

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

KAÍQUE AGOSTINETI

FOTOS QUE NARRAM:
DISCUSSÕES SOBRE NARRATIVAS IMAGÉTICAS E FOTOJORNALISMO

Goiânia
2010

KAÍQUE AGOSTINETI

FOTOS QUE NARRAM:
DISCUSSÕES SOBRE AS NARRATIVAS IMAGÉTICAS E O FOTOJORNALISMO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao departamento de Jornalismo da Faculdade Comunicação de Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás sob a Orientação da Prof. Ms. Luciene Dias.

Goiânia
2010

KAÍQUE AGOSTINETI

FOTOS QUE NARRAM:
DISCUSSÕES SOBRE NARRATIVAS IMAGÉTICAS E FOTOJORNALISMO

Monografia defendida no Curso de Comunicação Social - Jornalismo - da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para conclusão de curso aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Ms. Luciene de Oliveira Dias – UFG

Prof. Ms. Sálvio Juliano Peixoto de Farias – UFG

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Fotografia do casamento de meus avós.....	13
Ilustração 2	Pintura da Fazenda da Barra Bonita.....	25
Ilustração 3	Fazenda da Barra Bonita.....	26
Ilustração 4	Campo para angolanos deslocados na estação de Benguela.....	32
Ilustração 5	Fotografia do menino do Shangri-lá.....	35
Ilustração 6	Fotografia publicada na <i>Folha de S. Paulo</i> em março de 2008.....	36
Ilustração 7	Capa da revista <i>Veja</i>	36
Ilustração 8	Fotografia publicada no jornal <i>A Crítica</i> em março de 2008.....	45
Ilustração 9	Fotografia publicada no jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> em 2008.....	50
Ilustração 10	Fotografia publicada no jornal <i>Folha de S. Paulo</i> em agosto de 2009.....	52
Ilustração 11	Fotografia publicada no jornal <i>O Globo</i> em março de 2009.....	53
Ilustração 12	Fotografia publicada na revista <i>Turismo</i> em setembro de 2009.....	54
Ilustração 13	Fotografia publicada no jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> em novembro de 2008.....	55
Ilustração 14	Fotografia publicada no jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> em outubro de 2008.....	57
Ilustração 15	Sequência fotográfica publicada no <i>Jornal da Tarde</i> em março de 2008.....	59

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	05
2	IMAGEM E NARRATIVA	08
2.1	SOBRE A FOTOGRAFIA E SUA NARRATIVA.....	11
2.2	MINHA CRIAÇÃO: A NARRATIVA POR MEIO DAS IMAGENS.....	20
3	A NARRATIVA FOTOJORNALÍSTICA	30
3.1	PRIMEIRO EIXO: OS DISCURSOS JORNALÍSTICOS.....	41
3.2	SEGUNDO EIXO: AS CONSTRUÇÕES NARRATIVAS.....	48
3.2.1	ESTRATÉGIAS PRÉ-TEXTUAIS: AS ESCOLHAS ANTERIORES AO ATO.....	51
3.2.2	ESTRATÉGIAS PÓS-TEXTUAIS: A RETÓRICA POSTERIOR AO ATO.....	57
3.3	POR UM NOVO DISCURSO: NOVOS RUMOS PARA O JORNALISMO.....	60
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
5	REFERÊNCIAS	66

1. Introdução

A fotografia me fascina há algum tempo, o que me levou a procurá-la. Em um primeiro momento, aprendi sua técnica para depois voltar-me a área de estudos teóricos, criando uma série de questionamentos acerca das imagens. Logo vi que as fotografias têm um poder fascinante de me contar histórias. Sempre ouvi insistentemente que *uma foto vale mais do que mil palavras*, mas modifiquei esse dito para *uma foto conta mais do que mil palavras*. Sem dúvida, as fotografias sempre se comportaram para mim como narrativas que me possibilitam conhecer tempos passados, outros lugares do mundo e pensamentos sobre ele. Essa relação me conduziu à pergunta que dá origem a vontade de realizar esse trabalho: *como as imagens fotográficas formam narrativas?* Porém, quero modificar essa questão uma vez que seria impossível pensar todas as construções narrativas de todas as áreas da fotografia. Por isso, escolho aquelas que me causam mais estranhamento e me levaram a estudar a fotografia: as imagens fotojornalísticas. Assim a pergunta se transforma: *em como o fotojornalismo cria seu sentido narrativo?* Entendo que esse questionamento aponta para diversos rumos que requerem discussões prévias acerca da natureza da narrativa e da imagem, para, posteriormente, possibilitar o entendimento da relação entre narrativa fotográfica e jornalismo.

