena retratada em uma imagem do jornalismo, representa também firmar um vínculo de reconhecimento e identificação tanto do leitor com o corpo do outro (muito usado na mídia de protesto) como sendo seu próprio corpo ou mesmo evocando à projeção do leitor para a cena.

Pelo princípio da constância (das teorias da percepção), mesmo tendo a consciência de que quando seguramos uma revista em mãos em posição de leitura diante de uma imagem fotográfica, não existe, necessariamente, uma relação entre a ocupação espacial desta imagem na nossa retina com a ocupação espacial da imagem da projeção direta (não mediada) do mesmo objeto, se estivéssemos na exata posição do fotógrafo que capturou aquela imagem. Nosso olhar é envolvido em um jogo de proximidades e distanciamentos, de inclusão (estar dentro, fazer parte de) ou de assistir a tudo como consciência de uma interface de mediação.

Mais do que uma tatilidade visual que nos posiciona na imagem, tratamos de uma conjunção entre o que ocorre na relação física do ato de ler um produto impresso, como a revista e o jornal, e os efeitos produzidos por essa ergonomia na construção das mensagens. Quanto a uma possível consciência da materialidade da imagem mediada, Belting evidencia uma importante relação entre a consciência do suporte e da mediação em relação ao envolvimento ou imersão:

As mídias visuais competem, ao que parece, com as imagens que elas transmitem. Elas tendem tanto a se dissimularem quanto a reivindicar a primeira voz. Quanto mais prestamos atenção a uma mídia ela menos pode esconder suas estratégias. Quanto menos prestamos a atenção a uma mídia visual, tanto mais nos concentramos na imagem, como se as imagens surgissem por conta própria. Quando a mídia visual se torna auto-referencial, ela se volta contra suas imagens e nos desvia a atenção. (Belting, 2006)

No meio do ano de 2006, por exemplo, o número de lançamento da revista francesa *Ikono* (com o slogan *Le monde se lit em images*) explora as estratégias de distanciamento e aproximação da imagem ao propor um jornalismo com amplas imagens e ensaios fotográficos. Ali podemos perceber que outras fissuras na nossa realidade são possíveis. Da mesma forma que abrimos uma janela distante (percepção onipotente) para a reunião de centenas de convidados de uma banquete do octagésimo aniversário da rainha Elizabeth II (figura 2), abrimos outra tão mais próxima (imagem subjetiva) para o momento em que um palestino tropeça na corrida desesperada para salvar uma criança (atingida por foguetes israelenses), em



Gaza (figura 3). Compartilhar o *saumon fumé et blinis sur lit d'oseille dès bois et de cresson sauvage* ou o desespero pela morte do pequeno Maher Farouq al-Mughrabi não deixa de ser, infelizmente, uma questão de imagem.



Figura 2 – Revista *Ikono* (França), n.1, jul.-ago. 2006, p. 32-33 (Reprodução).

Figura 3 – Revista *Ikono* (França), n.1, jul.-ago. 2006, p. 16-17 (Reprodução).

### **Eu e o outro, a esquerda e a direita**

Segundo a classificação dos códigos da comunicação, proposta por Ivan Bystrina (1995), temos a base da comunicação nos códigos primários (chamados também de códigos hipolingüísticos ou biofísicos); sobre estes códigos primários se estruturam os códigos secundários (chamados também de códigos lingüísticos); e sobre estes se estruturam os códigos terciários (chamados também de códigos hiperlingüísticos ou culturais). Em cada protesto, a mensagem forma um sistema simbólico próprio, de natureza cultural, que funciona tomando por base o repertório daqueles que participam do processo de comunicação, naquela oportunidade. Segundo Bystrina, os códigos culturais têm raiz binária, polar e assimétrica, ou seja, seus códigos são estruturados a partir de uma polarização em que um dos lados é mais forte que o outro e normalmente este lado mais forte é o negativo.

No caso dos protestos, há a posição do *Agente do Protesto* frente ao *Objeto do Protesto* e, em alguns casos de protestos que veremos a seguir, há a posição da força policial frente aos manifestantes. Embora seja possível a eliminação da assimetria dos códigos de comunicação, como demonstra Bystrina por meio de padrões de solução como a inversão, a intermediação, a criação de áreas limítrofes etc., o protesto tem por objetivo contrastar ainda mais a diferença entre as duas extremidades atuantes na comunicação, ao invés de tentar resolver a polarização assimétrica.

