



Dinâmica do Texto Jornalístico: Montagem das Imagens Fotojornalísticas e Discursos de Poder¹

Laís Santoyo LOPES²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Propõe-se investigar se a montagem fotojornalística pode alterar os parâmetros de compreensão do texto jornalístico e se, por meio da natureza ambivalente do seus regimes de sentido, é capaz de desencadear um processo cognitivo relacional no receptor que buscaria construir visibilidades alternativas a partir de uma visualidade dada, questionando a própria natureza do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo; discurso jornalístico; visualidade; semiótica da cultura.

TEXTO DO TRABALHO

Entre-imagens

Os debates sobre fotojornalismo tradicionalmente apresentam a questão da realidade como primária, polarizando a natureza documental da imagem fotojornalística com a construção de linguagem estética. As discussões se concentram na possibilidade de objetividade jornalística, neutralidade na imagem e parâmetros éticos de registro, aperfeiçoando procedimentos positivistas para eliminar a ambivalência das imagens.

“A imagem nunca é a realidade elementar.” (RANCIÈRE, 2009b, p. 6). Para Rancière (2009b, p. 1-31), o que está em jogo são regimes da imagem, “regime de relações entre elementos e entre funções” (2009b, p. 4), operações que montam e desmontam relações entre visível e dizível, percepção e ação. No regime de representação, ou semelhança, a imagem é algo no lugar do original, representação direta ou figura poética que intensifica uma expressão. Assim, é um complemento expressivo passível de interpretação quanto ao grau de simulação ou dissimulação.

Em contrapartida, um novo regime de imagem se forma a partir da metade do século XX, que quebra com a lógica representativa da semelhança. O regime estético

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, email: laislopes@gmail.com.



nas artes trabalha com a função de presença ou de “hiper-semelhança” (RANCIÈRE, 2009b, p. 8), que é a imagem destituída de significação referencial, porque não opera como réplica do mundo ou forma codificada de uma idéia, mas é uma forma em si, autônoma e autorreferente. Sua potência deriva do “discurso silencioso” (RANCIÈRE, 2009b, p. 13) que é a imagem por ela mesma, como discurso de seu processo. A imagem passa a existir em trânsito entre duas funções: como testemunha silenciosa, registro de traços hieroglíficos nos corpos, ou como presença nua, não-significada, imagem que não se torna imagem, mas permanece como visualidade, pois é impressão direta da alteridade ao invés de imitação, sendo impenetrável à narrativa.

A partir disso, as imagens da arte passam a operar no intertecer do regime estético com o regime representativo e no deslocamento entre suas funções. Estabelecem novas conexões entre visual e conceitual, pois jogam com relações de analogia e dessemelhança, podendo resultar na “quebra estética”, o desencontro entre *aisthesis*, sentido sensível, e *poiesis*, sentido semiótico. “As formas visuais se submetem a um significado a ser construído ou o subtraem.” (RANCIÈRE, 2009b, p. 7). Logo, é possível pontuar a existência de diversas imagens em uma só, mediadas por uma “zona de indeterminação entre pensamento e não-pensamento, atividade e passividade, mas também entre arte e não-arte” (RANCIÈRE, 2009a, p. 107).

O status de arte da fotografia deriva do jogo entre visualidade nua, impressão direta do outro, e leitura dos rastros como índices da história ou formas autônomas. A articulação da dupla poética é construída historicamente e atualizada na relação entre as “imagens da arte, as formas sociais da imagem e os procedimentos teóricos de crítica da imagem” (RANCIÈRE, 2009b, p. 15). O potencial da visualidade da imagem fotojornalística encontra-se na complexidade da montagem, como na zona de indeterminação se desencontram ou articulam múltiplos nexos entre *aistheises* e *poiesis*.

Sendo assim, alternativamente às análises binárias pretende-se trabalhar a partir da natureza ambivalente da imagem, considerando-a um texto híbrido. Latour os define como *tricksters*, híbridos quase-objetos “ao mesmo tempo sociais e não-sociais, produtores de naturezas e construtores de sujeitos” (LATOURE, 2009, p. 110). Pensar o fotojornalismo com prática híbrida ultrapassa o paradigma clássico da ciência de não ser possível obter conhecimento apoiado na contradição, considerando que entre o caráter natural e construído do texto fotojornalístico encontra-se seu potencial de “gerador



comunicacional”³. Dessa maneira, não cabe discutir a veracidade da imagem, pois a estrutura de seu conhecimento é de natureza móvel e potencialmente crítica.

