

**Imagens simbólicas:
a inscrição de padrões imagéticos no fotojornalismo**

*Symbolic images:
the registration imagery standards in photojournalism*

Eliane de OLIVEIRA¹
Paulo Cesar BONI²

Resumo

Neste trabalho analisamos a inscrição de padrões imagéticos no fotojornalismo, como forma de verificar de que modo algumas imagens tornaram-se simbólicas e constituíram-se em padrões de representação. Considerando a afirmação de Edgar Morin (1970) de que a fotografia é uma imagem física, com a riqueza de uma imagem psíquica, acreditamos que algumas imagens adquirem *status* de símbolo representacional e passam a ser perseguidas, conscientemente ou não, por fotojornalistas a fim de atenderem ao princípio de legibilidade. Foram selecionadas quatro imagens de veículos distintos que, num primeiro olhar, provocaram a sensação *déjà vu*. Para a análise das fotografias, nos fundamentamos em estudos de Roland Barthes, Edgar Morin e Boris Kossoy, entre outros, e utilizamos a metodologia de desconstrução analítica (BONI, 2003). Nela, por meio dos recursos técnicos utilizados pelo fotógrafo no registro das imagens, é possível inferir sua intencionalidade.

Palavras-chave: Imagens simbólicas. Padrões imagéticos. Fotojornalismo. Legibilidade. Intencionalidade fotográfica.

Abstract

In this work we analyze the enrollment patterns of imagery in photojournalism as a way to check how some images have become symbolic and formed into patterns of representation. Considering the statement of Edgar Morin (1970) that the photograph is a physical image, with the wealth of a psychic image, we believe that some images are representational status symbol and are to be pursued, consciously or not, by photojournalists in order to respond the principle of readability. We selected four different images of vehicles that, at first glance, caused the *deja vu* feeling. For the analysis of the photographs in the grounds in studies of Roland Barthes, Edgar Morin

¹ Mestra em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: eliane1701@gmail.com

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2000). Professor da Universidade Estadual de Londrina, desde 1982, e professor associado desde 2006. E-mail: pcboni@sercomtel.com.br

and Boris Kossoy, among others, and use the analytic method of deconstruction, developed by Boni (2003). In it through the technical resources used by the photographer in the recording of images, it is possible to infer their intentions.

Keywords: symbolic images, pictorial patterns, photojournalism, readability, photographic intent.

Introdução

A fotografia é resultado de uma série de experimentações científicas e surge em um contexto de grande valorização dos avanços tecnológicos e de busca por representações artísticas cada vez mais realistas. Para Borges (2005) seu sucesso e credibilidade imediatos estavam ligados ao fato de ela ser uma imagem produzida a partir de processos físico-químicos. Seu potencial analógico, ainda que passível de adulteração, estimulava a crença de que suas imagens eram uma reprodução fiel do real, da “coisa tal como ela é”. Desse modo, encontra espaço em um público receptivo que se encanta com a própria imagem capturada pela máquina:

Há séculos a humanidade buscava a reprodução do visível, do observável. Em certos momentos da história, a necessidade de aproximar-se do verossímil tornou-se uma fixação dos artistas e daqueles que produziam imagens. A invenção da fotografia vem contemplar esta necessidade. (CAMARGO, 1997, p. 43).

Já Edgar Morin (1970) aponta que o valor da fotografia reside, principalmente, pelo que nela depositamos, mais do que pelo que contém em si. Neste sentido, entra em cena a individualidade da recepção fotográfica. Se em um primeiro momento a fotografia se apresenta como uma linguagem sem código, transparente, um retrato fiel da realidade, um segundo olhar possibilita novas descobertas, trazendo opacidades. O receptor direciona à fotografia um olhar carregado de sensações, desejos, angústias, experiências, conhecimentos, expectativas. Sua leitura fotográfica é permeada por sua visão de mundo, seus valores. Jean Keim, *apud* Kossoy (2001), afirma que as palavras, lidas ou ouvidas, precisam, para serem entendidas, de um lapso de tempo. A fotografia, muito mais complexa, é vista num passar de olhos e seria o meio de comunicação ideal, porém, questiona: “quem pode estar certo de ver e menos ainda entender a imagem

reproduzida, sem ter recebido antes outras informações além daquelas mostradas pela foto?”

