

As aparências enganam: a fotografia e seu caráter polissêmico¹

Rosana Aparecida Reineri UNFRIED²

Simonetta PERSICHETTI³

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

Resumo

Este trabalho visa demonstrar o caráter polissêmico da fotografia e discorrer sobre as dificuldades que as diferentes metodologias de análise encontram para interpretar a intencionalidade de comunicação do fotógrafo. Para tanto, elegeu como objeto de estudo a imagem vencedora do Prêmio *Photo of the year / 2008*, realizado pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef⁴), tomada por Alice Smeets, no Haiti. A imagem foi aqui analisada com base em cinco teorias distintas: a semiótica de Charles S. Peirce; os conceitos de Roland Barthes; os quatro níveis da imagem de Javier Marzal Felici; as funções da imagem defendidas por Josep Català e a intencionalidade de comunicação proposta por Paulo César Boni. Tais teorias foram criadas para propiciar formas efetivas de análise de imagens, no entanto, muitas vezes, são incapazes de abarcar a intenção real do fotógrafo no momento da tomada.

Palavras-chave

fotografia e polissemia; prêmio *Photo of the year* do Unicef; Alice Smeets; intencionalidade de comunicação do fotógrafo.

Introdução

Segundo o pesquisador Boris Kossoy (1999, p. 57), toda imagem carrega dentro de si um enigma, independentemente do tipo que for e para que ela será utilizada. Este mistério se esconde por trás da aparência pura e simples, pois está alocada em uma dimensão além da visibilidade registrada.

Muitos foram os autores que se debruçaram sobre a investigação dos elementos visíveis, invisíveis e compositivos da fotografia e propuseram metodologias para descobrir seus meandros. Ainda no século XIX, Charles Sanders Pierce desenvolveu uma teoria, baseada na relação triádica de signo, que poderia ser utilizada para a análise de imagens. No

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo e mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa *Comunicação e História* do CNPq. Coautora do livro *Memórias fotográficas: a fotografia e fragmentos da história de Londrina*. E-mail: rosanareineri@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/USP). Jornalista especializada em crítica de fotografia. Articulista do jornal *O Estado de S. Paulo*. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero (FCL). E-mail: spersich@uol.com.br

⁴ Quando foi criado, em 1946, o Unicef chamava-se Fundo Internacional de Emergência das Nações Unidas para a Infância, versão do inglês United Nations International Childrens Emergency Fund (UNICEF). Ao tornar-se parte permanente da Organização das Nações Unidas (ONU), foi rebatizado Fundo das Nações Unidas para a Infância, mas a sigla original – Unicef – foi mantida.

século XX, Roland Barthes propôs o estudo da fotografia a partir dos conceitos de *studium* e *punctum*. No século XXI foi a vez dos pesquisadores Javier Marzal Felici, que recomenda a utilização de uma metodologia composta por quatro níveis – contextual, morfológico, compositivo e enunciativo – para a análise; Josep Català que analisa as imagens a partir de suas quatro funções primárias – informativa, comunicativa, reflexiva e emocional – e, por fim, Paulo César Boni, que propõe a análise por meio da discussão acerca da intencionalidade de comunicação do fotógrafo.

Porém, pela possibilidade de múltiplas leituras e interpretações, próprias do caráter polissêmico da fotografia, é difícil saber exatamente o que o autor, de fato, deseja demonstrar. É possível somente inferir quais são suas “possíveis intenções” por meio de estudos dos recursos e elementos da linguagem utilizados pelo fotógrafo, sem a garantia, no entanto, de que a análise realizada pelo observador será fiel à intenção de quem produziu a imagem.

Tomando as teorias citadas como ponto de partida, este trabalho analisa a fotografia (Figura 1) ganhadora do concurso *Photo of the year/2008*, realizado pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), e confronta as informações obtidas pelas análises com o depoimento da fotógrafa em entrevista concedida após a premiação, a fim de observar se as inferências realizadas com base nas metodologias, de fato, coincidem com as pensadas pela fotógrafa no instante da tomada.