No caso do jornalismo impresso, as fotografias, texto montado pelo olho do fotógrafo e suas complexas seleções, passam por um segundo processo de editoração ao serem incluídas na reportagem, compondo um novo texto. Na interação de ambos surge outra camada de visualidade que fica em tensão com aquela exclusiva da fotografia. Uma nova imagem que se sobrepõe à fotografia, adicionando ou subtraindo sentido. Forma-se uma nova narrativa, que poderá exprimir uma única voz dominante ou se complexificar a partir da interação de múltiplas vozes. Também a dialetização entre visualidade e imagem poderá gerar espaço vazio para a imaginação do receptor ou apontar criticamente para o modo de construção da visibilidade.

Discursos de poder

Se por um lado o texto fotojornalístico tem potencial emancipatório, também sua visualidade pode se submeter à construção de discursos do poder e reduzir-se a geração de “conhecimento-regulação”⁴ (SANTOS, 2009, p. 32). No fotojornalismo, o dispositivo de poder⁵ atua na organização da visualidade, na mediação da dupla poética da imagem, estabelecendo relações fechadas, por exemplo ao aplicar à imagem na sua função não-referencial, uma linguagem funcional, conferindo significado histórico apoiado em uma relação de poder e construindo ideologia.

3 Lotman afirma que o texto “não é a realização de uma mensagem em uma só linguagem”, sendo no mínimo duplamente codificado. Sua função extrapola a comunicação unívoca, pois opera como “um complexo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens” (LOTMAN, 1996, p. 82). Isso o faz um “gerador comunicacional” (LOTMAN, 1996, p. 82). Tal desdobramento complica a idéia de decifração, que perde o caráter finito, revelador de uma única verdade, mas cujo sentido se complexifica a cada nova interação semiótica.

⁴ A teoria pós-colonial de Santos (2010, p. 32) distingue duas formas de conhecimento na modernidade ocidental, o conhecimento-regulação, no qual o caos é a ignorância e o saber é a ordem, e o conhecimento-emancipação, no qual o colonialismo é a ignorância e a solidariedade é o saber. Assim, a ignorância do colonialista está em não reconhecer a igualdade do outro. A confluência das lógicas do desenvolvimento da modernidade ocidental e do capitalismo resulta na hegemonia das formas de conhecimento-regulação o que, por sua vez, recodifica o conhecimento-emancipação, de forma que o colonialismo considerado ignorante passa a significar saber e ordem e “[...] o sofrimento humano pôde assim ser justificado em nome da luta da ordem e do colonialismo contra o caos e a solidariedade” (SANTOS, 2010, p. 86). Portanto, pode-se entender “conhecimento-regulação” como uma forma de saber que ordena o mundo a partir da separação e classificação hierárquica, enquanto “conhecimento emancipação” capacita a todos igualmente, permitindo a coexistência de diferentes saberes com igual valor.

⁵ O conceito de “dispositivo de poder” foi elaborado por Foucault e é discutido adiante por Agamben (2009) que apresenta a seguinte definição:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esse elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p. 29).



Se consideradas as formas sociais da imagem, a construção ideológica do fotojornalismo também está sujeita à lógica da sociedade do espetáculo. Para Debord, “o espetáculo é [...] uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1997, p. 14), um sistema no qual a mercadoria aparece como imagem espetacular e na sua imaterialidade é fetichizada.

Segundo Debord, toda a realidade vivida diretamente, passa a ser vivida por imagens e a sociedade torna-se uma imensa acumulação de espetáculos. A imagem é a própria relação comunicativa e seu objetivo é chegar sempre a si mesma, de modo que mantém o sistema promovendo passividade em detrimento da ação. Através dos meios de comunicação de massa, o espetáculo atinge o eixo dos valores e comportamentos e atua como dispositivo de comunicação de interesses do poder, instrumento que naturaliza as relações mercadológicas e ignora as contradições sociais.

Do ponto de vista antropológico, nota-se que as imagens da sociedade do espetáculo aparecem na passagem de figura mítica para imagem tecnicamente reproduzível. O mito é substituído pela mercadoria, a própria reproduzibilidade do objeto. O espetáculo transforma o consumo em mito do mundo da reproduzibilidade técnica, a narrativa passa a ser a narrativa do consumo e o rito, o rito do consumo.

A imagem do espetáculo tem a mesma natureza antropológica da imagem mítica, apesar da diferença tecnológica, mas sua visualidade mudou de contemplativa, o sujeito diante da imagem, para expositiva, a imagem se põe diante do sujeito que a consome. O objeto da reproduzibilidade técnica se faz visual pela exponibilidade. Tanto no texto fotojornalístico como no texto total da notícia há distintas camadas de visualidade em tensão. Se o ambiente midiático atual opera principalmente a partir da expositiva, também utiliza a narrativa da espetacularidade, o gigantismo e o culto à celebridade para transformar o sujeito em personagem do espetáculo através do consumo, ou evoca a narrativa para recriar uma “aura” contemplativa, dissimulando o caráter expositivo e mercadológico da imagem.

