

A construção de sentido em fotografias esféricas

The construction of meaning in spherical photographs

Richard Perassi Luiz de SOUSA¹
Silvio da Costa PEREIRA²

Resumo

O foco deste artigo é o processo de construção de sentido em fotografias esféricas. Utilizamos a semiótica greimasiana como base teórica, e tomamos uma fotografia esférica utilizada em contexto jornalístico como objeto empírico. A partir dos panoramas do século XVIII, diferenciamos as imagens esféricas das planas, e as situamos no contexto digital atual. Nossas conclusões apontam para a centralidade da experiência fragmentada, do (re)enquadramento dinâmico e da autonomia do observador/usuário no processo de construção de sentido em fotografias esféricas.

Palavras-chave: Fotografia esférica. Imersão. Fotojornalismo. Semiótica greimasiana. Autonomia.

Abstract

The paper's focus is the meaning constructing process in spherical photographs. We use greimasian semiotics as a theoretical basis, and take a spherical photograph used in the journalistic context as an empirical object. From the eighteenth century panoramas, we differentiate the spherical images from the flat ones, and situate them in the current digital context. Our conclusions point to the centrality of the fragmented experience, the dynamic (re)framing and the autonomy of the observer/user in the meaning constructing process in spherical photographs.

Keywords: Spherical photograph. Immersion. Photojournalism. Greimasian semiotics. Autonomy.

¹ Pós-doutor em Design (IADE-U/Lisboa). Professor associado na Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC. E-mail: richard.perassi@uol.com.br

² Doutorando em Jornalismo (UFSC). Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: silviocostapereira@gmail.com

Introdução

Enquadrar sempre foi uma das tarefas do fotógrafo. Através do enquadramento ele sempre selecionou partes do mundo visível que desejava registrar na superfície sensível do dispositivo fotográfico. Isso deixa de ser necessário, no entanto, com o surgimento das fotografias esféricas, omnidirecionais ou em 360°, imagens técnicas que possuem um ângulo de visão totalizante - de 360 graus em torno do eixo vertical e de 180 graus em torno do eixo horizontal.

Novidade tecnológica da virada do século XX para o XXI, elas no entanto remetem aos panoramas do século XVIII, espaços de entretenimento compostos de “uma estrutura circular pintada do lado de dentro, que permitia a visualização de uma cena sem as limitações do quadro fixo”³ (NEDELUCU, 2013, p. 44). Naquela época, porém, as imagens panorâmicas eram produzidas manualmente. A principal característica desse equipamento era colocar o observador em um ponto central, a partir do qual podia observar o ambiente criado em qualquer direção, dando-lhe a sensação de estar imerso no espaço representado.

Diferente daquela época, as fotografias esféricas contemporâneas são obtidas pela costura⁴ digital de duas ou mais fotos retangulares. Isso pode ser feito na própria câmera⁵, que capta todas as imagens a partir de um único acionamento do obturador e em seguida as une através de um algoritmo embarcado. Ou então realizada externamente, com o auxílio de aplicativos⁶ que unem fotografias capturadas com câmeras comuns. Nessa segunda opção o produtor da imagem é responsável tanto por uma captura de imagens mais adequada ao modelo matemático utilizado pelo software de costura, quanto pela realização de correções que minimizem as inconsistências de costura e/ou escondam os buracos do topo e do chão⁷.

³“a circular structure painted on the interior side, that allowed visualization of a scene without the limitations of the fixed frame” (Tradução livre)

⁴Usamos aqui o termo corrente entre produtores de fotografias esféricas, que significa unir as diversas partes de forma a obter uma imagem com aparência de continuidade.

⁵Câmeras como a Ricoh Theta, a LG 360 Cam, a Samsung Gear 360, a Kodak PixPro SP360 4K são consideradas modelos simples ou de entrada, enquanto outras como a Nokia OZO, a Nikon KeyMission 360 são voltadas ao uso profissional.

⁶Existem diversas opções, entre elas Hugin, PTGui, Panomnkey e Autopano.

⁷Pequenos erros de costura e preenchendo o nadir (www.panoforum.com.br/forum/viewtopic.php?t=514)

A fotografia esférica, nesse sentido, pode ser compreendida como uma imagem sintetizada (FLUSSER, 2006), posto que produzida através de modelagem matemática. Ou como uma imagem híbrida ou composta, nos termos expostos por Dubois (2016). Uma composição que é espacial, mas que também pode ser temporal quando as diversas fotografias retangulares não forem produzidas no mesmo instante. Mas principalmente no sentido de que buscam a “construção de conjuntos visuais que parecem indivisíveis (o espaço representado parece formar um todo homogêneo) ainda que sejam múltiplos (montados de forma que as ‘costuras’ permanecem invisíveis (...), ainda que sejam de fato composições” (DUBOIS, 2016, p. 28).