Figura 1 – Fotografia premiada pelo *Unicef* em 2008, tomada por uma fotógrafa belga na favela Cidade do Sol, em Porto Príncipe, Haiti



Fotografia: Alice Smeets

Fonte: <http://blog.alicesmeets.com/2008/12/19/the-unicef-photo-of-the-year/>

A semiótica de Charles Sanders Peirce

O filósofo, cientista e matemático americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) desenvolveu, ainda no final do século XIX, sua teoria baseada na relação triádica de signos, que pode ser aplicada à análise de imagens. Esta relação é composta pelo signo, pelo objeto e pelo interpretante. Segundo as definições de Peirce, o signo corresponde àquilo que representa alguma coisa para alguém. Ele representa seu objeto para um intérprete, e produz na mente desse sujeito um signo equivalente a ele mesmo, ou seja, uma representação. (NETTO, 2003, p. 56).

Os signos podem ser encontrados em toda parte. Qualquer coisa que esteja no mundo físico ou em nossa mente, qualquer objeto – real ou não –, qualquer imagem – pintura ou fotografia –, qualquer letra, palavra ou língua, pode ser considerada como signo. Segundo Netto (2003, p. 58), o signo pode ser dividido de acordo com a relação que estabelece com o seu objeto. Nesta divisão, Peirce apresenta o ícone – que corresponde ao signo que possui semelhança com o objeto representado; o índice – que é um signo que se refere ao objeto em decorrência de ser, diretamente, afetado por ele, como por exemplo, a fumaça que é um

signo indicial de fogo e, finalmente, o símbolo – que se refere ao objeto por meio de uma associação de ideias construída por uma convenção, como por exemplo, qualquer palavra de uma língua.

Seguindo as definições de ícone, índice e símbolo, podemos afirmar que a fotografia pode transitar com facilidade entre estas funções do signo. Ela pode ser considerada tanto um ícone – por possuir semelhança com a realidade – quanto um índice – pelo seu caráter de indicar um evento ocorrido – ou até mesmo um símbolo – uma vez que algumas fotografias podem ser reconhecidas como um símbolo de algum acontecimento. No caso da fotografia aqui analisada, o seu caráter simbólico se evidencia em razão de ela haver vencido um importante concurso internacional, em 2008, e tornar-se mundialmente conhecida.

O segundo pilar da teoria triádica de signo proposta por Peirce, corresponde ao objeto. Todo signo e toda relação triádica necessita de um objeto, que é aquilo para o qual a cognição irá se dirigir no momento da representação. O objeto pode ser dividido entre imediato – que se apresenta dentro do signo – e dinâmico – que se encontra fora dele. O objeto imediato, segundo Netto (2003, p. 69), pode abarcar...

Algun tipo de interpretação errônea, dando ao objeto uma interpretação falsa e diferente daquilo que realmente é. Isto significa que o objeto imediato é aquilo que se supõe que um objeto é, sendo o objeto dinâmico uma representação real do objeto tal como é possível obtê-la através do estudo definitivo.

Já, no que diz respeito ao interpretante, terceiro e último pilar dessa relação triádica, Silveira (2004, p. 33) explica que ele pode ser considerado o mais complexo em sua constituição, uma vez que é determinado, diretamente, pelo signo e, indiretamente, pelo objeto.

O interpretante, de acordo com Netto (2003, p. 70), comporta uma nova divisão tripartida, composta pelos interpretantes imediato, dinâmico e final. O interpretante imediato é aquele que se encontra preso à imagem. Trata-se daquilo que a imagem possibilita pensar e interpretar. Corresponde ao sentido, que é o “efeito total que o signo foi calculado para produzir e que ele produz imediatamente na mente, sem qualquer reflexão prévia”.

O interpretante dinâmico corresponde ao efeito direto produzido pelo signo em cada um de seus observadores (intérpretes). Este interpretante se apresenta de maneira real,

variável e livre para ser interpretado. Desta forma, cada observador possui a liberdade de interpretá-lo da maneira que quiser.

O interpretante final, por sua vez, é, segundo Peirce (*apud* NETTO, 2003, p. 72), “aquilo que finalmente se decidiria ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva”. Corresponde à significação, que é o ...

Efeito produzido pelo signo sobre o intérprete em condições que permitissem ao signo exercitar seu efeito total; é o resultado interpretativo a que todo e qualquer intérprete está destinado a chegar, se o signo receber a suficiente consideração (PEIRCE *apud* NETTO, 2003, p. 72).