Quanto ao espectador, a essência da crítica de Debord pode ser sintetizada na afirmação de que a contemplação da exterioridade, da aparência separada da realidade, gera despossessão e alienação. “[...] quanto mais ele contempla, menos vive” (Debord, 1997, p. 23). Porém o próprio ato de ver aqui depende da relação pré-estabelecida de passividade que atrela uma condição de incapacidade ao receptor (RANCIÈRE, 2009a, p. 12), pois ao contemplar a imagem narrativizada do espetáculo e aderir a ela através do consumo, fica paralisado e incapaz de construir sentido por si próprio.



Entretanto, os processos comunicacionais não podem ser reduzidos à lógica de causa e efeito. Se a natureza do texto é aberta, não é possível supor do receptor somente passividade. A prática emancipatória desafia a oposição entre ver e agir e capacita o receptor como intérprete e construtor através do exercício da tradução (RANCIÈRE, 2009a, p. 23). O potencial de contra-dispositivo do fotojornalismo depende da atuação dialética da montagem, que não deve superar contradições, mas gerar dissenso, desordem, construindo brechas na hegemonia das relações sociais mediadas por imagens. Ou seja, propõe-se investigar se a montagem fotojornalística é capaz de desencadear um processo cognitivo relacional no receptor que buscaria construir visibilidades alternativas a partir de uma visualidade dada, questionando a própria natureza do conhecimento.

É uma hipótese desta pesquisa que o jornal, lugar oficial e legitimado de conhecimento e cultura, opere como dispositivo de poder naturalizando a lógica do mercado, pois ao separar as capacidades sensíveis do receptor, incentiva apenas a atividade passiva de contemplação e consumo de espetáculo e reduz o potencial das imagens a simples estesia. Assim, pode dificultar ou impossibilitar a prática emancipatória ao fornecer narrativas fechadas e eliminar a ambivalência das imagens através da construção de uma visibilidade limitada e funcional. Pretende-se, portanto, averiguar como os elementos de editoração estrategicamente alteram a visualidade do fotojornalismo, procurando direcionar os efeitos de recepção.

É de se notar o constante atrito entre dispositivos de poder e contra-dispositivos. O sistema procura incorporar a diferença e torná-la regra, desarmando-a de potencial emancipatório. O contra-dispositivo pode tornar-se um dispositivo ao ser purificado e industrializado e então incorporado ao programa como mais uma pseudo-opção de consumo. Por outro lado, os processos culturais são de natureza móvel e geradora de variação e persistem operando independentemente da orientação político-ideológica dos sujeitos, possibilitando que surjam novas estratégias não antecipadas pelo sistema.

Logo, a segunda hipótese procura investigar em que medida os procedimentos artísticos geradores de indeterminação comumente empregados pelo fotojornalismo se realizam enquanto contra-dispositivos emancipatórios ou tornam-se dispositivos de poder servindo ao consumo do espetáculo e à disseminação de conhecimento-regulação.

Fotografias por Sebastião Salgado para Folha de São Paulo

Para investigar as hipóteses descritas, escolheu-se analisar a primeira reportagem do jornal Folha de S. Paulo que utiliza, com exclusividade, fotografias de Sebastião Salgado. Data de domingo, 14 de agosto de 1994 e aborda a situação dos campos de refugiados ruandeses no Zaire.

A fotografia da capa aparece sob a manchete: “Edição histórica com tiragem recorde de 1.117.802 exemplares”. A imagem tem eixo de ação centralizado e pode ser subdividida em três planos: no primeiro, dois jovens centralizados deitados no chão sobre uma esteira, sendo que um deles se vira e olha para a câmera; no segundo, um mulher caminha em direção à lente, saindo do terceiro plano ao fundo; no terço superior, uma grande concentração de tendas e pessoas perde definição aos poucos e parece se estender além dos limites da imagem. A composição apresenta um movimento convergente ao centro e descendente em direção ao fotógrafo.

Considerando tal movimento, pode-se entender que o caminho leva a uma situação inferior, pois dirige o olhar àqueles deitados, que não demonstram intenção ou força para se moverem. A mulher que caminha parece se distanciar do campo, mas o movimento sugere que ela acabará se juntando aos meninos, em uma situação pior, pois se ao fundo enxerga-se tendas, no primeiro plano deita-se sobre uma esteira somente. Essa leitura vai de encontro ao título da chamada de capa: “Salgado retrata o inferno dos ruandeses”. O uso do termo inferno remete à descida a uma situação inferior favorecendo a idéia de que o movimento ocorre em direção ao pior e é inevitável.