Nesse trabalho, pretendo, portanto, adentrar ao universo dos discursos fotográficos e jornalísticos, entendendo o funcionamento das narrativas por meio de uma investigação de seus dispositivos linguísticos que fazem parte de uma cultura para a formação de sentido. No jornalismo, entendo que esses discursos dão às narrativas visuais formas próprias que diferenciam as imagens produzidas no campo, das demais fotografias. Os mesmos discursos fundamentam e justificam práticas que se tornam tradicionais, o que pode ser notado pela grande quantidade de manuais profissionais existentes. Por isso, vejo o quanto essa discussão é importante, pois pensar os discursos que fundamentam as práticas e as estratégias textuais dos fotojornalistas é abrir espaço para a problematização do fotojornalismo – e do jornalismo - quebrando com a lógica reprodutiva de comportamentos, incentivando novos estudos científicos que questionem determinadas atitudes e posturas. Assim, esse trabalho pode servir como ponto de partida para a modificação de um campo que não se cansa de exaltar seus feitos e ensinar técnicas aos neófitos, o que acaba causando um acúmulo de produtos e de investigações acerca deles, mas um vazio de estudos questionadores, contribuindo para a fixação de rotinas e teorias.

Para realizar essa problematização é necessária uma reflexão sobre diversos autores que escreveram sobre a fotografia, a narrativa e o jornalismo. Assim, utilizo como principal método de construção dessa análise a revisão bibliográfica. Porém, seria incoerente não ver alguns apontamentos desses autores nas fotografias. Recorro, portanto, durante todo meu texto, a imagens que me possibilitam pensar a relação existente entre narrativa e fotografia. Algumas são escolhas pessoais – elas me trouxeram questões – e outras foram escolhidas ao acaso entre as imagens fotojornalísticas dispostas em livros que selecionam as melhores fotos dos anos de 2008 e 2009. Assim, utilizo alguns recursos da análise da imagem e da narratologia, embora pretenda construir um trabalho mais solto e pessoal, o que se torna marca desse texto. Assumo a posição da primeira pessoa, e já posso advertir que esse estudo é sobre uma série de questões que me afligem há algum tempo, mas que não deixam de ser questões, a meu ver, importantes para os estudiosos da imagem, principalmente, da imagem fotojornalística.

Escrever sobre minhas perguntas acerca das fotografias se torna um desafio, pois, *como dizer sobre um campo extremamente técnico e denso de maneira pessoal?* Por isso, vejo a necessidade de muitas vezes contextualizar minhas dúvidas em acontecimentos de minha vida, o que também mostra uma consonância em relação a alguns autores do campo da fotografia. Assim, esse texto serve também como uma narrativa dos momentos que passei em que surgiram questionamentos acerca da natureza da imagem. A única maneira de realizar esse movimento é posicionar-me em meu devido lugar, o que não me faz sair do âmbito do Eu que será evidenciado pelos grifos que utilizo para expor os meus questionamentos e alguns termos que criei durante a escrita. Com isso, pretendo entender o que me leva, enquanto espectador, a construir as narrativas sobre os acontecimentos do mundo e quais são as influências dos autores das fotografias sobre a minha criação.