Assim, muitas vezes, toda a simbologia utilizada nas manifestações de protesto nasce nos códigos biofísicos, nos primórdios filogenéticos da comunicação. São oposições simples,



que resgatam, já em seu desdobramento nos códigos culturais, as mais fortes simbologias do bem e do mal, do sangue, do fogo, da oposição luz-trevas, da idéia de “nós”, membros de um grupo e “eles” não pertencentes ao “nosso” grupo etc.

Neste trabalho, tratamos a esquerda-direita como a quarta relação de oposição binária, com um poder muito semelhante ao das três já determinadas por Pross (1980; 1989), embora não se trate exatamente de uma relação adquirida na primeira infância, mas parcialmente adquirida filogeneticamente pela lateralização do cérebro, pela existência de dois hemisférios diferentemente especializados, parcialmente adquirida na aprendizagem da leitura no Ocidente, que nos impõe o sentido de leitura, e parcialmente na aquisição de um repertório cultural que torna a binariedade polarizada e assimétrica (Bystrina, 1989). O fato é que quando nos deparamos com uma imagem bidimensional da mídia, a relação esquerda-direita também tem capacidade de nos conduzir a determinados conceitos, como veremos adiante.

No segundo momento, após a “apresentação integral” da imagem, somos induzidos a ler a imagem segundo o sentido de leitura dos textos. Lemos também o mundo de imagens da esquerda para a direita, como lemos os textos.

Quando o homem começou a organizar seus signos em linhas, linearizar o pensamento, sair da pré-história para entrar na história, sair da imagem para entrar na linha, como descreve Flusser (1998), organiza o ato de perscrutar do olhar. Vincula o olhar ao tempo. A considerar apenas da leitura Ocidental, há vinculação evidente entre a organização dos signos em linhas na orientação da esquerda para a direita com a estrutura assimétrica do cérebro humano.

Ao organizar os signos para leitura da esquerda para direita, estamos disparando o olhar para primeiramente “ler” pelo hemisfério especializado na linguagem, o direito; nas grafias mais pictogramáticas como as orientais, que dependem mais da imagem, a leitura se faz no sentido contrário, disparando o olhar para primeiramente projetar a escrita para o hemisfério especializado em imagens, o esquerdo. Quem nunca se deparou com um estranho comportamento que é o de estar na sala de espera de algum lugar (dentista, médico, cabeleireiro) e começar a folhear uma publicação de trás para frente? Pois nada mais é do que ceder o comando da leitura para o hemisfério menos imagético, já que estamos numa leitura absolutamente descomprometida.

Ao olhar para um campo visual, o elemento da esquerda recebe, portanto, tratamento inicial mais intuitivo e com mais margens a uma precisa definição a partir das experiências primárias (portanto, já adquiridas); o elemento da direita, por sua vez, é lido primariamente pelo hemisfério esquerdo, capaz de criar narrativas mais complexas e, portanto, de ser construído de forma mais maleável.





Assim, é importante registrar que, segundo nossa abordagem, a organização espacial dos produtos do jornalismo visual é estabelecida na relação entre o estatuto linear e contínuo da escrita com o estatuto de presentidade circular da imagem. E esses estatutos remontam ao próprio desenvolvimento da imagem e da escrita como formas de comunicação, ou seja, estão na filogênese da imagem e da escrita<sup>5</sup> as características que até então têm predeterminado os padrões visuais da mídia em todas as épocas.

O fato da linguagem da imagem e da linguagem do texto remontar a duas origens diferentes – gestos e sons, respectivamente – (Leroi-Gourhan, 1990: 193), predetermina a natureza bidimensional de uma e unidimensional de outra. Flusser (1998: 27) considera a imagem o resultado planejado da abstração de duas das quatro dimensões espaço-temporais do objeto.

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captada 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 (Flusser, 1998: 27).

No entanto, como alerta Flusser, restituir as dimensões abstraídas não significa ter acesso ao mundo representado pela imagem, pois, como superfície produzida para representar o mundo, as imagens “passam a ser biombos” que “entrepõem-se entre mundo e homem” (Flusser, 1998: 29).