No jornalismo o uso de tais fotografias é razoavelmente recente, uma vez que elas só podem ser apresentadas em computadores⁸ e necessitam de *plugins* ou programação específicos para sua visualização. As matérias produzidas têm utilizado tanto fotografias únicas⁹ como trajetórias compostas por várias fotografias, conhecidas como ‘*tours virtuais*’¹⁰.

Breve descrição do objeto empírico

Para discutir o processo de geração de sentido em fotografias esféricas, partiremos de uma imagem utilizada em matéria jornalística produzida e veiculada pelo site Cotidiano.UFSC¹¹, feita a partir de seis fotografias retangulares captadas por uma câmera DSLR Nikon D7000 com objetiva grande angular 10.5 mm. A câmera foi acoplada a um tripé¹² especialmente construído para a produção de fotografias esféricas, de forma a permitir o giro em torno do ‘ponto sem erro de perspectiva (SEP)’¹³, ponto no qual posteriormente se posicionará o observador/usuário da imagem esférica. Após a costura digital, os erros de encaixe que restaram foram corrigidos no software de ilustração digital *Photoshop*, mesmo programa usado para a preencher os ‘buracos’ do céu e do chão. A imagem resultante - no formato 2:1 ou 360x180 - foi carregada no site

⁸Consideramos aqui todos os tipos de computadores, sejam desktop, laptop, tablets ou smartphones.

⁹Como em <http://www.estadao.com.br/especiais/a-arena-do-corinthians-em-360-graus-,213239.htm>

¹⁰Como em <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2015/09/faca-um-tour-360-pela-exposicao-de-miro-em-floripa-a-maior-do-artista-ja-realizada-no-brasil-4846535.html>

¹¹“Mesmo com greve dos servidores, Restaurante Universitário mantém atividades”

(<http://cotidiano.sites.ufsc.br/mesmo-com-greve-dos-servidores-restaurante-universitario-mantem-atividades>)

¹²<http://cartola.org/360/referencias/suporte-simples-para-fotografia-panoramica-360/>

¹³<http://cartola.org/360/2014/10/12/ponto-sep-descanse-em-paz-ponto-nodal/>

*SeekBeak*¹⁴, voltado à produção de *tours* virtuais com fotografias esféricas. Esse site foi escolhido devido à possibilidade que oferece de incluir na fotografia botões de acesso a endereços web, fotografias, vídeos, áudio e texto, o que era desejado para a criação da narrativa jornalística.

Figura 1: Página do site Cotidiano.UFSC com a matéria jornalística que utilizou a fotografia esférica.



Fonte: <http://cotidiano.sites.ufsc.br>

O objetivo de produção da fotografia esférica em análise foi dar ao leitor do Cotidiano.UFSC uma noção visual do comprimento das duas filas de acesso ao Restaurante Universitário (RU) em horários de grande movimentação.

No site do Cotidiano.UFSC a fotografia esférica é ‘embedada’¹⁵ a partir dos códigos fornecidos pelo próprio *SeekBeak*, o que faz com que ela mantenha relação com

¹⁴<https://seekbeak.com/>

¹⁵Jargão técnico que indica que determinado objeto (no caso a fotografia esférica) foi publicada naquele ambiente virtual sem fazer parte dele, através apenas de *links* para o local da publicação original. Diferente de um *link*, no entanto, o objeto embedado dificilmente é diferenciado pelo usuário comum de outros objetos publicados diretamente no espaço de visualização.

esse local de origem. A imagem foi alocada depois de quatro parágrafos de um texto jornalístico que situa o contexto da fila no restaurante mesmo durante a greve dos servidores da universidade, e é seguida por uma legenda que informa o leitor a respeito do tipo de foto publicada, orientando-o em relação à navegação na mesma.

Algumas delimitações metodológicas

Para analisar a fotografia esférica apresentada acima, nos valem de compreensões da Semiótica Discursiva formulada por Algirdas Julien Greimas. Por isso, antes de partir para a análise em si delimitaremos alguns conceitos dos quais iremos nos valer nesse trabalho.