No entanto, a constatação das precárias condições de habitação do campo é apenas uma leitura. Em um segundo momento nota-se que o eixo de ação é o movimento em encontro ao olhar do menino, ponto de tensão. Nesse olhar, dirigido ao fotógrafo e à câmera, está a zona de indeterminação da imagem. Ele aponta a presença do fotógrafo, demonstrando que o registro foi feito por uma pessoa real presente na cena e que, mesmo atrás da câmera, agora faz-se visível. Amplia-se o campo da imagem, que engloba também a intencionalidade do registro e a interação do fotógrafo com os refugiados. Assim, não é apenas uma janela do evento, visão neutra e automática, mas obriga os espectadores a considerarem a dimensão humana real envolvida no registro.

Uma nova leitura soma-se à anterior. O menino olha aquele o observa, mas a ação não se conclui. Ao notar que o observador é o fotógrafo, sua reação é indeterminada. Teria ele esperança de que a fotografia poderá alterar sua situação? Ou permanecerá deitado, consciente de que presença do fotógrafo não resultará em auxílio? Comenta a ineficácia do fotojornalismo, pois o fotógrafo é impotente diante do que



retrata, mas ao se posicionar no interior da imagem, indica que há possibilidade de alcançar aqueles retratados. A imagem não mais pertence a um universo a parte do espectador, mas se configura como ponte entre duas realidades.

Essa ambivalência é própria da prática fotojornalística documental: aqueles que presenciam a cena são espectadores que repassam a imagem a mais espectadores, porém, sem o registro, a necessidade de intervenção não é constatada. Essa ambivalência, por sua vez, permite questionar o sentido da comunicação de massa, pois espectadores recebem imagens e através delas se informam sobre o mundo, assim não o experimentam. Ao se fazer presente, o fotógrafo substitui o caráter automático da imagem e conecta espectadores e retratados. Enquanto o título indica o caminhar ao inferno, a montagem da fotografia oferece uma imagem que dialetiza a inevitabilidade da situação e indica que para quebrar o ciclo de miséria é preciso alterar o ciclo da informação, abandonando a idéia da contemplação da imagem da notícia-entretenimento como modo de conhecimento do mundo para evocar questionamento e ação.

Por outro lado, o conteúdo do texto verbal à direita não deixa ver a ambivalência da fotografia. Primeiramente chama a atenção para a própria publicação à qual confere status por apresentar conteúdo exclusivo e que, por sua vez, transmite status ao leitor privilegiado com acesso ao conteúdo especial. Ao mesmo tempo, essa informação ecoa com a manchete, reforçando a importância do veículo e seu alcance, como se a mídia impressa estivesse em expansão de tamanho e relevância. Tal idéia está novamente na chamada abaixo que comenta o recorde de exemplares da revista dominical.

É de se notar que em 1994 os meios de comunicação de massa, em especial a imprensa escrita, já haviam passado por um processo de aglutinamento, que reduziu drasticamente o número de publicações independentes durante o século XX, aumentando simultaneamente as tiragens de grandes conglomerados verticalizados de mídia. Tal processo resultou em grande homogeneização da informação. A “concorrência” com outros meios de massa contribuiu para a redução da presença da imprensa escrita e aumento de dependência em relação à renda provinda da publicidade, que chega a corresponder a até 70% (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 80).

“Imprensa publicitária” é o termo usado por Martín-Barbero para definir o então modelo liberal mercantil sob o qual passou a se organizar o discurso da imprensa escrita, de modo que informação publicitária e ideologia econômica dos monopólios tornaram-se a própria matéria-prima da forma-mercadoria que é a notícia. Ou seja, o 4º poder da imprensa é a voz do mercado liberal vendendo sua ideologia sob a forma de

liberdade de informação. No exemplo, a notícia é a publicidade do jornal, que legitima seu discurso através do valor de circulação enquanto naturaliza a abstração do conteúdo na relação comercial, conferindo à sua taxa de circulação um valor de commodity. O discurso jornalístico faz da relevância histórica proveniente do sucesso mercadológico uma notícia, revelando a mitologização do mercado como realidade indissolúvel e à parte de qualquer contradição social.

Para Martín-Barbero (2004, p. 82), “a publicidade coloca o modelo diante do qual a diferença entre informação, propaganda, entre notícia e opinião, tende a converter-se em mera retórica”. Atesta-se isso na cobertura do fato no formato de publicidade em prol da publicação e no tratamento da notícia como bem consumível, um foto-pôster colecionável. A forma publicitária é evidente na manchete que confere mais destaque ao motivo histórico da edição que ao tema da reportagem. A diagramação também apresenta a reportagem, abaixo da manchete, como bônus “extra” ao leitor.

Além disso, o valor da reportagem é ligado ao caráter artístico da obra, pois o modo exposição comercializa a catástrofe humanitária como motivo de apreciação estética ao invés de notícia, trazendo em si a lógica do espetáculo, a transformação da vida em aparência. O texto da chamada neutraliza a tensão entre situação retratada e produção do registro fotográfico, incentivando o consumo contemplativo. Em seguida, oferece um foto-pôster da situação enquanto atesta o caráter artístico e colecionável da imagem ao transferir para ela o status do fotógrafo, mencionando que é “um dos mais importantes fotógrafos do mundo”. A operação favorece, além do consumo da notícia-mercadoria, a diluição do potencial da imagem pela leitura contemplativa.