A linearidade da escrita e a bilateralização especializada do cérebro humano têm interferido na forma como as imagens são “lidas”, após serem percebidas, e nessa leitura toda uma sorte de valores assimétricos são agregados. São valores derivados dos conceitos e das percepções de “esquerda” e “direita”, “nós” e “os outros”, “aqui” e “ali”, “primeiro” e “segundo”, “ação” e “reação” etc. (Guimarães, 2006).

---

<sup>5</sup> Para entender o que a linearidade do texto e da sua interferência sobre as imagens significou na manutenção de uma estrutura similar na organização visual da mídia, devemos também procurar as suas raízes filogênicas. Segundo Leroi-Gourhan (1990: 189-90), o grafismo teve origem não na reprodução figurativa, mas no abstrato, a partir da expressão de ritmo, o que pode ter facilitado a apropriação do grafismo pela linguagem falada, para fins de registro. Ainda segundo Leroi-Gourhan (1990: 193), “a linearização alfabética poder ter implicado, desde sua origem, relações com dispositivos de numeração, que eram forçosamente lineares”. Podemos deduzir também que há um vínculo entre a atuação da força da gravidade que impõe sobre os objetos e seres a organização horizontal e a horizontalidade dos dispositivos de numeração lineares a que se refere Leroi-Gourhan. Portanto, de alguma forma, a horizontalidade da escrita linear é resultado da maior acomodação visual ao desenho do horizonte, embora tanto dispositivos de numeração quanto algumas escritas primitivas tivessem encontrado soluções técnicas verticalizadas. Temos que considerar que a noção de linearidade horizontalizada também é resultado do movimento panorâmico do olhar sobre os seres em movimento sobre o solo, acrescentando a noção de tempo à linearidade dos dispositivos de numeração. Antes dos meios de comunicação em massa, por exemplo, era por meio das procissões (como deslocamentos diacrônicamente discursivos) que as religiões contavam suas histórias a fim de manter uma memória viva dos feitos bíblicos (BRIGGS & BURKE, 2004: 49).

## Fragmentos discursivos da relação esquerda-direita

Por vezes, as imagens dos protestos na imprensa dizem muito mais sobre seu posicionamento acerca do direito à manifestação pelo protesto que o texto da matéria. E pelas imagens do jornalismo brasileiro verificamos que, apesar de todas as dificuldades que os agentes de protesto possam encontrar para divulgar suas reivindicações na grande mídia, e da tendência de a imprensa tornar negativos os protestos que provocam o rompimento da ordem, as imagens publicadas mostram que o jornalismo brasileiro acredita no direito ao protesto. Um exemplo claro disso acontece quando há repressão da polícia aos manifestantes. De maneira geral, quando isso ocorre, a grande imprensa acaba se colocando do lado dos manifestantes, em especial quando há uma reação violenta da polícia para desmontar uma mobilização. Nestes casos, a grande imprensa, particularmente a escrita, acaba dando destaque para as atitudes dos policiais, de maneira negativa. Isso acontece especialmente quando os manifestantes não tiveram comportamentos que, aos olhos da imprensa, justificassem as ações violentas dos policiais, que passam a ser vistas como excessivas. Ainda que essa posição não fique clara no texto, nas imagens selecionadas e publicadas ela aparece com muita força.



Figura 4 – Folha de S.Paulo, 07jul05, caderno Mundo, p. a14.

A figura 4, publicada na Folha de S.Paulo, mostra como isso acontece. Na legenda lemos “Rato e gato”, o que já coloca o manifestante numa situação desprivilegiada, de vítima em relação à força do outro. O rosto sangrando do rapaz, aparentemente desarmado, contrasta com a postura violenta e a mão armada do policial agressor. No texto, é possível ver que os manifestantes também estavam armados, mas com paus e pedras. No entanto, na imagem essa informação não existe. Fica marcada mesmo a diferença de força entre os dois, o jovem protestador e o policial violento e “covarde”. Outro ponto importante é a forma como o policial foi fotografado: seu gestual agressivo contra o fotógrafo aponta e agride também o leitor, que

tende, naturalmente, a se identificar com o protestador. Nesse caso, pela escolha da imagem e o título da legenda, o jornal já aparenta tomar partido de um dos lados. Não significa que necessariamente seja favorável às causas dos que protestam contra o G8, mas que, no caso da repressão e da agressão, está do lado do manifestante, tratando-o como vítima. Note-se que a disposição horizontal das duas fotos, e conseqüentemente o sentido de leitura (da esquerda para direita), atribui uma ordem de causa-conseqüência e à primeira imagem uma leitura mais intuitiva (e de fácil comoção) enquanto a segunda será lida sob um olhar mais crítico e racional.