O primeiro deles é a compreensão de texto. De acordo com Barros (2005) há, na semiótica greimasiana, duas concepções complementares para texto: objeto de significação e objeto de comunicação. Em ambos os casos a noção de texto pode indicar tanto um texto linguístico – uma poesia, uma notícia, uma conversa – quanto visual ou gestual – uma fotografia, uma dança – embora seja muito comum o texto sincrético, ou seja aquele que contém mais de uma forma de expressão (BARROS, 2005, p. 12). Assim, um frase, um trecho de um filme, uma fotografia, uma pintura ou um gesto podem ser compreendidos como textos, porque são formas expressivas que geram algum sentido em quem as ‘lê’. Todos os textos podem ser percebidos sensorialmente, seja pela visão, audição, tato, olfato ou paladar.

Independente do tipo, todo texto é composto por duas dimensões. A primeira é uma dimensão sincrônica, ou seja aquilo que o texto significa para o leitor no momento da leitura. A segunda é uma dimensão diacrônica, que compreende todo o processo de formação dos sentidos construído ao longo do tempo e que propicia significação ao texto atual (SOUSA, 2005, p. 28). A primeira dimensão mostra que o contexto é importante para a compreensão, e a segunda destaca que a significação também é um produto histórico, uma vez que cada texto contém nele outros textos, de outros tempos e de outros espaços.

O texto que iremos analisar não é o da matéria jornalística, mas o da fotografia esférica utilizada junto à matéria. Para nosso objetivo no presente trabalho, a página com a matéria, título e texto jornalísticos fazem parte do contexto de leitura da imagem

que nos interessa. Essa é uma escolha metodológica que permite focalizar o interesse no discurso visual apresentado pela imagem em 360 graus.

O texto escolhido para análise se apresenta para leitura através de uma linguagem. Para Greimas, toda linguagem é um sistema de relações (BARROS, 1988, p. 13). Como todas as linguagens, a de uma fotografia esférica relaciona as coisas percebidas (conjunto expressivo) com aquilo que lembramos de forma associada ao que foi percebido, através de códigos sintáticos próprios. Expressão e memória associam-se, assim, de forma complementar na produção de significados. No exemplo que trazemos a percepção sensorial é ativada principalmente pela visão, mas o pode ser também pelo tato quando usamos uma tela sensível ao toque ou um dispositivo apontador para nos mover pela imagem. Já a memória nos serve para relacionar os elementos percebidos a seres vivos, objetos ou acontecimentos. Mas, diferente do código textual escrito, que possui uma sintaxe estabelecida formal e historicamente, o código visual de uma fotografia retangular ou esférica é informal, uma vez que não é unívoco.

Tais pressupostos são levados em consideração na aplicação do modelo semiótico proposto por Greimas, que é o de uma trajetória ou percurso gerativo de sentido, composto de três níveis: profundo, narrativo e discursivo. A semiótica greimasiana considera “o trabalho de construção do sentido, da imanência¹⁶ à aparência, como um *percurso gerativo*, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, em que cada nível de profundidade é passível de descrições autônomas” (BARROS, 1988, p. 13). A noção de percurso gerativo é fundamental na semiótica greimasiana, e considera que o texto seja apreendido em diferentes instâncias de abstração. Por isso ela determina uma série de etapas, propondo a descrição de cada um dos patamares. Assim, ao proceder a análise semiótica desta imagem esférica estamos buscando analisar seu processo de constituição de sentido, posto que este pode nos dizer muito a respeito do processo de comunicação que tal formato estabelece com o observador/usuário.

¹⁶ Imanente é aquilo que está inseparavelmente contido na natureza de um ser ou de um objeto; aquilo que é inerente; no sentido kantiano pode ser entendido também como aquilo que permanece no âmbito da experiência possível, agindo na captação da realidade através dos sentidos.

O nível discursivo

No nível das estruturas discursivas compreende-se um texto como produto de uma enunciação ou discurso, e busca-se examinar os temas e as figuras (imagens, relações, expressões, etc.) presentes no discurso.

Ocorre que o discurso que pretendemos analisar não é linear nem pode ser apreendido em sua totalidade pelo olho humano devido aos limites verticais e horizontais do campo visual. Uma fotografia esférica é apresentada ao observador/usuário apenas parcialmente, em uma tela retangular (ou em uma janela retangular dentro da tela), e o observador/usuário é quem comanda a mudança da porção visível, ou seja, o giro da imagem em torno do ponto de observação, simulando um giro corporal que permita apreciar o mundo à sua volta.