Este pode ser considerado como o interpretante da comunidade, para onde tendem as interpretações. Se dialogarmos os resultados das interpretações de um grupo de pessoas sobre a mesma imagem, observaremos que existe uma tendência à convergência de ideias.

Nesta fotografia (Figura 1), o interpretante imediato pode se apresentar na miséria e na sujeira, elementos que a imagem nos oferece sem termos que refletir a respeito. O interpretante dinâmico se apresenta no contraste entre a limpeza da roupa da criança e a sujeira do ambiente, pelo qual podemos inferir que, por mais que as condições de vida dessa família sejam difíceis, ela preza por manter a boa aparência ou que a criança estava preparada para participar de algum festejo local. Enfim, este interpretante é livre para ser interpretado da maneira que o observador bem entender. Já o interpretante final, que remete à convergência de ideias, pode ser interpretado como sendo a situação de miséria e abandono social que as pessoas que residem nessa favela enfrentam todos os dias.

Nas 70.000 páginas escritas por Peirce, pode-se observar, ainda, uma nova proposta de divisão do interpretante, que, embora esteja relacionada à divisão anterior, não pode ser aproximada totalmente a ela, por se tratar de tipos diferentes de classificação. Esta nova divisão consiste nos interpretantes emocional, energético e lógico. De acordo com Peirce (*apud* NETTO, 2003, p. 73), o primeiro efeito significativo próprio de um signo é o sentimento que ele produz no observador. Este sentimento pode ser interpretado como uma prova de que o sujeito que observa compreendeu o verdadeiro efeito do signo. Desta forma, o interpretante emocional assume um papel mais complexo que o de um sentimento de reconhecimento do signo. Ele pode se apresentar como o único efeito significativo produzido por esse signo.

O interpretante emocional...

Surge como um determinante dos demais interpretantes. Estes para serem produzidos, exigirão um esforço para o intérprete – e nesse caso o interpretante denomina-se energético, quer o esforço seja físico ou mental. Em seguida a este, haveria um terceiro interpretante, descrito como sendo a compreensão de um conceito geral: o interpretante lógico (NETTO, 2003, p. 73).

Ao analisarmos a fotografia (Figura 1), com base nesses três interpretantes, podemos sentir a emoção/sensação, própria do interpretante emocional ao observarmos uma criança vivendo em condições precárias. O esforço mental/ação – que caracteriza o interpretante dinâmico – nos dá vontade de empregar uma ação de resgate daquela criança daquele lugar. Enquanto a busca por um sentido lógico se empenha em tentar encontrar razões pela qual, apesar de toda sujeira, a criança está com um vestido tão limpo e transitando descalça pela água suja.

Outro dado relevante é que na relação triádica, proposta por Peirce, os elementos que compõe esta tríade não ocupam um lugar fixo – sem a possibilidade de alteração. Pelo contrário, os papéis do signo, objeto e interpretante são intercambiáveis, o que possibilita a alteração de cada um deles de acordo com o contexto estudado. Se formos analisar, por exemplo, uma fotografia, ela será o objeto da análise, no entanto, se formos utilizar a fotografia para analisar a composição dessa imagem ou o cenário nela apresentada, ela será o signo que media a relação do observador com o objeto. Neste caso, a fotografia sustenta o *status* de objeto de pesquisa.

Os conceitos de Roland Barthes

Roland Barthes, por sua vez, faz apontamentos importantes sobre a natureza da fotografia no livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Nesta obra, o autor ressalta que um dos aspectos mais importantes e particulares do registro fotográfico é sua capacidade de reproduzir infinitas vezes um evento que ocorreu apenas uma vez.

Para Barthes (1984, p. 14), a ordem fundadora da fotografia se encontra em seu referente, que é o que remete à realidade retratada. Ele explica que a fotografia jamais se afasta de seu referente, ou seja, do que é representado por ela, ou pelo menos não o faz de imediato; ao contrário do que é feito por qualquer outra imagem, que é sobrecarregada, desde o início com o modo como o objeto é simulado. Por fim, afirma que nenhuma outra forma é tão real quanto a fotografia. A pintura pode simular a realidade sem presenciá-la, o discurso pode combinar signos que na maioria das vezes se apresenta como ilusões. No

entanto, ao contrário de todas essas possíveis simulações, na fotografia jamais se poderá negar que a coisa retratada esteve, de fato, lá (BARTHES, 1984, p. 114-115).