Nos exemplos a seguir (figuras 5, 6 e 7), vemos como, de maneira geral, o jornal se posiciona literalmente do lado dos manifestantes no momento da captação da imagem. A escolha desses ângulos para ilustrar a matéria mostra que a posição foi tomada:

Note-se que em nenhum desses casos o jornal se coloca do lado dos policiais, de frente para as pedradas, para captar as imagens. Não há como provocar no leitor a sensação de que ele está sendo agredido pelo manifestante. As pedradas têm destino certo: os policiais armados que aparecem nas figuras 5 e 6 e cuja presença está descrita na legenda da figura 7.



REMBOLYA. Agricultor sul-coreano prepara-se para jogar uma pedra contra a polícia em Seul, logo após o funeral de Lee Myung-bak, que se suicidou em protesto contra a OMC em Cancun, no dia 10



Protestos: arremessa pedra durante confronto com polícia em Bagdá; manifestantes lançam uma delegacia e queimam carro



Manifestante arremessa pedra contra a polícia em Santiago

Figura 5 – Folha de S.Paulo, 21set03, caderno Dinheiro, p. b1.

Figura 6 – Folha de S.Paulo, 02out03, caderno Mundo, p. a12.

Figura 7 – Folha de S.Paulo, 20nov04, caderno Mundo, p. a14.

Por outro lado, vejamos como o mesmo jornal, a *Folha de S.Paulo*, retratou a imagem da polícia durante um confronto com manifestantes na Venezuela:

Na figura 8, o jornal continua se posicionando do lado dos manifestantes. Embora o destaque seja para os policiais e não mais os protestadores, que sequer aparecem na foto, o fotógrafo continuou posicionado ao lado dos manifestantes, a foto foi tirada de lá e não do meio dos policiais. A impressão, para quem vê a imagem é de que os policiais estão se dirigindo para o leitor, prontos para agredi-lo.



Figura 8 – Folha de S.Paulo, 28fev04, capa.

Percebemos que nos casos em que há repressão de uma manifestação de protesto pela violência, a imprensa se posiciona ao lado do manifestante e tende, ainda que não verbalmente, a levar o leitor a essa mesma opinião. Isso não quer dizer que a imprensa concorde ou assuma a causa dos protestadores, mas sim que ela simplesmente afirma-se contrária à repressão, pois “os homens têm o direito de protestar”.

Não é essa a postura que os grandes veículos de comunicação assumem, por exemplo, quando a presença de policiais existe para reprimir criminosos. Para exemplificar essa mudança de postura, vejamos as figuras 9 e 10 publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, que mostram a polícia invadindo a favela da Rocinha para prender traficantes.



Figura 9 – O Estado de S.Paulo, 20out04.



Figura 10 – O Estado de S.Paulo, 28fev05.

Em ambas as imagens, o fotógrafo está posicionado perto dos policiais, ao lado ou atrás deles, como se protegendo. Os policiais não apontam para o fotógrafo, portanto, não apontam para o leitor. Estão ali com a função muito específica de procurar os criminosos. Aqui, a posição se inverte. Fotógrafo e policias estão do mesmo lado.



Embora não seja possível afirmar que todas as páginas sejam desenhadas com a pré-determinação das experiências pré-predicativas. Há alguns fatores que fogem totalmente do controle ou da vontade daqueles que são responsáveis pela produção da informação jornalística. Mas o que pretendemos demonstrar é que é possível detectar alguns padrões que se repetem, como este do sentido de leitura.

Normalmente, os elementos gráficos ou figurativos que, como uma seta, projetam o olhar da esquerda para a direita, sentido de leitura, representam ação; no sentido inverso, reação. Então, ao mesmo tempo em que a composição visual pode indicar o outro, pode representar também uma idéia de resistência.

Proporemos um exercício de análise que consiste em percebermos como o sentido apresentado pode ser bastante diferente se a imagem tivesse o sentido invertido. Para isso, apresentaremos as imagens tal qual foram conhecidas e, em seguida a cada uma delas, as mesmas imagens invertidas (como se fossem vistas por um espelho).