Disso depreende-se que o observador/usuário pode selecionar qualquer porção da imagem para ser vista. Não há pontos pré-definidos de parada ou porções pré-definidas da recorte visual. Há, assim, uma multiplicidade de visualizações possíveis de uma fotografia esférica na tela. Em função disso, e de forma a poder empreender nossa análise, elegemos seis possíveis janelas de visualização, que chamaremos de estações visuais: o olhar para frente, para o lado esquerdo, para trás, para o lado direito, para cima e para baixo, a partir de uma determinada direção inicial.

Essas estações nos servem para percorrer aquela que consideramos a porção fundamental da imagem em estudo, que é a do olhar em direção ao horizonte, simulando uma pessoa que olha para a frente. Tal divisão é feita apenas no intuito de facilitar a compreensão e a análise, mas é importante salientar que a experiência do observador/usuário de uma fotografia esférica não se dá exatamente dessa forma. A leitura, apesar de fragmentada, ocorre dentro do contexto de continuidade visual dado pela esfera. Por outro lado as estações propostas servem também para destacar que há inúmeras possibilidades de leitura intrínsecas à uma fotografia esférica, uma vez que a mesma se apresenta visível através apenas do retângulo da tela. E que mesmo não tendo um enquadramento na sua tomada, a fotografia esférica tem um enquadramento na sua observação. A diferença, no entanto, é que se na fotografia retangular o enquadramento é dado pelo fotógrafo na hora da tomada ou pelo editor quando da publicação, na

fotografia esférica esse enquadramento é dado dinamicamente pelo observador/usuário no momento da observação, e tem o potencial de ser continuamente alterado a cada momento e a cada nova observação.

Em cada estação, o discurso é formado por elementos dos planos do conteúdo e da expressão. O plano do conteúdo é composto por elementos reconhecíveis: carros, árvores, canteiros, pessoas, prédios, etc. E esse reconhecimento pode ser genérico (identificar, por exemplo, que determinada massa visual representa uma edificação) ou específico (reconhecer naquela massa visual o prédio da reitoria da universidade). Assim, para a finalidade explicitada pelos produtores da fotografia esférica em análise, a princípio bastaria o reconhecimento genérico de pessoas enfileiradas, uma depois da outra. Mas podem haver também elementos não reconhecíveis, seja porque o observador/usuário os desconhece, seja porque eles fogem do padrão a que o usuário/observador está acostumado. É o que ocorre nos padrões de céu e ladrilhos¹⁷ que são reconhecidos pela diferença, ou seja, por estarem diferentes do que se espera de um chão de ladrilhos ou de um céu.

Já o plano da expressão traz elementos que organizam e engendram significados aos elementos do conteúdo. São os arranjos do plano da expressão que sugerem ao enunciatário, sob o comando da estratégia enunciativa, os caminhos do olhar. “A foto, como qualquer texto, é possibilidade de experiência, porque a organização da linguagem nos põe em seus mundos, que são os da linguagem e não os da realidade. (...) fotografia é experiência de algo, de um sentido que nos faz ser ao senti-lo” (CAETANO, 2005, p. 212). Tais experiências são estimuladas pela organização dos elementos do plano do conteúdo através dos elementos dos planos da expressão.

Ao percorrer as estações indicadas, observa-se que a imagem esférica selecionada é dominada por uma linha horizontal que agrupa diversos elementos (carros, pessoas, vegetação, prédios), direcionando a atenção do observador/usuário para a porção verticalmente central da imagem. Como não há nenhum elemento em primeiro plano, e nenhum grande contraste de cor, forma ou significado entre os

¹⁷ Tais padronagens advêm da clonagem digital do céu e do chão, ação realizada para preencher os buracos superior e inferior, criados porque o ângulo de visão da objetiva em torno do eixo horizontal foi inferior a 180°. Elas foram deixadas ‘imperfeitas’, segundo os autores da montagem, para lembrar visualmente aos observadores/usuários que a imagem foi obtida por costura e edição. É um caminho oposto ao analisado por Dubois (2016), que vê nas imagens artísticas compostas a busca de uma camuflagem perfeita para as modulações e costuras.

elementos do plano médio e do fundo, não há nada que chame de maneira incisiva a atenção do observador/usuário, apesar de alguns elementos de tamanho maior (carros e uma pessoa) poderem receber um pouco mais de destaque. Os retângulos de links colocados sobre a imagem chamam a atenção devido ao posicionamento em primeiro plano (ou pelo menos na frente de todos os elementos da imagem) e pelas mudanças que ocorrem quando se passa com o mouse sobre eles. As duas filas do RU, que deveriam ganhar destaque, passam praticamente despercebidas, pois seus elementos (pessoas) ficaram muito pequenos e também escondidos por detrás de outros elementos da imagem (árvores, carros e mesmo os retângulos de links). Assim, é possível pensar que os elementos de maior destaque na imagem não são fotográficos, mas os links colocados sobre ela. E não por suas características próprias, mas pela ausência de destaque (contraste, tamanho, posição) dos elementos da fotografia.