Também o fotógrafo, como todo mediador, não é um sujeito neutro. É marcado por processos históricos, valores, crenças, ideologias. O equipamento fotográfico faz o registro, mas o faz segundo seus direcionamentos, enquadramentos. O aparelho carrega em si uma série de possibilidades que são realizadas somente pela ação do fotógrafo. Mesmo o disparo automático só é concretizado pela junção da potencialidade do aparelho com a ação de programar do fotógrafo.

Nas palavras de Kossoy (2001) toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural. Ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico, constitui não apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem, mas faz saber também de seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo.

Cada imagem documenta um assunto singular num particular instante do tempo, e o registro dá-se unicamente em função de um desejo, uma intenção ou necessidade do fotógrafo, de seu contratante ou de ambos. Neste estudo, pretendemos verificar a intencionalidade do fotógrafo ao construir o registro imagético. Para isso, utilizamos a metodologia de desconstrução analítica, elaborada por Boni (2003).

Imagens simbólicas e legibilidade

Cotidianamente, somos impactados por uma imensidão de imagens. Nossos olhos são bombardeados com estímulos, apelos imagéticos de toda natureza: fotografias, vídeos, desenhos, pinturas... Seria possível ao nosso olhar, cada vez mais saturado, ainda se encantar e ser seduzido por tais imagens? Elas ainda testemunham as condições de produção e as contingências de nossa época? Conseguimos resistir desviando o olhar? Possivelmente, não podemos nos libertar de tais imagens simplesmente fechando os olhos, pois elas já foram internalizadas e impregnam nosso imaginário, são armazenadas e passam a fazer parte de nossa memória.

Camargo (1997) afirma que falar de imagens implica em falar também do modo como a vemos e como as interpretamos. O como *vemos* evoca a fisiologia da visão e o como *interpretamos* evoca a psicologia da percepção e os fatores culturais que

influenciam, por sua vez, esta psicologia e a própria percepção. Para o autor, há uma relação direta entre a construção do repertório visual acumulado em nossa mente e sua interação com o meio ambiente. Aplicamos imagens já constituídas em nossa mente aos fenômenos visuais que observamos, identificando-os por similaridade:

É importante que tenhamos bastante clareza em relação à formação de nossa visualidade. De que maneira somos levados a entender imagens e o que elas significam. Quais os referenciais psicológicos ou estéticos que delimitam nossa percepção, como são constituídos e em que estágio do desenvolvimento intelectual se situam e consolidam [...]. Outro aspecto importante na construção da visualidade é a relação que temos com nosso meio ambiente. Nós nos reportamos continuamente às informações obtidas no cotidiano de nossas vidas, de nosso desenvolvimento psicomotor e às relações espaciais que experimentamos no dia-a-dia (CAMARGO, 1997, p. 23).

Para Kossoy (1999), na imagem fotográfica encontram-se, indissociavelmente incorporados, tanto componentes de ordem material que são recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia, quanto os de ordem imaterial, que são os mentais e os culturais. Estes últimos se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros e, com eles, articulam-se na mente e nas ações do fotógrafo ao longo de um complexo processo de criação. Desse modo, as imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. As fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas através do chamado testemunho fotográfico. Por sua vez, o imaginário também está presente naquele que observa a imagem:

A recepção da imagem subentende os mecanismos internos do processo de construção da interpretação, processo esse que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos (KOSSOY, 1999 p. 42).

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, segundo Kossoy (1999), permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia, uma vez que estes, já trazem embutido no espírito, suas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinados assuntos (ou referentes). Estas imagens mentais funcionam

como filtros ideológicos, culturais, estéticos, morais etc. Desse modo, a imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa, pois o imaterial, que afinal é que dá sentido à vida, que se busca resgatar e compreender pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. Para Morin (1970), a riqueza da fotografia reside, de fato, no que nela não existe, mas que em si é projetado e fixado por nós.