Para possibilitar o cumprimento de tais metas, divido esse trabalho em dois capítulos. No primeiro, discuto as minhas perguntas iniciais sobre a imagem, utilizando uma das fotos que mais marcaram minha vida: *a fotografia do casamento de meus avós*. Ela me traz questionamentos sobre a formação discursiva provocada pelas narrativas, os recursos linguísticos utilizados pelo fotógrafo para a codificação de sua narrativa e a participação da cultura como meio de operacionalizar a transformação do texto visual em obra no momento da recepção. Porém, não é possível realizar um aprofundamento dessas questões sem uma discussão sobre a natureza da imagem. Assim, recorro a autores que tentaram defini-la. Também assumo como hipótese a existência de uma narrativa proveniente de um corte, mas que não posso acessar por minha condição humana, o que me faz diferenciar a *narrativa da*

imagem da narrativa por meio da imagem - aquela que posso criar a partir dos processos de significação. Esse capítulo também me serve como primeiro passo para o entendimento da narrativa fotojornalística, pois me possibilita ver como as narrativas se relacionam com as imagens, em especial as imagens de registro.

No segundo momento, parto para a discussão da *narrativa por meio da imagem fotojornalística*. Pretendo entender sua estrutura e seus dispositivos formadores de sentido. Assim, divido esse capítulo em dois eixos: o discursivo e o narrativo. Considero que há efeitos diretos dos discursos fundadores do jornalismo na codificação das narrativas por meio de imagens, o que cria um contrato cognitivo e uma tradição fotojornalística envolvendo tanto fotógrafos, como fotografados e espectadores. Também pretendo discutir os perigos dessa tradição, por isso, crio um terceiro eixo em que proponho novos rumos ao jornalismo e ao fotojornalismo, defendendo a constante problematização como a única saída para a criação de práticas, textos e discursos mais afinados com o tempo presente.

2. Imagem e Narrativa

“Era 1965”, dizia meu avô materno ao começar minha história favorita, contada e repetida inúmeras, mas incansáveis vezes - como de costume com os casos de família. Ele não narrava passagens presentes nas histórias dos livros ou grandes atos que mudaram o mundo. Não era ficção, embora quem ouvisse pudesse duvidar da existência daqueles fatos. Era a saga heróica de meu avô, narrada pelo próprio, no dia do seu casamento. História que para o leitor talvez nada signifique, - e por isso não a contarei - mas era minha Epopeia, tão importante quanto a Odisseia e a Ilíada para os gregos. Ela era o primeiro versículo do livro do gênesis da minha vida, um dos marcos fundadores de minha existência, passagem que, somada com alguns golpes do acaso, daria origem - 23 anos mais tarde - ao nascimento de uma criança, hoje já adulta – esse alguém que vos escreve.

Sempre percebi que algo me atraía além dos fatos narrados. Muitas perguntas vinham em minha mente: *por que meu avô me conta essa história? Será que tudo isso é real? O que ele está tentando me dizer? Por que eu sinto prazer em ouvi-la?* Essas dúvidas me causaram a inquietação necessária para que eu pudesse pesquisar e escrever sobre o tema. Descobri, então, que não era a trama em si que me deixava preso àquela narrativa, mas um conjunto de fatores que pertencem a níveis mais profundos de interpretação e significação. Dúvidas que não se restringem a esse caso, mas que abrangem todas as narrações e os movimentos humanos para produzi-las. Questionamentos não só meus, mas de todos os autores de textos sobre essa relação simbiótica entre homem e narrativa.

Recorri a esses autores na tentativa acalmar essa minha inquietude. Porém, mesmo após as diversas leituras realizadas, o horizonte ainda me parece vasto. Pude chegar apenas a um esboço que não me dá uma explicação mais sólida e satisfatória. Uma análise ainda simples do que tenho de concreto faz surgir mais perguntas, o que mostra o quanto estou longe de encontrar um caminho para a solução de meus questionamentos. Propus-me, então, iniciar uma trilha em um terreno traiçoeiro, pouco iluminado, com trajetos ainda não explorados – alguns por falta de coragem e outros porque não sei de suas existências. Essa trilha me lembra minhas histórias de criança, em que um herói procurava sobreviver em um castelo cheio de armadilhas e com várias passagens secretas, acionadas por um livro em uma estante. Mas qual livro? Quais livros? Quais autores procurar? Não sei. Cabe-me tentar.