Nível narrativo

Em termos sintáticos, o nível narrativo move-se através de sucessivas criações e rupturas de contratos de comunicação entre destinador e destinatário, provocando a circulação de valores entre os sujeitos (BARROS, 1988, p. 28). O enunciado narrativo mais básico é caracterizado pela relação dinâmica entre sujeito e objeto. De acordo com Barros os enunciados podem ser de junção (conjunção ou disjunção) e transformação. Uma sequência de sintagmas elementares cria um percurso narrativo. É da articulação desses percursos narrativos que é criada uma estratégia narrativa.

Em termos semânticos há no nível narrativo a articulação dos valores inscritos nos eixos semânticos fundamentais – que apresentaremos a seguir –, e que são assumidos por um sujeito como valores ideológicos (BARROS, 1988, p. 49).

Assim há, no nível narrativo, uma estrutura actancial cujo modelo básico é o sujeito enunciador. Em uma fotografia esférica, no entanto, podemos vislumbrar pelo menos três possíveis enunciadoreis: o fotógrafo, o editor da imagem esférica e o observador/usuário. O enunciador é o destinador implícito da enunciação, diferente do narrador que está instalado explicitamente no discurso (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 150). Como em uma fotografia esférica não há explicitação dos destinadores, não há também narradores, mas tão somente enunciadoreis.

O fotógrafo se impõe como enunciador através de algumas escolhas. O local e o momento de captura da imagem são as principais, embora haja escolhas secundárias como a profundidade de campo e o ponto de foco da imagem. O ponto de tomada da imagem, que determina o ponto de observação, seleciona a distância do observador/usuário aos principais elementos que se quer destacar na fotografia. Como vimos na análise do nível discursivo, a escolha de tal ponto implica na própria visibilidade e destaque daqueles elementos considerados pelo produtor da imagem como principais – no caso, a fila do restaurante, que ficou parcialmente escondida em função da escolha desse ponto.

O editor da imagem esférica irá escolher o grau de realismo que pretende dar à imagem costurada, apagando ou mantendo eventuais imperfeições. Ele também será o responsável pela escolha dos pontos de acesso (*links*) colocados sobre a fotografia, estabelecendo as possibilidades e os limites de interação através dos *hiperlinks* e ícones de interação.

Entretanto, há uma multiplicidade de narrativas possíveis a partir dos mesmos elementos plásticos/ figurativos. Assim, é o observador/usuário, através da interação com o dispositivo, quem irá construir essa narrativa, de maneira aleatória ou intencional, a partir dos elementos previamente dados pelo fotógrafo e pelo editor. A cada uso, a cada escolha, a cada olhar diferenciado que tem para o mesmo objeto, novas narrativas podem ser percorridas. Ele é responsável pela escolha do que olhar, de qual trajeto percorrer, de quanto tempo se fixar sobre determinado ponto ou situação, e para onde seguir a partir dali. Se em uma fotografia retangular isso já é importante, em uma fotografia esférica, que possui inúmeras estações possíveis de visualização, tais escolhas se mostram ainda mais importantes na construção de uma narrativa pessoal. Isso seria impossível ou muito mais difícil em um vídeo que percorresse o mesmo espaço visual, devido à restrição nas possibilidades de ação do observador/usuário, podendo apenas acionar, parar ou dar *replay* no vídeo, percorrendo o quadro com o olhar unicamente no tempo que o editor lhe destinou daquela tomada.

Barros fala em intencionalidade narrativa, a qual ela diferencia de intenção. Além de ser regida por atos voluntários e conscientes (intenção) a narrativa é impulsionada por buscas inconscientes e determinações sócio-históricas. E como a intencionalidade é um traço definidor da narratividade (BARROS, 1988, p. 44), que por

sua vez é o princípio organizador de qualquer discurso (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 297), uma pessoa que estacione o carro próximo ao local de captura da imagem, ou um sujeito que passe pelo local no momento da tomada da imagem, mesmo influenciando no resultado da imagem obtida, não podem ser considerados enunciadores pois não houve intencionalidade no ato, mesmo quando isso influi na imagem obtida.