Sontag (2004) aponta que ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição à outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotografias são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. No mesmo sentido, Camargo (1997) explica que fotografias não são mais meros registros capturados ao acaso por sorte ou coincidência. São imagens produzidas com requintes técnicos e materiais dos quais dispomos na tecnologia atual para ilustrar conceitos, produtos e ideologias das sociedades contemporâneas. Desse modo, assistimos, também, à sofisticada manipulação de seus conteúdos, de tal sorte que, muitas vezes, nem percebemos que eles estão ali, camuflados, à espreita de nossos incautos olhares.

Para Barthes (1984), encontrar as intenções do fotógrafo é reconhecer o *studium* das fotografias, é entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las consigo mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que nos permite encontrar o *operator*, viver intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo nosso querer de *spectator*. Isso ocorre um pouco como se tivéssemos de ler na fotografia os mitos do fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles. Esses mitos visam evidentemente (é para isso que serve o mito) a reconciliar a fotografia e a sociedade (BARTHES, 1984, p. 48).

De modo taxativo, Camargo (1997) afirma que uma imagem é *simbólica* quando representa os anseios, crenças e intuições de um grupo social, atribuindo-lhes sentido. É também por meio desta representação que ela se efetiva como mensagem. Para ele, a fotografia se realiza através de sua linguagem, que congrega elementos ópticos, mecânicos, químicos, estéticos:

Para que a linguagem venha a se constituir num elo de interrelação entre os indivíduos, há a necessidade de que haja elementos de

compreensão e entendimento mútuos entre os indivíduos no contexto onde deverá ocorrer a transmissão daquelas informações e seus conteúdos. Seu repertório será também composto de uma quantidade razoável de dados, atos e experiências comuns ao grupo ao qual pertence e sobre o qual se manifesta (CAMARGO, 1997, p. 75).

D'Autila (2005) *apud* Persichetti (2006) defende que uma fotografia-símbolo, na maioria das vezes não é verdadeira, é uma reconstrução, e já que é percebida só emotivamente, a sua perfeita adesão à realidade não interessa nem aos seus difusores nem aos seus fruidores.

Buscar a intencionalidade do fotógrafo inscrita na fotografia é considerar também as características que o próprio aparelho impõe à imagem fotográfica. Diante de um fato, portanto, primeiro constrói o seu ponto de vista particular do acontecimento para só depois lançar mão de seu arsenal técnico e dos elementos constitutivos da linguagem fotográfica para traduzi-lo aos leitores (BONI, 2003, p. 166). Flusser (1985) afirma que o deciframento das fotografias é possível porque, embora inseparáveis, as intenções do fotógrafo e do aparelho podem ser distinguidas. Para ele, a intenção do fotógrafo é codificar em forma de imagens, os conceitos que tem na memória, eternizando-os em forma de imagens acessíveis a outros, com o propósito de se eternizar nos outros. Já a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feed-back* para o seu contínuo aperfeiçoamento.

Complementando este pensamento, Camargo (1997) aponta que qualquer pessoa que faça uma fotografia produzirá uma imagem semelhante a tantas outras imagens fotográficas. As relações entre os fótons luminosos e halogenetos de prata que fazem parte de sua estrutura físico-química determinam sua aparência plástica. “É quase uma hegemonização destas imagens [...], a questão do estilo, a personalização da obra pelo autor, passa mais pela concepção, pela ideologia, pela temática ou pela conceituação do que pela imagem” (CAMARGO, 1997, p. 77). Kossoy (1999) acrescenta que as imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. As fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas através do chamado testemunho fotográfico.