Na imagem aqui analisada (Figura 1), podemos constatar o que estava lá: a menina de vestido branco, com fita no cabelo, pisando descalça na água suja. Essa é a situação real do contexto de quem vive na favela Cidade do Sol, em Porto Príncipe, no Haiti: pobreza e contato com a sujeira. É a realidade que obtemos e a colocamos como nosso referente fotográfico.

Barthes (1984, p. 20) continua sua explanação apresentando conceitos essenciais à compreensão de sua teoria. Segundo ele, em toda produção fotográfica existe o *operator*, que é o responsável pela tomada, o fotógrafo; o *spectator*, que somos nós, os contempladores da imagem tomada, seja nas páginas dos jornais, dos livros, dos álbuns ou nos arquivos e coleções de fotografias; e o *spectrum*⁵ que é o sujeito fotografado, o alvo, ou seja, o referente.

O autor destaca a capacidade que as fotografias têm de causar sensações que podem ser dilacerantes ou mesmo indiferentes ao espectador. Essas sensações se apresentam de maneira subjetiva por meio do *studium* e *punctum*. *Studium* é o fato de se interessar por algumas fotografias, é “o campo do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente” (BARTHES, 1984, p.45-46). Já o *punctum*, é um ponto, um detalhe da fotografia que chama atenção, que atinge o observador, que o mortifica e fere.

Embora seja subjetivo, podemos sentir o *studium* ao escolher a fotografia produzida por Alice Smeets como objeto de estudo. Essa escolha se deu pelo fato de ela ter um cunho social capaz de fazer refletir sobre o estado de miséria de alguns homens. O *punctum*, que por ser subjetivo pode variar de observador para observador, apresenta-se aqui no contraste existente entre a roupa branca e limpa – que a menina negra veste – e a sujeira do lugar. É um paradoxo ela estar tão bem arrumada neste ambiente.

Outro ponto importante a se destacar dos escritos de Barthes (1984, p. 46) é o fato de o autor afirmar que reconhecer o *studium* é reconhecer as intenções do fotógrafo, “entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, compreendê-las”, pois o *studium* é constituído por um contrato feito entre os produtores de imagens e seus consumidores.

Javier Marzal Felici e os quatro níveis da imagem

⁵ Barthes utiliza a palavra *spectrum* porque, segundo ele, “essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o espetáculo” (BARTHES, 1984, p. 20).

Já no século XXI, o pesquisador Javier Marzal Felici⁶ propõe, em seu livro *Cómo se lee una fotografía; interpretaciones de la mirada*, uma metodologia a ser aplicada na análise de imagens fotográficas. Esse método é composto por quatro níveis: contextual, morfológico, compositivo e enunciativo.

O nível contextual é uma análise de caráter técnico, que visa traçar a identidade da imagem. Nele está presente uma visão analítica do trabalho, para tanto, é importante o conhecimento prévio do autor para possíveis reconhecimentos das características do estilo. O morfológico dissecar a imagem, analisa os pontos de atração e de saturação, linhas, planos, texturas, nitidez, contrastes, iluminação e tonalidade. O nível compositivo, ou sintático é responsável pela análise do significado (semiose). Nele é analisada a estrutura da imagem. Por último, o nível enunciativo, o mais subjetivo, trata das possíveis interpretações.

Nível contextual

Neste nível é analisado o tipo de equipamento utilizado, bem como as configurações feitas pelo fotógrafo para a tomada da imagem. Como não temos estas informações, ficamos impossibilitados de realizar tal análise.

Nível morfológico

Neste nível, realizamos a análise demonstrada no Quadro 1.

Quadro 1 – Análise da figura 1, com base no nível morfológico proposto por Felici

Apontamentos do autor	Análise da fotografia (Figura 1)
Ponto de atração	O primeiro ponto que o olho visualiza quando se vê a imagem é a menina negra com o vestido branco.
Resolução	Excelente. Provavelmente a imagem foi tomada com equipamento digital.
Linha e formas	Orgânicas, não geométricas.
Planos e sobreposições	É possível visualizar diversos planos, no mínimo 4. 1º a menina, 2º os porcos um pouco mais atrás, 3º pessoas conversando ao longe e 4º as casinhas no fundo da imagem.
Textura	Pode-se notar a existência de texturas na imagem: textura da água, do vestido da menina, do pelo dos animais, do lixo no chão, no material de fabricação das casas.
Escala	Imagem tomada de um ângulo superior à cena. Achamento da imagem, objetos fotografados parecem menor do que realmente são.