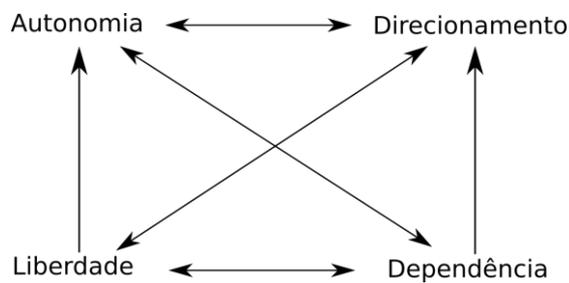
Nível profundo ou fundamental

Greimas parte da ideia de que todo discurso é movido por uma ou mais oposições, e de que é no nível fundamental do discurso que irão emergir as contraposições mais radicais. Por isso nos interessa observar quais são as oposições que provocam movimentos no nível profundo de uma fotografia esférica utilizada em um contexto jornalístico.

Levamos primeiramente em conta que uma imagem esférica se mostra à maioria dos observadores/usuários hoje através de uma janela na tela do computador, *smartphone* ou *tablet*¹⁸. Nesse tipo de imagem não há uma limitação do espaço visível, o que na fotografia retangular tradicional é dado pelo enquadramento. Em função disso, nas fotografias esféricas é possível simular a movimentação do olhar para qualquer direção, através da escolha da porção a ser visualizada. Assim hoje, no momento em que as fotografias esféricas são uma novidade consumida em contraposição às fotografias retangulares¹⁹, no nível fundamental de tais imagens está presente a questão da autonomia do observador/usuário, representada pela oposição entre a liberdade do olhar para qualquer direção e a restrição dada pelo enquadramento fixo.

¹⁸Não estamos considerando neste trabalho a visualização das imagens esféricas através de óculos de realidade virtual por isso ser ainda pouco comum no consumo de produções jornalísticas.

¹⁹Destacamos a questão da novidade por entender que ela, apenas pelo fato de ser novidade, já é marcada por alguma diferença em relação ao tradicional. E que isso serve de impulso, nesse início, à curiosidade movida pela diferença. A medida que o novo vai se estabilizando e sendo mais conhecido, a diferença entre ele o que era tradicional não diminui, mas uma vez que ambos passam a ser bem conhecidos (tradicionais) haverá menor contraste entre eles, e essa diferença pode deixar de ser fundamental.

Figura 2: Eixo semântico 'autonomia x direcionamento'.

Fonte: Os autores.

Analisando esses termos observamos uma relação de contrariedade entre (1) a autonomia do observador/usuário em uma fotografia esférica e (2) a dependência que o observador/usuário têm em relação ao enquadramento definido pelo fotógrafo ou editor em uma fotografia retangular. Da mesma forma que existe uma relação de contrariedade entre a liberdade do observador/usuário em uma fotografia esférica e a dependência do observador em uma fotografia retangular.

Além disso, o quadrado semiótico nos permite também enxergar relações de contradição entre o direcionamento do olhar do observador de uma fotografia retangular e a liberdade do olhar do observador/usuário de uma fotografia em 360 graus, bem como entre a autonomia do observador/usuário da imagem esférica e a dependência do observador da fotografia retangular. No caso, uma autonomia possível, dentro de um certo limite do espaço plano. Temos a autonomia de rodar em torno de um ponto de observação e olhar para frente, para baixo, para cima, para trás ou para os lados. Mas sem sair do lugar. Já a dependência se refere à limitação imposta pelo recorte do fotógrafo ou editor. Não há o que possa recuperar tal corte. É a seleção do que interessa, da porção do mundo físico que expressa ou mostra ou sugere o que o destinador quer dizer/mostrar. E o destinatário está inexoravelmente dependente de tal corte.