Histórias contadas por imagens

Embora, há séculos, o homem se utilize de imagens para contar histórias, ilustrar acontecimentos, ensinar, persuadir, entre tantas outras possibilidades de uso de imagens, segundo Sousa (2004), apesar do potencial informativo da fotografia, os editores de jornais resistiram durante muito tempo a usar imagens fotográficas. O argumento era que as fotografias não se enquadravam nas convenções e na cultura jornalística dominante. Superado este início difícil, a fotografia passou a compor as matérias jornalísticas ainda de modo tímido, porém, a junção de avanços técnicos como máquinas fotográficas menores e mais leves, assim como facilidades para impressão, e a difusão de uma cultura fotográfica, possibilitaram a expansão da fotografia como expressão jornalística:

O fotojornalismo é uma atividade singular que usa a fotografia como veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina (SOUSA, 2004 p. 9).

Sousa (2004) argumenta que para uma imagem fotojornalística ter sucesso, geralmente precisa juntar a força noticiosa à força visual. Só assim consegue, no contexto da imprensa, juntar uma expressão de realidade e uma impressão de verdade. Para ele, os fotojornalistas trabalham com base em uma linguagem de instantes, em uma linguagem do instante, procurando condensar, em um ou em vários instantes “congelados” nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado. Portanto, o foto-repórter tem que discernir a ocasião em que os elementos representativos que observa adquirem um posicionamento tal que permitirão ao observador atribuir claramente à mensagem fotográfica o sentido desejado pelo fotojornalista. Em princípio, o foto-repórter deverá ainda procurar evitar os elementos que possam distrair a atenção, bem como aqueles que são desnecessários ao bom entendimento da situação representada (SOUSA, 2004, p. 13).

Do mesmo modo que o fotojornalista, diante de um fato, constrói o seu ponto de vista particular do acontecimento, para somente depois lançar mão de seu arsenal

técnico, como afirma Boni (2003), ao usar tais recursos ele também já tem formas de construção concebidas anteriormente. De acordo com Sousa (2004) p. 19:

Os esquemas de abordagem de acontecimentos apresentados nos referidos manuais, passíveis de aplicação a incêndios, desastres de carros, ‘coletivas’, temas sociais e a uma vasta gama de outras ocorrências, fomentam, igualmente, a manutenção de rotinas e convenções, embora, por outro lado, assegurem aos fotojornalistas, sob a pressão do tempo, a rápida transformação de um acontecimento em fotonotícia e a manutenção de um fluxo regular e credível de foto-informação (em parte devido à aplicação constante do mesmo esquema noticioso).

Em contrapartida, ao recorrer a esta espécie de “procedimento-padrão” corre-se o risco de produzir sempre o mesmo discurso. Barnhurst (1994) *apud* Sousa (2004) afirma que, seguindo as abordagens estandarizadas, os fotojornalistas podem, sem intenção, reiterar uma série de crenças sobre as pessoas. Ademais, Sousa (2004) acrescenta que é visível que o fotojornalismo atual é constrangido nos temas, conteúdos e formas, por convenções e rotinas que se foram estabelecendo ao longo do tempo.

Neste sentido, Sontag (2004) argumenta que ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição à outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmara capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotografias são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos.

Reconhecer o desconhecido

Em meio à imensidão de imagens a que somos submetidos diariamente, como identificar por que dispensamos nossa atenção a algumas enquanto outras passam despercebidas? Quais características uma imagem precisa ter para seduzir nosso olhar? Barthes (1984) aponta uma série de motivos para explicar porque algumas imagens nos cativam:

[...] não tenho necessidade de interrogar minha comoção para enumerar as diferentes razões que temos para nos interessarmos por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa, seja amar ou ter amado o que ela nos dá a reconhecer; seja espantarmo-nos com o que vemos; seja admirar ou discutir o desempenho do fotógrafo etc. (BARTHES, 1984, p. 35).

Complementando este pensamento, Camargo (1997) afirma que escolhemos imagens pelo carisma, pela força que elas têm e quanto dizem a respeito de nossa índole e de nossa relação com o mundo. Além disso, acrescenta que por terem significados semelhantes para muitos de nós é que as procuramos ou escolhemos para registrá-las em nossas obras. Ainda em relação ao ato de fotografar, Camargo (1997) argumenta que as fotos não são mais meros registros capturados ao acaso por sorte ou coincidência. São imagens produzidas com requintes técnicos e materiais dos quais dispomos na tecnologia atual para ilustrar conceitos, produtos e ideologias das sociedades contemporâneas. Assim, estas significações semelhantes compõem um repertório coletivo, impregnado de sentido.