⁶ Javier Marzal Felici é professor de Comunicação Audiovisual e Publicidade e diretor do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Jaume I, em Castellón, na Espanha. É formado em Estudos de Comunicação, Filosofia e Phd pela Universidade de Valência. Sua pesquisa se concentra no estudo da teoria da imagem e os efeitos das novas tecnologias no discurso audiovisual contemporâneo.

Iluminação	Luz natural. Incidência frontal ao fotógrafo. Existência de sombras na água.
Contraste	De cor, a pele negra da menina e o vestido branco. A limpeza do vestido da menina em meio ao lixo e à sujeira do local.
Tonalidades	Predominância de cores frias.

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras

Nível compositivo

Neste nível, realizamos a análise demonstrada no Quadro 2.

Quadro 2 – Análise da figura 1, com base no nível compositivo proposto por Felici

Apontamentos do autor	Análise da fotografia (Figura 1)
Perspectiva	Forte. Aumentada pelo ângulo da tomada da imagem.
Ritmo	Presente e visível na noção de movimento do caminhar da menina.
Tensão	Ameaça ou não o equilíbrio da imagem. Pode ameaçar pelo contraste de cores e formas. Neste caso, a tensão é fraca, por isso não ameaça o equilíbrio da imagem.
Proporção	Existe proporcionalidade uma vez que os elementos que atraem o olhar encontram-se no centro da imagem.
Distribuição dos elementos	Embora o ponto de atração seja central, existem elementos distribuídos por toda a imagem.
Pesos	Equilibrados.
Lei dos terços	Equilibrada.
Ordem icônica	Representações de signos que levam a alguma significação. São os signos passíveis de leitura, que fazem remitência a algo. Neste caso, a imagem nos remete a uma semelhança existente entre as comunidades carentes como a retratada na imagem. Quem vê não consegue ter noção de territorialidade, não dá para saber onde elas foram tomadas sem se ter as referências da imagem.
Movimento	Existente e observável no caminhar da menina e dos animais.
Profundidade	Existência de grande profundidade de campo e perspectiva.
Trajeto visual	Força centrípeta. Aponta para o centro. Nasce no centro, percorre a foto e morre no ponto inicial.
Campo	Campo aberto. Cenário natural.
Interior/exterior	Exterior, uma vez que foi feita ao ar livre.
Concreto/abstrato	Concreto.
Fundo e plano	Fundo.

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras

Nível enunciativo

Neste nível, realizamos a análise demonstrada no Quadro 3.

Quadro 3 – Análise da figura 1, com base no nível enunciativo proposto por Felici

Apontamentos do autor	Análise da fotografia (Figura 1)
Ponto de vista físico	Ponto de vista do fotógrafo em relação ao objeto fotografado. A fotógrafa tomou a imagem de um ponto um pouco superior à cena

	retratada.
Atitude dos personagens	Leitura da pose. Neste caso a fotografia foi espontânea. Segundo a fotógrafa, a menina estava brincando no meio da sujeira.
Qualificadores	Qualidade da imagem em relação ao fotógrafo. Não podemos analisar este campo por falta de informações a respeito.
Relações intertextuais	Relação estabelecida com outras obras.
Interpretações	A imagem é passível de diferentes interpretações, dependendo da bagagem cultural e da experiência de vida de cada observador. Este é um campo puramente subjetivo.

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras

As funções da imagem, segundo Josep Català

As imagens podem gerar diversas interpretações e assumir variadas funções. O pesquisador e professor da Universidade Autónoma de Barcelona, Josep M. Català Domènech (2011, p. 23) classifica as funções primárias da imagem em quatro: informativa (a imagem constata uma presença), comunicativa (a imagem estabelece uma relação direta com o espectador ou usuário), reflexiva (a imagem propõe ideias) e emocional (a imagem cria emoções). Segundo ele, estas funções dificilmente aparecem separadamente, no entanto, é comum que uma ou outra se sobressaia às demais.