O valor estético é ampliado na legenda: “Foto feita no campo de Kibumba por Sebastião Salgado, que só utiliza o preto-e-branco para poder concentrar a emoção”. Em 1994, o jornal era impresso totalmente em preto-e-branco, mas o fato do fotógrafo trabalhar nessa mídia é ressaltado como prática incomum, conferindo tom artístico diferente das demais fotografias na edição. No entanto, o uso do preto-e-branco vai além do poder de “concentrar emoção”, convenção generalizante. Tal funcionalização da linguagem é um procedimento de dominação por adesão ao sistema. Quando a legenda determina o sentido semiótico do preto-e-branco, reduz a linguagem, pois as possíveis leituras heterogêneas ameaçam a estabilidade do sistema, no caso a estrutura da notícia-mercadoria moldada pelo discurso publicitário-jornalístico. Isso vai de encontro com a lógica da episteme centro-ocidental, de excluir a variação e o excesso reduzindo a ambivalência, aqui pela simplificação do código.



Segundo Machado, o processo de codificação da fotografia é ainda mais ilusório do que na imagem figurativa. A partir do renascimento, com a perspectiva central, o que “a imagem figurativa buscou esse tempo todo foi uma homologia absoluta, a identidade perfeita entre o signo e o designado” (MACHADO, 1984, p. 27). A fotografia foi um aperfeiçoamento técnico para uma impressão mais fiel. Do preto-e-branco à cor, evoluiu em direção à homologia do mundo. A busca pela perfeição da imagem mascara o código que a constrói: quanto mais aparenta ser próxima ao real, mais “mentirosa”, codificada, é a imagem. “A ilusão de verossimilhança é um trabalho de censura ideológica que visa, em última instância, reprimir o código que opera no sistema simbólico, ocultar o seu papel de produção de sentidos” (MACHADO, 1984, p. 28).

Flusser prossegue na mesma idéia afirmando que enquanto a fotografia a cores naturaliza a codificação, o preto-e-branco ressalta a relação mediada entre o universo e a sua imagem. Como o mundo não existe em preto-e-branco, a imagem não pode ser considerada uma prova, mas somente “teoria” a respeito dele. O preto-e-branco seria mais “verdadeiro”, pois é uma interpretação da realidade em escala de cinza, explicitando que essa passa por um processo de abstração e que “o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos [é] o universo dos conceitos” (FLUSSER, 2011, p. 60). A fotografia a cores é mais abstrata, porém a própria codificação, mais próxima às cores do mundo, esconde o grau de abstração que deu origem à imagem.

Essa é a atuação dos dispositivos de poder em meio ao regime de hipersemelhança: naturalizar o universo da imagem técnica como única realidade. Logo, o uso do preto-e-branco pode ser entendido como contra-dispositivo da lógica que inverte o mundo real pela aparência. Ao alimentar a tensão eles, ameniza essa lógica e chama atenção para o papel de mediação da linguagem na leitura de índices da história nos traços do registro. É próprio de discursos oficiais constranger o uso da linguagem, impedindo a relação de contrastes. Ao reduzir a estratégia a um clichê estético para transformar fotografia em arte, funcionaliza a linguagem e dilui a ambivalência da imagem enquanto híbrido de registro automático e construção de discurso, desarmando a estranheza que essa interpenetração paradoxal de imagens poderia causar.

Em resumo, nota-se que a pluralidade de sentidos presentes na composição e no enquadramento é reduzida no uso do termo “inferno”, porém a proposta crítica sobre o papel do fotógrafo e da notícia, presente na ambivalência de olhares e gestos, não é totalmente anulada, pois desenvolve-se a partir do eixo de ação centralizado. No entanto, sua visibilidade é bastante reduzida diante daquela excessiva do texto da



notícia-publicidade que reforça do jornalismo para a sociedade, ao mesmo tempo em que oculta sua base ideológica e mercadológica. Por fim, as potencialidades dialéticas são dissolvidas no incentivo do consumo na forma de estesia contemplativa e na redução da linguagem a uma linguagem funcional.

Ademais, a reportagem ocupa três páginas do caderno Mundo. A primeira delas se inicia com o título da série de matérias “Inferno em preto-e-branco” e depois a manchete “Salgado retrata a catástrofe ruandesa” é seguida por uma única foto, em 80% da página, duas citações do fotógrafo e uma biografia. Primeiramente nota-se que a associação do “inferno” ao preto-e-branco direciona para a leitura dramática da situação, insuportável e irreversível, agenciando a estratégia artística geradora de indeterminação a favor da lógica do capital e da realidade indissolúvel do mercado.