Flusser (1985) destaca que o fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a trabalhar na fábrica que programa aparelhos. Ou seja, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho.

No que se refere à escolha das imagens para este trabalho, a seleção foi baseada na sensação de reconhecimento provocada pela observação de algumas fotografias. Os estudos de comportamento denominam *dèjà vu* a ilusão de reconhecimento visual em que uma nova situação é considerada incorretamente como repetição de uma memória anterior (SODOCK, 2007, p. 317).



Figura 1 - Resgate de bebê após terremoto no Haiti. Fotografia Carol Guzy, The Washington Post - January 14, 2010. Vencedora do Prêmio Pulitzer de 2011.
Fonte: <http://www.pulitzer.org/>

Em janeiro de 2010, o Haiti, país mais pobre das Américas, sofreu um terremoto de grandes proporções. Sem estrutura para enfrentar a devastação provocada pelo tremor, o país recebeu ajuda de várias nações. Do mesmo modo, repórteres de todo mundo se deslocaram ao país para cobrir a tragédia. Nesta foto, realizada pela fotógrafa Carol Guzy, temos o resgate de um bebê por um socorrista espanhol. Na imagem, provavelmente feita com uma lente normal (50 mm), usando plano americano e com ângulo de leve contra-mergulho, foi usado *flash*, o que auxilia no direcionamento do olhar para o centro do fotograma. Além disso, Boni (2003) aponta que o plano americano corta o elemento humano logo acima dos joelhos ou pela cintura e harmoniza o homem com o ambiente, sobrepondo o elemento vivo. O autor cita que os cineastas acreditam que este corte concentra atenção nos movimentos dos braços e da cabeça do personagem.

Ao fundo, é possível ver alguns escombros. Em primeiro plano, temos o bombeiro espanhol, cuja identificação encontra-se no uniforme, com a criança nos braços, ainda suja e coberta de sangue. É possível perceber a textura pela poeira no uniforme, na criança, o sangue seco. A criança tem o olhar assustado, já no rosto do

socorrista, ainda que coberto pela máscara, pode-se perceber a expressão de alegria pelo salvamento. Fazendo o diagrama dos pontos áureos, o socorrista e a criança estão em intersecções. Observando características técnicas, a fotografia não tem grande dificuldade de execução, assim como não se destaca por características estéticas. O valor desta fotografia está no registro no momento.

Sousa (2004) explica que quando organiza composicionalmente uma fotografia, o fotojornalista deve ter em consideração que vários fatores levam a que determinados pontos ou áreas de uma imagem cativem mais facilmente a atenção: a intensidade dos estímulos (provocada, por exemplo, pela cor), a incongruência, o isolamento, a repetição, o contraste cromático, o contraste luz-sombra etc. Para ele, a cor permite atrair atenção, mas também é um agente conferidor de sentido, em função do contexto e da cultura.



Figura 2 - O bombeiro Chris Fields, após remover um bebê dos escombros.
Fotógrafo: Charles H. Porter, 1995. Vencedora do Prêmio Pulitzer de 1996.

Fonte: <http://www.pulitzer.org/>

Em 19 de abril de 1995, os Estados Unidos sofreram um grande ataque terrorista, o maior até aquele momento. Em frente a um edifício do governo federal, na cidade de Oklahoma, o terrorista Timothy McVeigh estacionou um caminhão com mais de duas toneladas de explosivos. A explosão, que vitimou 168 pessoas, pôde ser vista a uma distância superior a 60 quilômetros.

No prédio funcionava, além de escritórios administrativos do governo, um berçário. Na imagem, captada pelo fotógrafo Charles Porter, temos o resgate de um bebê. A fotografia, provavelmente feita com uma lente teleobjetiva, também utiliza o plano americano, tem pouca profundidade de campo, e destaca-se pelo flagrante do salvamento e não por qualidades técnicas, uma vez que no próprio enquadramento temos um corte em um sujeito que não contribui para a cena. O foco seletivo no primeiro plano também não possibilita profundidade de campo e nem nitidez; tudo que está atrás do bombeiro encontra-se desfocado. Na imagem, a desordem do fundo contrasta com o cuidado com que o bombeiro embala a criança, assim como a textura de suas roupas grossas se contrapõe à delicadeza da pele do bebê, suja de sangue e poeira dos escombros.