Toda imagem é, por si só, informativa, pois carrega consigo uma mensagem mais ou menos fácil de ser apreendida e interpretada. A função comunicativa da imagem está relacionada ao estabelecimento de uma relação direta com o observador, seja para “induzi-lo a uma ação, instruí-lo sobre determinado processo ou simplesmente transmitir-lhe uma informação específica de interesse e utilidade imediatos”. Esta também é uma função comum a todas as imagens. As imagens reflexivas, por sua vez, são produzidas com a intenção de exposição de um pensamento, enquanto as emocionais colocam o elemento emocional em primeiro plano (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 23-30).

A imagem analisada (Figura 1) apresenta todas estas funções. No entanto, a presença das duas últimas é mais forte e merece maior atenção. Podemos observar que a função reflexiva faz com que o observador de fato reflita a respeito das condições de vida das pessoas que habitam a região em que a imagem foi tomada. O que o futuro reserva àquela menina que caminha em meio à sujeira também é algo que o observador provavelmente pense. No quesito emotividade, é possível inferir que o observador acaba se envolvendo emocionalmente, com maior ou menor intensidade, dependendo das imagens mentais que se formam e são recuperadas, após ele visualizar a referida imagem. A intenção da imagem

parece ser, de fato, emocionar e levar à reflexão acerca de um relevante problema social, posto que a imagem retratada é igual à imagem real de tantas outras favelas espalhadas pelo mundo.

A intencionalidade de comunicação da imagem

Apesar de muitos estudiosos se debruçarem sobre o assunto, pelas teorias e metodologias de análise existentes, não podemos afirmar com cem por cento de certeza qual foi a intenção do fotógrafo ao tomar uma imagem. Ao longo dos anos, a fotografia foi e ainda tem sido aceita pela sociedade como uma prova de que o evento retratado de fato existiu/ocorreu. A fotografia ainda é considerada um atestado de presença, uma espécie de “testemunho da realidade”, o que lhe confere um elevado *status* de credibilidade.

No entanto, segundo Kossoy (1999, p. 29), é necessário ter cuidado, pois toda fotografia é composta por um assunto, um fragmento selecionado da realidade (recorte espacial) congelado em um determinado momento (interrupção temporal). Ao selecionar o assunto a ser retratado, em função de uma finalidade, o fotógrafo – seja ele profissional, ou não – está impondo sua intenção (o que pretende) à imagem. Intenção, esta, que irá interferir na concepção e na construção do produto final.

Esta intencionalidade de comunicação é, como explica o pesquisador Paulo César Boni (2000, p. 259), parte intrínseca ao trabalho do fotógrafo. Ao fazer uma tomada, seria como se ele estivesse escrevendo um texto, utilizando a linguagem que lhe é característica, ou seja, a linguagem fotográfica. Seguindo o mesmo processo utilizado para a construção de um texto, o fotógrafo seleciona as informações que considera mais importante, dentre tantas outras, e as interpreta – baseado em sua vivência pessoal e profissional, bagagem cultural e intencionalidade de comunicação – antes de apresentá-las sob forma de imagens ao receptor.

Fred Ritchin (*apud* BONI, 2000, p. 261), afirma que o autor da imagem, além de estar interpretando a situação de acordo com a sua personalidade e inteligência, está, também, fazendo-o de acordo com “graus variáveis de habilidade”. Boni (2000, p. 261) explica que “além da capacidade de uso dos elementos da linguagem fotográfica”, a habilidade a que Ritchin se refere representa “a habilidade no uso dos recursos técnicos disponíveis”.

A intencionalidade de comunicação, manifesta já a partir do momento em que o fotógrafo seleciona um recorte da realidade para registro, se torna explícita por meio da utilização dos recursos técnicos disponíveis e da linguagem fotográfica. A forma que esses

recursos são empregados na construção da imagem determina a intencionalidade do autor da tomada. No entanto, é sempre bom lembrar, a fotografia possibilita uma infinidade de leituras e interpretações – que podem variar de observador a observador. Em razão disso, torna-se difícil saber que mensagem, de fato, o fotógrafo pretendia comunicar. Pode-se apenas “inferir”, buscar possíveis interpretações observando e analisando os recursos utilizados para a realização da tomada.