Em segundo lugar, o rótulo de inferno dramático e a montagem da notícia em torno do testemunho do fotógrafo dilui o evento na captação da dramaticidade e sua contemplação pelos leitores, desviando atenção de suas condições específicas e reduzindo-o ao espetáculo. Retrata-se algo inevitável e descontextualizado, pois não há quaisquer informações diretas sobre origem do conflito, razões para a migração ou motivo das mortes em massa. Mesmo a citação de Salgado que discute como a situação poderia ter sido evitada passa a impressão de que a catástrofe é uma consequência inevitável da situação geopolítica. Tal distância e abstração é constitutiva do formato jornalístico-publicitário, que oculta a relação entre os eventos e suas especificidades ideológicas e econômicas, naturalizando a lógica mercantil. Cria-se um pseudo-evento, pois é o próprio espetáculo da tragédia que se torna notícia.

A funcionalização da linguagem fotográfica aparece no final da biografia com uma diferença em relação à capa: “Para ele, a fotografia em preto e branco concentra a emoção e permite que a imagem seja interpretada pelo que ela é”, ou seja, nada além de imagem. Mas essa lógica também reduz a ambivalência da fotografia. Como operação artística no regime estético de hiper-semelhança, impede a naturalização do universo da imagem, pois aponta para a sua construção, e rejeita a imposição da narrativa, aderência a um significado. No entanto, tal operação é em si uma narrativa da arte.

Na foto em questão, é paradoxal o entrelaçamento das duas funções da imagem. Por um lado, a adição de sentido na leitura dos traços do registro técnico como índices da história e caracterização de identidade, o que permite a construção de uma narrativa trágica. Por outro, a imagem fruto de operação artística, narrativa que torna visível somente as formas, o arranjo dos corpos no espaço e que subtrai sentido, descartando

tanto a existência da alteridade que originou a imagem bem como outras leituras possíveis. A fotografia isoladamente retrata dois meninos, mas devido ao grande contraste não é possível observar detalhes dos corpos. Isso favorece a redução à forma, já que a condição física de sofrimento do referente não pode ser atestada na imagem.

Entretanto, a montagem do texto total da notícia faz o inferno visível. A luminosidade de fonte externa, descendente da direita para a esquerda, sugere um abrigo escuro e subterrâneo, remetendo ao título “inferno em preto-e-branco”. A visibilidade resultante é de que estariam confinados em um lugar terrível, apesar disso ser apenas sugerido mas não constatado. A expressão das crianças também não condiz necessariamente com essa leitura. Enquanto um menino parece despreocupado, o outro tem suas expressões faciais intensificadas pelo contraste da luz, mas nada além do título indica se sua expressão é de riso ou choro. O sofrimento intenso é construído pela montagem do eixo de iluminação e do intenso contraste com o título “inferno” e aumentada pelos outros elementos que descrevem cenas de horror.

Logo, os elementos de indeterminação (a intencionalidade da composição visual, o fato de não se saber se o contraste é natural ou um efeito da combinação de sensibilidade da película, obturador e diafragma da câmera, bem como a natureza da cena, se mostra riso ou sofrimento) são operacionalizados em uma visibilidade espetacular cujo discurso é legitimado pelo currículo do fotógrafo, sua descrição do evento e a reputação da publicação. As diferentes imagens que a fotografia evoca são organizadas para coincidirem com uma leitura específica.

Quanto à sugestão para se ler a imagem “pelo que ela é”, se a operação estética pretendia ressaltar o caráter de hiper-realidade, autônomo da imagem em relação ao evento, a nota aparece pequena ao rodapé da página e quase desaparece diante da visibilidade espetacular do “inferno em preto-e-branco”. Se notada, isoladamente também reduziria o potencial dialético da imagem ao discurso artístico da forma. Tal estratégia só seria eficaz se o discurso artístico estivesse visível o suficiente para entrar em tensão com a narrativa da catástrofe, mas a última claramente predomina.

A reportagem continua ocupando na página seguinte, sob o mesmo título e a manchete “Região do Zaire tem 800 mil refugiados”. A linha-fina lê: “Guerra ruandesa pode ter causado a morte de 700 mil pessoas em 4 meses, por massacres, fome e doenças”. Abaixo, duas fotografias ocupam as seis colunas.

A primeira, nas duas colunas à esquerda, é também do orfanato, porém possibilita maior constatação da situação das crianças. De certa forma, essa fotografia

evoca mais a função de visualidade, imagem nua, do que a anterior, pois atua mais independentemente do contexto. Os traços do registro atestam uma realidade incontestável, capaz de se sustentar apesar das construções discursivas que a rodeiam, uma possível razão para o seu menor destaque.