Figura 3 - Em Paris, estudantes protestam contra reforma previdenciária. Françoise Mori, Associated Press, 14 de outubro de 2010.

Em 2010, o presidente francês Nicolas Sarkozy enviou ao congresso de seu país proposta de reforma no sistema previdenciário, aumentando a idade mínima para aposentadoria de 60 para 62 anos. Durante vários dias, estudantes e trabalhadores se mobilizaram nas principais cidades francesas para protestar contra a proposta. Por fim, ela acabou sendo aprovada pelos parlamentares. A imagem acima, de um destes protestos, realizado em 14 de outubro, em Paris, provavelmente foi feita com uma teleobjetiva, lente que tem como característica produzir imagens com pouca profundidade de campo, e foco seletivo, efeito utilizado para valorizar apenas um plano, direcionando e concentrando nele a atenção do observador. No caso desta fotografia, feita com plano médio, que harmoniza o homem com o ambiente, e ângulo normal, o primeiro plano está levemente desfocado; a seletividade de foco está no segundo plano, em que se destaca a estudante com punho levantado; atrás dela, novamente, temos imagens desfocadas. Segundo Sousa (2004), uma pequena profundidade de campo é útil para relevar objetos em relação ao fundo e ao primeiro plano. Na imagem, pode-se perceber ainda a textura das faixas e bandeiras, o vinco, a dobra, um leve amassado. Apesar de não estar localizada em nenhum dos pontos áureos do fotograma, a imagem da estudante se destaca pelo local e movimento diferenciado mas, principalmente, pela seletividade de foco. Flusser (1985) afirma que ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Desse modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. Boni (2003) ressalta que desviar o elemento principal do centro do fotograma para as interseções é uma forma de convidar o leitor a passear com os olhos pela imagem.



Figura 4 - A liberdade guiando o povo. Eugène Delacroix, Museu do Louvre, 1830.

Em comemoração à Revolução de 1830, o pintor francês Eugène Delacroix pintou o quadro denominado *A liberdade guiando o povo*, sua obra mais conhecida. No quadro, uma mulher descalça e com os seios desnudos carrega em uma mão a bandeira francesa da Revolução e na outra, uma arma. Sob seus pés estão os cadáveres daqueles que lutaram e, a seu lado, combatentes de diferentes classes sociais, identificáveis por suas vestimentas. O quadro foi inspiração para a Estátua da Liberdade, doada pela França aos Estados Unidos, em alusão à independência da Inglaterra³. Assim como na fotografia anterior, a pintura tem ângulo normal e a atenção do observador é direcionada ao segundo plano, onde se destaca a mulher com o braço direito levantado; o primeiro plano está levemente desfocado, e esta característica se acentua no terceiro plano. No caso da pintura, o recurso utilizado para produzir este efeito é o contraste, o esfumaçado e a iluminação (tons mais claros atrás da mulher).

³ Comunicação pessoal durante visita ao Museu do Louvre, fevereiro de 2010.

Como dissemos anteriormente, à época do surgimento da fotografia a pintura buscava técnicas de representação cada vez mais realistas, além disso, a fotografia herdou das belas artes algumas características de composição como o retrato e a paisagem. Neste sentido, de parâmetros visuais comuns, recorreremos à explicação de Camargo (1997, p. 82, grifo do autor):

Segundo Platão, *paradigmas* são as idéias, modelos ou arquétipos, aos quais o mundo se referencia para existir. Se transplantarmos esta idéia para a fotografia, num primeiro momento, as fotos passam a referenciar-se ao mundo onde são obtidas. [...] deste modo, o entendimento de paradigma que estamos buscando em Platão, identifica-se melhor com a ideia de arquétipo: uma espécie de modelo conceitual, perceptível e observável e não a uma entidade abstrata. Este arquétipo é composto pelos elementos, características e parâmetros visuais comuns a uma categoria de imagens pelos quais estas imagens são identificadas e reconhecidas entre os indivíduos que as produzem e delas usufruem.