Na análise da figura 1 podemos inferir, por exemplo, que ao se utilizar de um plano geral, descrito por Boni (2003, p. 172), “no qual o ambiente passa a dividir espaço com elementos móveis e vivos, mas continua prevalecendo”, o fotógrafo tenha pretendido situar geograficamente o observador, contextualizando-o ao local onde a cena ocorre. Posicionando o sujeito em primeiro plano – que tem função de isolar ou destacar o sujeito do ambiente – o fotógrafo pode ter pretendido destacar sua fisionomia, chamando, desta forma, a atenção do leitor para o sujeito fotografado.

Ao decidir deixar todos os elementos da imagem nítidos, privilegiando a perspectiva e explorando a amplitude da profundidade de campo – provavelmente utilizando uma lente grande angular para obter essas características visuais –, talvez o fotógrafo tenha pensado em não dar enfoque em um elemento da fotografia em detrimento de outro, direcionando o leitor a interpretar, dessa forma, que todos os elementos fotografados possuem o mesmo peso e a mesma importância.

No tocante à composição, ou seja, a seleção do que será apresentado ao leitor, o fotógrafo provavelmente escolheu, conscientemente, todos os elementos que fazem parte do repertório da imagem. Segundo Boni (2003, p. 175), quando bem coordenados, os elementos da composição, dão sentido, plasticidade e conferem informação à fotografia.

Ao deslocar o sujeito um pouco para a direita do centro da imagem, respeitando a maneira ocidental de leitura, inclusive, de imagens, o fotógrafo pode ter procurado deixar o sujeito retratado em cima de um dos pontos de intersecção das linhas imaginárias da regra dos terços. Essa regra consiste em dividir imaginariamente o que se pretende fotografar, em três partes – traçando mentalmente, no visor, duas linhas horizontais e duas verticais cortando, em partes iguais, o cenário. As intersecções das linhas verticais e horizontais conferem maior dinamismo ao elemento retratado.

A utilização do ângulo da tomada, de cima para baixo (*plongée* ou mergulho), tende a “diminuir o sujeito em relação ao leitor e conota ares de fraqueza, de submissão, de derrota”. (BONI, 2003, p. 179). Pode ser que a escolha desse ângulo tenha sido feita de

forma consciente pelo fotógrafo que fez a tomada, mesmo assim não é garantia de que a análise, realizada a posteriori, desvendará a intenção por ele imaginada. Por mais que seja possível realizar inferências, somente o autor da tomada poderá elucidar sua verdadeira intenção no momento do clique.

A verdadeira realidade da imagem

A fim de demonstrar a intenção de Alice Smeets no momento da tomada da fotografia objeto de estudo deste trabalho (Figura 1), utilizaremos a entrevista concedida por ela a Barbara Hans em 2012. Nesta entrevista, Smeets conta que a viagem na qual realizou a tomada da fotografia ganhadora do Prêmio *Photo of the year* – realizado pelo Unicef – foi a primeira realizada por ela ao Haiti. O objetivo era a captura de imagens que enfatizassem sua capacidade para trabalhar como fotógrafa de documentário, seguimento escolhido por ela para atuar.

O panorama observado por Smeets era perfeito:

A garota caminha descalça pela água, que está repleta de calçados velhos, latas velhas e sacos plásticos. Dois porcos pretos pastam [*sic*] em uma ilha de lixo. Eles são os animais de estimação ideais: são impressionantemente robustos e se alimentam principalmente de lixo. O céu azul e as nuvens refletem na água suja. Ao fundo estão as moradias da favela Cidade do Sol, com seus barracos corroídos pela ferrugem.

A garota caminha, com água suja até o tornozelo. Seu cabelo está penteado em tranças com fitas brancas. Ela está vestindo um vestido branco impecavelmente limpo [...] (HANS, 2012).

Este cenário era propício a uma diversidade de composições e de construção de intencionalidade, no entanto, Smeets garante que a fotografia, na verdade, foi um instantâneo. A autora conta que simplesmente tomou a imagem e depois disse para a menina retratada que ela poderia “voltar correndo para seus amigos”. Foi assim que surgiu a fotografia. Sem muito desgaste mental, em um lance de razão instintiva, ela apontou a câmera para a cena e disparou sem ter muito tempo para investir em planejamento.