Responder aos meus questionamentos ainda me parece utopia, embora algo já tenha sido traçado. Assumir uma resposta como a correta, excluiria muitos aspectos que envolvem o universo das narrativas. Penso eu que as narrativas substancializadas em cada linguagem

geram dúvidas diversas. Afinal, não quero generalizar as características da narrativa do cinema e da fotografia, por exemplo. Assim como não pretendo realizar esse mesmo movimento com essas narrativas e as histórias orais de meu avô. Cada uma tem suas próprias questões e respostas. O mais certo, a meu ver, - enquanto essa inquietude me aflige - é abordar um conjunto de pensamentos sobre as narrações construídas em linguagens específicas, relacionando-o com os estudos que tentam dizer sobre um espectro geral das narrativas. Não quero correr o risco de cair em uma verdade burra, inquestionável, dogmatizada. O que vos falo não é a verdade, é a minha verdade do por enquanto em que vivo, por isso sou a primeira pessoa desse trabalho.

Parece-me impossível, entretanto, estabelecer uma trilha sem alguma certeza, como a fé e o senso de dever que move qualquer herói - não que pretenda ser algum. Qual é a minha certeza? A que eu poderia recorrer nesse momento de dúvidas? A verdade em que me agarro é saber que não sou o único a produzir e consumir narrativas. Meus pais, meus familiares, meus amigos, todas as pessoas com quem convivi - mesmo instantes - e todas com quem essas tenham convivido, talvez, todas as pessoas, em todas as sociedades e locais, mesmo dentro delas próprias e para elas próprias, todos os que sonham, tenho certeza, já presenciaram, consumiram e produziram narrativas.

Inumeráveis são as narrativas no mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se de Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridicularizada, a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1971, p. 18; grifos do autor)

Desde pequeno somos estimulados a criar histórias. Lembro-me até hoje dos textos, teatros e quadrinhos que me obrigavam a fazer quando estudava nas escolas primárias. Ainda mais novo, brincava com meus dedos ou com meus desenhos inventando narrativas, que me distraíam durante horas. Muitas vezes me vi em um grande conto. Brincava interpretando personagens: um grande jogador de futebol, um piloto de automóveis, um herói que salvava o mundo, ou mesmo, um indígena ou um mendigo quando passava as férias na casa de minha

avó. Com o tempo, a imaginação me foi roubada e passei a conviver com a história de meu cotidiano, sem personagens a não ser o meu próprio, sem brincadeiras. Mas parece-me que pouca coisa mudou: apenas a linguagem em que substancializo as minhas narrações.

Não há como negar que sou um consumidor e criador compulsivo de narrativas. Os livros de minha estante, as fotografias em meu computador, os dvd's de filmes que coleciono são provas físicas de que tenho uma necessidade de consumir/construir histórias. Não consigo fugir delas em nenhum instante. Ligo a televisão e as vejo em diferentes estilos. Olho uma fotografia em um outdoor e penso a maneira como ela foi produzida. Vejo as narrativas em todos os lugares. Tornei-me prisioneiro delas sem saber - um viciado. As produzo e consumo em todos os instantes, como um ato natural. O que me acalma é saber que nessa prisão não morrerei sozinho. O homem ao se comunicar parece recorrer às narrativas em todos os momentos, sem fugir delas em uma única conversa. Em um elevador ou em um ponto de ônibus, diversas vezes as pessoas utilizam a expressão *Está calor hoje!* para introduzir uma conversação. Não existe aí uma narração, mas a recorrência do ato de narrar é tão grande que provavelmente essa expressão serve apenas para o estabelecimento de um canal de comunicação¹ em que circulam as histórias do cotidiano.

A narrativa é algo comum aos homens, talvez algo necessário. É nessa hipótese em que me agarro na tentativa de me acalmar e responder as questões que me perseguem. Porém, - como já foi dito - seria impossível dar conta de todas as narrativas, em seus diversos suportes e linguagens, sem acabar em uma generalização imprecisa, mas parece-me também ato falho desligar-me dos pensadores que criaram um espectro geral das narrações. Pretendo restringir-me, neste capítulo, à narrativa substancializada em imagens, para posteriormente – no segundo capítulo -, problematizar a narrativa da fotografia jornalística. Com isso, quero discutir os aspectos específicos e gerais de cada uma, tentando responder às perguntas que me faço há algum tempo e entender seus funcionamentos e funções.