A segunda fotografia mostra uma fila de pessoas que atravessa um vale, descendente da esquerda para a direita. A legenda explica: “Ruandeses chegam a caminhar até 20 km por dia carregando galões e baldes para conseguir um pouco de água no Zaire”. A imagem mostra uma grande concentração de pessoas e a composição faz visível os “800 mil refugiados”, ainda que só algumas centenas estejam enquadradas. No entanto, a fotografia não retrata a caminhada, mas todos estão olhando em direção à câmera. Logo, não serve para complementar a legenda, mas impressiona pela aglomeração, dá a dimensão da população afetada. A situação ganha proporções espetaculares pelo gigantismo da aglomeração de pessoas abaixo do número “800 mil”.

A diagramação da página reforça o gigantismo. A distribuição das crianças na primeira fotografia acompanha a linha da luminosidade de forma ascendente em diagonal da esquerda para a direita, onde se concentram a maioria, e a segunda imagem apresenta o sentido inverso, com maior concentração no canto inferior direito. Um fluxo contínuo se estabelece entre as duas imagens, direcionando o olhar à grande massa. A visualidade espetacular se espalha horizontalmente, tomando quase toda a área disponível e resulta na imagem do terror genérico do “inferno em preto-e-branco”.

Por outro lado, a montagem interna da segunda fotografia oferece outra visibilidade. Ao fazê-los posar, o fotógrafo mostra os refugiados envolvidos no processo de registro e volta os olhares para ele, fazendo-se presente. Assim, novamente ressalta a relação humana presencial do processo, que é desautomatizado. A imagem não é um snapshot dinâmico do movimento de migração e do sofrimento. O ato fotográfico perde seu caráter mecânico e na pose estática acumula densidade, faz imaginar o fotógrafo organizando a multidão, atesta para a sua construção e para a materialidade do referente.

Porém, a indeterminação não consiste apenas na ambivalência de pontos de vista. Aparece também nos rostos, pois o retrato não está para caracterizar a identidade do povo, mas justamente a nega, fazendo a realidade incontestável da presença atestada na imagem mais importante do que sua significação histórica. O caráter reflexivo aparece no “silêncio” da presença não-significada, na suspensão da atividade pela indiferença resultante do procedimento de registro.

Pela primeira vez no texto escrito aparecem informações sobre o conflito e os campos, porém de modo bastante simplificado. As fontes citadas comentam apenas sobre o número de refugiados e taxas de mortalidade, resumindo as causas entre fome e doenças. Logo, o principal dado são números e as questões por trás deles não são levantadas. Não há menção sobre ações de mediação do conflito ou melhoras nas condições dos campos, de forma que, enquanto o terror da situação é amplificado espetacularmente pelos números, é também aceito passivamente, pois parece terrivelmente irremediável, relacionado novamente à idéia de “inferno”.

A notícia consiste, portanto, na espetacularização numérica da morte e da condição precária dos sobreviventes, pois o gigantismo aparece tanto nas fotografias, no número de pessoas enquadradas, no movimento expansivo construído pelo posicionamento na página e pela diagramação horizontal, quanto nos números enfatizados na manchete e reportagem escrita. Assim, as possibilidades dialéticas das fotografias, amarradas nessa construção, são bastante reduzidas. Porém, em alguma medida, ainda é possível que pela ambivalência da montagem das fotografias, no desencontro entre imagem nua e imagem-espetáculo da notícia, bem como na tensão de pontos de vista, o leitor faça traduções que questionem a narrativa predominante.

A manchete “Para fotógrafo, não há nada mais terrível” sob o título “inferno em preto-e-branco” inicia a última página, na qual a editora de fotografia do jornal reproduz alguns trechos da entrevista com Salgado. Uma pequena biografia dá o tom serve de justificativa para o horror da situação, “...cenas que fizeram com que ele perdesse a certeza no futuro da humanidade”. Seguem-se trechos da fala, dividida em sub-itens compondo uma linha cronológica genérica do desastre. Inicialmente, Salgado relaciona o evento ao estado da economia global de forma vaga e depois comenta sobre a banalidade da morte e as guerras na África.

Porém, apesar do caráter de denúncia, a apresentação de descrições e dados chocantes e fracas especulações sobre o destino da situação só colaboraram para construir o “inferno”, inevitável e irremediável. Mesmo ao final, seu discurso não prevê melhoras, não vê “movimento em direção da resolução desse problema”. Quando fala sobre o futuro, se diz incerto sobre novos projetos e militância. Assim, se constrói a imagem de um profissional que, depois de acompanhar durante três décadas a miséria na África, prevê somente a piora e encontra-se sem rumo diante de tamanha catástrofe.