Logo, ela não pensou que essa fotografia poderia ser considerada mais tarde como um ícone, índice e símbolo ou que pudesse se enquadrar nas diferentes divisões do interpretante, próprias da semiótica; que traria consigo o *studium* e o *punctum*; que participaria dos níveis – contextual, morfológico, compositivo e enunciativo – da imagem; ou que exerceria as funções informativa, comunicativa, reflexiva e emocional. Também não

teve tempo de pensar na intencionalidade de comunicação, determinada pelos recursos e pela linguagem utilizada para a realização da tomada.

Smeets não escolheu o plano geral para localizar geograficamente o observador; não escolheu colocar o sujeito retratado em primeiro plano para destacar sua fisionomia; não optou pela nitidez em toda imagem, privilegiando a perspectiva e explorando a profundidade de campo para que todos os elementos da fotografia tivessem a mesma importância; bem como não teve tempo de pensar em composição, regra dos terços e ângulo da tomada. Embora as escolhas tenham sido feitas, não foram feitas de maneira consciente.

Após ouvida (nesse caso, lida) a autora da imagem, podemos deduzir que as teorias e metodologias não garantem que as inferências feitas pelos estudiosos, após aplicação de métodos e uso das teorias na análise do produto final (fotografia), correspondam, de fato, ao que foi pensado e empregado pela fotógrafa no instante da tomada.

Smeets sequer imaginava o potencial estético e informativo que sua fotografia possuía. Ela mesma admite que, como retrato, a fotografia “não era nem mesmo particularmente boa” e que ficou surpresa por ter sido indicada ao prêmio, uma vez que, neste concurso, os fotógrafos não podem se inscrever e submeter suas imagens. Eles precisam ser indicados por outros profissionais.

Alice Smeets foi indicada pela fotógrafa Tina Ahrens, depois de haver procurado uma revista, da qual Tina era editora, para tentar publicar suas fotografias. A editora, observando o potencial de suas imagens – potencial que nem mesmo a fotógrafa havia identificado – resolveu inscrevê-la no prêmio. Sua fotografia superou outras 1.449 indicações, que envolviam 128 fotógrafos de 31 países. A premiação foi uma grande surpresa para Alice Smeets, que a partir de então passou a se interessar pelas questões sociais daquele país, para o qual viajou outras vezes para fotografar.

Considerações finais

Desde há muito tempo, estudiosos se ocupam em criar teorias e metodologias que facilitem a análise das imagens. Foi assim com Peirce, no século XIX, com Barthes, no século XX, e assim está sendo com Felici e Català, no século XXI. No entanto, por mais que os estudiosos se debruçam sobre a análise, baseada nos escritos e nas propostas desses autores, não existe nenhuma garantia de que tais estudos conseguirão desvendar os mistérios de uma imagem e de sua intencionalidade de comunicação, pensados pelo fotógrafo no instante da tomada fotográfica.

Muitas vezes essa análise não condiz com o que o fotógrafo intencionou, de fato, demonstrar ou comunicar ao leitor. Neste trabalho pudemos observar que, por mais que sejam levantadas hipóteses acerca do objeto e da intencionalidade empregada em sua produção, a última palavra sobre a mensagem fotográfica é sempre do autor da tomada que, muitas vezes, sequer tem consciência do resultado ou da repercussão que serão alcançados por consequência de seu clique e, muito menos, do potencial do material produzido.

Referências bibliográficas

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico:** a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Linguagem Fotográfica: objetividade e subjetividade na composição da mensagem fotográfica. **Formas e Linguagens**, Ijuí, ano 2, n. 5, p. 165-187, jan. /jun. 2003.

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

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real:** introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

FELICI, Javier Marzal. **Cómo se lee una fotografía:** interpretaciones de la mirada. Madri: Cátedra, 2007.

HANS, Barbara. **Caminhando descalça pela miséria:** bastidores de uma foto premiada. Traduzido por George El Khouri Andolfato. Disponível em: <http://www.controversia.com.br/index.php?act=textos&id=3779>. Acesso em: 24 maio 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

NETTO, José Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. **Curso introdutório de semiótica geral.** Marília: 2004.

SMEETS, Alice. **The Unicef Photo of The Year.** Disponível em <<http://blog.alicesmeets.com/2008/12/19/the-unicef-photo-of-the-year/>>. Acesso em 21 maio 2014.