Além disso, concordamos com Borges (2005) quando esta afirma que ao longo dos séculos, as diferentes sociedades têm criado distintas formas de produzir, olhar, conceber, dialogar e utilizar suas produções imagéticas. Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por certo transitória, a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado. Como essas, a fotografia também desperta sentimentos de medo, angústia, paixão e encanto. Reúne e separa homens e mulheres, informa e celebra, reedita e produz comportamentos e valores. Comunica e simboliza. Representa. (BORGES, 2005 p. 37).

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, procuramos investigar quais elementos contribuem para tornar algumas imagens simbólicas e concorrem para convertê-las em padrões de representação. Por meio da pesquisa foi possível observar que a fotografia herdou da pintura alguns modelos representacionais como o retrato e a paisagem. Porém, como cada tecnologia traz em si uma nova forma de apreensão e reprodução da realidade, e de interação do sujeito com o ambiente, ela superou os modelos iniciais e criou uma linguagem própria.

Esta linguagem busca, e precisa, muitas vezes, condensar em uma única imagem diversos elementos significativos, capazes de representar toda uma situação. Dificilmente, o jornalismo impresso destina espaço para várias fotografias a cada matéria jornalística. Somado a isso, temos o fotógrafo, sujeito mediador com seus valores, repertório cultural e experiências, que faz a intermediação entre o acontecimento e o leitor. Este, ao observar uma imagem, busca em seu próprio repertório mecanismos para compreender a mensagem ali contida. Neste momento, vale reiterar que uma imagem não possui um único sentido e que sua significação se completa no observador.

Desse modo, ao utilizar esquemas visuais e técnicos pré-estabelecidos, o fotógrafo buscar imputar à sua imagem características de legibilidade, para possibilitar que sua intencionalidade seja compreendida pelos leitores. Porém, o uso freqüente dos mesmos recursos pode levar o fotojornalismo a produzir discursos uniformizados. Diante de acontecimentos rotineiros que se sucedem e que apresentam o mesmo ritual, é difícil imaginar a possibilidade de encontrar formas diferentes de retratá-lo, mas é preciso considerar que ao utilizar os mesmos ângulos, enquadramentos e demais recursos técnicos, o fotógrafo reconstrói um mesmo discurso, ainda que com algumas singularidades.

Ao mesmo tempo, é o uso desses recursos que permite associações, analogias, compreensão. Uma imagem quando chega a nós, não vem nula, está carregada de sentido, de intencionalidade daquele que a produziu, como também recebe o olhar carregado de conceitos, vivências, expectativas de quem a observa. Frente a este dilema, resta-nos trabalhar para que, frente à imensidão fotográfica a que somos constantemente submetidos, tais padrões imagéticos contribuam para a compreensão e não esvaziem o discurso de sentido.

Referências

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

BONI, Paulo Cesar. *Linguagem fotográfica: objetividade e subjetividade na mensagem fotográfica*. Formas & Linguagens. Ijuí, ano 2, n 5.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CAMARGO, Isaac Antonio. *Reflexões sobre o pensamento fotográfico: pequena introdução às imagens e à fotografia*. Londrina: Ed. Da UEL, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

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

_____. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 2, n. 2 p. 179-190, 2006.

SADOCK, Benjamim James; SADOCK, Virginia Alcott. *Compendio de psiquiatria: ciências do comportamento e psiquiatria clínica*. Trad. Claudia Dornelles et al. 9. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

Sites consultados

<topicos.estadao.com.br/terremoto-no-haiti> Acesso em: 06 jul. 2012.

<<http://www.pulitzer.org/works/2011-Breaking-News-Photography>> Vários acessos.

<http://elpais.com/diario/2010/10/15/internacional/1287093609_850215.html> Vários acessos.