A fotografia ao lado parece exemplificar o discurso de catástrofe inevitável quando mostra um trator empilhando corpos. Porém o que prevalece é a função de



imagem intolerável, sua força deriva do “silêncio” da presença nua, não significada, a impressão direta da alteridade. Independentemente do cenário de inferno do texto escrito ser condizente com os fatos, das especificidades não mencionadas ou da pertinência das observações do fotógrafo, o testemunho da fotografia é incontestável. É evidente o discurso espetacular-publicitário do texto total da notícia, mas é incerto em que medida consegue submeter a visualidade das fotografias à sua chave de leitura.

O caráter dinâmico do texto

Segundo Lotman, as propriedades dinâmicas do texto estão na relação móvel entre suas estruturas descritas estaticamente. A partir da divisão da estrutura em camadas e da descrição estática de cada uma, o caráter dinâmico aparece na relação conflitante entre os subsistemas e no “[...] estudo do ‘jogo’ das diferentes tendências construtivas no interior de cada nível.” (LOTMAN, 1969, p. 134).

O potencial de “gerador comunicacional” do texto depende, portanto, da luta entre norma e desvio nas estruturas, de forma que a vitória de um e o esquecimento do outro impediria o processo de continuar. O conflito deve ser constante, mantendo vivos na memória os princípios da estrutura contra a qual se luta. O “momento energético” é “o momento da resistência dos sub-sistemas à sua aproximação estrutural e do esforço exigido para vencer esta resistência.” (LOTMAN, 1969, p. 138).

No texto jornalístico analisado, percebe-se duas camadas conflitantes: o texto de lógica binária e o texto híbrido da fotografia. O primeiro se caracteriza pela purificação da informação, eliminação de contradições através da redução e funcionalização da linguagem e oposição entre signo e objeto. Tal oposição é levada ao extremo na sociedade do espetáculo, na qual o objeto é abstraído a ponto de seu signo tornar-se uma realidade autônoma e o universo da imagem técnica passar a ser o único universo. Todas as relações sociais passam a ser mediadas por imagens, as quais são renderizadas a partir do ponto de vista da máquina. O alcance do regime de hiper-semelhança da imagem é abrangente o suficiente para que o universo dos conceitos crie uma sombra total sobre o universo das coisas, tornando-o invisível e mantendo o espectador em posição predominantemente passiva.

Em contrapartida, o texto híbrido da fotografia, com a combinação de diversas funções e regimes de sentido da imagem, representa um desvio da norma binária. No exemplo estudado, isso se dá em quatro momentos: primeiramente através do discurso da “imagem pelo que ela é”, a narrativa artística que esvazia a forma de sentido; em



segundo lugar, o uso do preto e branco para ressaltar o caráter codificado e de mediação do aparato fotográfico, desafiando a naturalização do regime de hiper-semelhança; em terceiro lugar, na utilização do ponto de vista interior pelo fotógrafo, o que aproxima signo e objeto, pois ao demonstrar a passagem entre pontos de vista, devolve a moldura ao signo e readmite o universo do objeto; por fim, ao evocar a característica da imagem fotográfica enquanto visualidade, imagem-nua, revela na ausência do signo e da narrativa a própria potência das coisas.

Conseqüentemente, o momento energético do texto jornalístico está na aproximação das estruturas distintas colocadas em relação. O índice energético aumenta quanto maior a distância entre os princípios da sub-estruturas na esfera mais ampla da cultura e sua aproximação conflituosa no texto: a abstração do signo e seu retorno ao universo da experiência. Nesse sentido, observa-se que as duas primeiras estratégias são pouco visíveis e não funcionam como contra-dispositivos, reduzindo as possibilidades dinâmicas do texto à dialetização do ponto de vista e à potencialidade da imagem nua.

Conclui-se que nas fotografias 1 e 4, em que há dialetização do ponto de vista, é maior o índice energético, pois aponta criticamente para a construção da visibilidade. No caso das demais fotografias, a zona de indeterminação entre arte e não arte, história e simples dado visual fica encoberta, pois a visibilidade exagerada do texto jornalístico dificulta processos relacionais que fujam do discurso dominante ou mesmo o “ver” de fato a imagem no seu modo de elaboração. Os procedimentos artísticos, cujo objetivo era perturbar as correspondências simplificadas, não se fazem visíveis o suficiente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOLHA DE S. PAULO. 14 de agosto de 1994. Disponível em
<http://acervo.folha.com.br/fsp/1994/8/14/2/4830917> (Primeiro Caderno) e
<http://acervo.folha.com.br/fsp/1994/8/14/5/4830980> (Caderno Mundo).

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.



LOTMAN, I. M. **La Semiosfera**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, I. M. Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto. 1969. In: Schnaiderman, Boris (org.). **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular**: introdução à fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. Londres: Verso, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **The future of the image**. Londres: Verso, 2009b.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**: por uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.