No processo inicial da construção da imagem, nos casos aqui retratados, a posição do fotojornalista ou cinegrafista no momento do disparo de sua máquina predetermina os aspectos espaciais da imagem, inclusive o sentido da narrativa construída, embora, em alguns casos haja limitações reais para o deslocamento do fotojornalista ou do cinegrafista, além da instantaneidade de determinados fatos. Mas na maioria das vezes, determinada imagem, e conseqüentemente sua direção, é resultado de uma escolha entre um razoável leque de opções. Normalmente, tanto no material disponível pelas agências de notícias quanto na produção própria, as opções compreendem vários enquadramentos, direções, planos, aproximações etc.

O sentido de leitura é acompanhado de uma força que pode tanto “facilitar” o fluxo dos elementos que se dirigem no mesmo sentido, quanto pode dar a sensação que o deslocamento dos elementos no sentido contrário sofre mais resistência, são mais difíceis.

Temos que considerar também que no processo de mediação da imagem, a posição do olhar do observador que faz a captação da imagem é reconstituída, com certo grau de abstração, para a posição do olhar do leitor. Conseqüentemente, de certa forma o leitor é deslocado para aquela posição e momento do fato registrado. A reprodução a seguir (com a sua inversão) exemplifica uma construção narrativa em que a posição da lente fotográfica constrói o olhar do leitor. Nas figuras 11 e 11b, a inversão da figura substitui a idéia de agressão (do jovem que protesta em Brasília contra a aprovação de novas leis que regulamentam a previdência social) contra o nosso patrimônio público pela idéia de que estamos ao lado dele e de que o impacto do seu chute é até maior.



Figura 11 – Veja, 1dez04.



Figura 11b – Veja, 1dez04 (imagem invertida)

A identificação que o sentido de leitura provoca pode tornar mais forte uma imagem em que aquele que protesta se opõe a algo que se dirige de forma agressiva contra o espaço do leitor (identificado normalmente pelo lado em que o olhar começa a perscrutar a imagem). Memorável é, por exemplo, a imagem do estudante chinês que em 1989 protestava na Praça da Paz Celestial e munido apenas de sua coragem e de seu próprio corpo enfrentou uma fileira de tanques de guerra que avançava para cima da multidão (figura 12). Seu corpo transformou-se numa barricada, sua imagem correu o mundo. Mesmo 16 anos depois e com quase todos os líderes das manifestações na China mortos, a imagem do jovem em frente aos tanques ainda sobrevive na memória do mundo como símbolo da resistência do povo chinês. Não foi sem motivo que ela foi escolhida pelos principais jornais e revistas do mundo como uma das imagens mais marcantes do século XX. E assim faremos o último exercício de inversão da imagem: o jovem chinês que enfrenta a fileira de tanques que se dirige contra nós (espaço do espectador), passa, na inversão, a parecer uma fileira de tanques que passa por nós (como uma parada militar) e o jovem parece um desavisado transeunte a atravessar em uma faixa de pedestres...



Figura 12 – Arquivo CNN



Figura 12b – Arquivo CNN (imagem invertida)





## REFERÊNCIAS

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BELTING, H. 2006. “Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia”. **Ghrebh-**Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia (on line), São Paulo, n.8, jul. 2006. Disponível em: [http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting\\_1](http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1).

BYSTRINA, Ivan (1989). **Semiotik der Kultur**: Zeichen – Texte – Codes. Tübingen: Stauffenburg.

FLUSSER, V. (1998). **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D’Água.

GUIMARÃES, L. 2006. O jornalismo visual e o eixo “direita-esquerda” como estratégia da imagem. In: BAITELLO Jr., N.; GUIMARÃES, L.; MENEZES, J. E de O.; PAIERO, D. (orgs.) **Os símbolos vivem mais que os homens**: ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo, Annablume, p.185-200.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra**, 1 – Técnica e linguagem. Lisboa: Edições 70, 1990.

METZ, C. 1980. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Horizonte.

PAIERO, D. **O protesto como mídia, na mídia e para a mídia**: A visibilidade da reivindicação. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Dissertação de mestrado).

PROSS, H. 1989. **La violencia de los símbolos sociales**. Barcelona: Anthropos.

PROSS, H. 1980. **Estructura simbólica del Poder**. Barcelona: G. Gili.

PROSS, H. 1996. **Atrapados em la red mediática**: orientación em la diversidad. Hondarribia: Argitaletxe.