Mas a autonomia do consumidor de produtos jornalísticos também está presente na possibilidade de interagir com a mídia ou narrativa midiática, uma das características essenciais do jornalismo feito para a internet (CANAVILHAS, 2014). Essa interação começou a existir com o o *dial* do rádio, que permitia escolher a estação desejada. Uma escolha possível dentro do espectro existente. E se ampliou com os canais de TV e o controle remoto. E mais ainda com os DVDs, depois computadores e então a internet. É nesse contexto que surge a fotografia esférica, quando poder escolher já é uma

necessidade nas redes digitais. O observador/usuário deixa de ser espectador para se tornar *interator*, no sentido de que ele interage com algo ou alguém. Murray, no entanto, destaca a diferença entre o autor e o *interator*. O autor de uma narrativa no ciberespaço cria os textos e as regras de interação, sendo o que ela chama de autor procedimental, uma vez que “não cria simplesmente um conjunto de cenas, mas um mundo de possibilidades narrativas” (MURRAY, 2003, p. 149). O *interator*, por seu lado, não cria a narrativa, podendo atuar apenas dentro do ambiente e das regras estabelecidas pelo autor. Murray é enfática: “isso não é autoria, mas agência” (2003, p. 150) no sentido de que é uma “capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas” (MURRAY, 2003, p. 127).

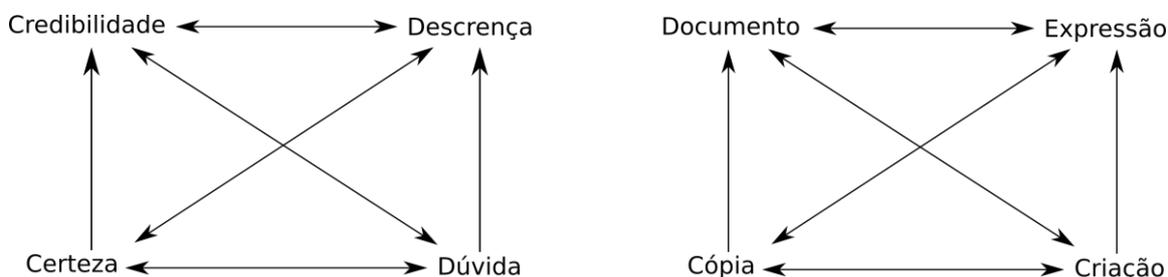
Para a autora, no entanto, “a habilidade de se locomover por paisagens virtuais pode ser prazerosa em si mesma, independentemente do conteúdo dos espaços” (MURRAY, 2003, p. 129). Embora no texto ela fale de jogos, isso pode ser aplicado às imagens esféricas, e principalmente aos *tours* virtuais compostos por fotografias esféricas de uso jornalístico. Fazem parte dos prazeres participativos do passear por um ambiente virtual “orientar-nos por pontos de referência, mapear mentalmente um espaço que corresponda à nossa experiência e admirar as justaposições e mudanças de perspectiva resultantes de nossa movimentação por um ambiente complexo” (MURRAY, 2003, p. 129), pois mover-se de maneira exploratória, quando realizado por vontade própria, é uma atividade agradável, independente de o espaço ser real ou virtual. Tal compreensão nos parece fundamental no sentido de contextualizar a autonomia sempre limitada do observador/usuário, bem como – no nível narrativo – demarcar a diferença entre o potencial narrativo dele, do fotógrafo e do editor.

Por fim o esquema ainda nos mostra relações de complementaridade entre a autonomia do sujeito observador/usuário da fotografia esférica e a liberdade que ele possui de olhar para qualquer direção a partir daquele ponto de observação, assim como entre o direcionamento do olhar do observador de uma fotografia retangular e a dependência desse olhar do enquadramento estabelecido pelo fotógrafo.

No entanto, além do eixo semântico *autonomia x direcionamento* – que consideremos o mais forte, hoje, na fotografia esférica – não podemos também deixar de enxergar os eixos *credibilidade x descrença*, ligado à posição da imagem em um

relato jornalístico, e *documento x expressão*, que é uma dicotomia fundamental de toda imagem fotográfica (ROUILLÉ, 2009).

Figura 3: Eixos semânticos complementares.



Fonte: Os autores.

Dentro dessa perspectiva vemos que no nível fundamental estão as noções de autonomia e de liberdade, de credibilidade e descrença, e de documento e expressão, dicotomias estruturantes na construção narrativa e discursiva de uma fotografia esférica de uso jornalístico.

Considerações finais

Se a fotografia retangular limita o alcance da visão em torno de um ponto, ela mantém um mistério e estimula a criatividade quando provoca o observador a pensar em sobre o que há fora do quadro. Mas mesmo nesses casos o extra quadro é imaginado a partir de relações criadas pelo que está dentro do quadro, de forma visível ou imaginada, consciente ou inconsciente.

Na fotografia esférica o extra quadro é de outra natureza. Não é mais o que se encontra além do enquadramento, pois o observador/usuário pode olhar para qualquer lado. É o que se encontra além da imagem. E que inclui elementos que se mostram apenas parcialmente, por estarem situados atrás de seres ou objetos posicionados em um plano mais próximo do observador/usuário, uma vez que a tridimensionalidade da fotografia esférica é apenas uma simulação criada através de imagens bidimensionais. É o caso de boa parte da fila que a fotografia analisada pretendia evidenciar. Há, assim, na fotografia esférica, também uma ausência, embora ela seja de outro tipo: não por recorte, mas por sobreposição e afastamento. Ausência que pode ser usada para selecionar, para esconder, para provocar a curiosidade ou sentimento de falta, para

esconder o próprio fotógrafo, entre outras funções que podem ser exploradas pelos narradores.

Entretanto, no estágio inicial em que nos encontramos de consumo de fotografias esféricas, o mistério do ausente pode perder em força para o mimetismo do visível, de forma similar ao que ocorreu na infância da fotografia retangular. Essa aparente predominância da referencialidade esquece tanto das codificações embutidas na produção quanto das muitas possibilidades de seleção de percurso e porção visível na leitura de uma fotografia esférica. Pois se em uma fotografia retangular o enquadramento seleciona e organiza o visível sugerindo ao observador um sentido e um percurso de leitura, na fotografia esférica a ausência de recorte leva o observador/usuário a criar sentidos e percursos através de suas próprias estações. Aqui, o próprio movimento pela imagem faz parte do processo de apreensão, de forma mais radical que o percurso do olhar em uma fotografia retangular, posto que muito mais amplo.

A análise semiótica empreendida nos mostrou que a leitura de uma fotografia esférica é fragmentada, pela simples condição de impossibilidade de acessá-la na totalidade de uma única vez. Nessa fragmentação do acesso, quebra-se também a unicidade de ponto de vista característica da fotografia retangular, passando a um regime composto por múltiplos pontos de vista. Nele, o observador/usuário acessa a imagem por etapas, por partes que vão sendo escolhidas ao longo do próprio percurso de visualização, o qual é construído através de um jogo contínuo entre o interesse e conhecimentos prévios do observador/usuário e os planos do conteúdo e de expressão da imagem fotográfica. Um processo que lembra Cervantes, no qual o caminho se faz ao caminhar.

E é através dessa mobilidade virtual, na qual o mundo se move em torno de um observador/usuário fisicamente estático, que se vai descobrindo os elementos da imagem, as relações dela com a notícia, e – no caso específico de ser uma novidade para muitos – o próprio navegar.

Não podemos esquecer, por fim, que a imagem em análise se faz presente em um contexto jornalístico, no qual a relação *credibilidade-descrença* está presente. É dentro desse contexto que o observador/usuário pode ser valer da relação *autonomia-direcionamento* para buscar os elementos que o levem a reforçar ou refutar aquilo que

está no texto jornalístico (longas filas). Tal tensionamento é ainda reforçado pelo fato de que hoje a fotografia já não é mais consumida prioritariamente como ‘espelho do real’, mas funciona cada vez mais dentro de uma relação sempre instável de *documento-expressão*, na qual codificações e semelhanças são levadas em conta.

Referências

BARROS, Diana L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

CAETANO, Kati Eliana. A aventura fotográfica partilhada. *In: Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 7, n. 3, 2005. Disponível em <<http://migre.me/wkvGX>>. Acesso em 19 jan. 2017.

CANAVILHAS, João (Org). **Webjornalismo: 7 características que marcam a diferença**. Covilhã (Portugal): Livros LabCom, 2014. Disponível em <www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/121>. Acesso em 19 jan. 2017.

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. *In: FATORELLI, Antonio, CARVALHO, Victa e PIMENTEL, Leandro (orgs). Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p. 17-31.

FLUSSER, Vilém. Sintetizar imagens. *In: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia Bastos (Org). Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 319-326.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

NEDELCO, Marius. Expanded image spaces. From panoramic image to virtual reality, through cinema. **Close Up: Film and media studies**, 1(1), 44-53, 2013. Disponível em <<http://migre.me/tK78e>>. Acesso em 12 jan. 2017.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SOUSA, Richard Perassi Luiz de. **Roteiro didático da arte na produção do conhecimento**. Campo Grande, MS, Ed. UFMS, 2005.