A escolha da fotografia não tem um caráter estratégico. Na verdade, essa escolha é bem pessoal. As fotos sempre me causaram estranhamento, talvez por isso, eu não goste de ficar em frente à câmera. Enquanto as pessoas veem o fotografado, eu passei a ver um suporte, uma folha que me traz a sensação de semelhança com a realidade, mas que não é o *real*. Quando captavam a minha imagem não era eu, era o eu fotografado. Não era minha irmã - mesmo que ela adorasse fazer poses enquanto meu pai estava com a máquina na mão. Era uma linguagem, representação, signo – o que só fui descobrir mais tarde. Há algum tempo não

¹ Função fática da linguagem (JAKOBSON, 1963 apud. JOLY, 1996)

consigo mais ver o referente fotográfico puro ou entendê-lo como o *real* - desde que procurei saber o básico de fotografia em meu segundo ano de faculdade. A fotografia me perturba como jamais nenhum texto fez, talvez por seu paradoxo (Barthes, 2009): a existência em um mesmo suporte de uma mensagem denotada – constituída de uma linguagem contínua² - e outra conotada, culturalmente construída.

[...] Este estatuto puramente << denotante >> da fotografia, a perfeição analógica e a plenitude de sua analogia, em suma, a sua << objectividade >>, tudo isto corre o risco de ser mítico (são estas as características que o senso comum atribui à fotografia): porque de facto, há uma grande probabilidade (e esta será uma hipótese de trabalho) de a mensagem fotográfica (pelo menos a mensagem da imprensa) ser também ela conotada. A conotação não se deixa, forçosamente, captar à primeira, ao nível da própria mensagem (ela é, se quisermos, simultaneamente invisível e activa, clara e implícita) [...] (BARTHES, 2009, p. 14-15; grifos do autor).

Não sei ao certo o que me faz estudar as imagens fotográficas. O que sei é que esse caminho escolhido é tão difícil quanto gratificante. A fotografia me induz a uma narrativa do instante, escondendo histórias e personagens em representações que me dão poucas pistas para iniciar qualquer movimento de pesquisa. Não consigo encontrar à primeira vista suas significações ou discursos. Elas nos fazem criar várias mensagens e ao mesmo tempo nenhuma específica. Delas crio qualquer estória, mas não consigo saber realmente qual é a sua história. Confusão que fez o historiador Burke (2004) afirmar que “imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho”.

Por esse caminho vertiginoso sigo minhas ponderações. O primeiro passo nessa busca pelas respostas das minhas questões será realizar uma divisão, estrategicamente forçada, em dois subtítulos. Chamo-os de *A narrativa da imagem* e *A narrativa por meio da imagem*. Os dois temas possuem títulos parecidos, dizem sobre suportes e linguagens iguais, mas tem significados distintos. A primeira parte traz uma reflexão sobre a narrativa de qualquer imagem fotográfica, a história do “spectrum” (BARTHES, 1984): algo, à primeira vista, inacessível aos nossos olhos e pensamentos. O segundo tópico discute a narrativa do “operator” (BARTHES, 1984), o fotógrafo que cria a partir de códigos culturais uma história, e a narrativa do “spectador”, a minha *versão da história*.

2.1 Sobre a fotografia e sua narrativa

² De fato não temos a possibilidade de segmentar a fotografia naturalmente, tal como poderíamos analisar um texto escrito: palavra por palavra. Essa quebra da fotografia em signos é forçada e pertence a uma segunda mensagem.

Há pouco tempo encontrei mais uma parte do quebra-cabeça da minha gênese. A sala da casa de meus avós paternos me reservou essa surpresa. Deparei-me com uma pintura feita por uma prima. Minha avó, sem esperar que eu me desligasse daquela imagem, disse-me que aquele quadro era uma montagem feita a partir da junção de duas fotografias antigas. Ela saiu da sala e entrou em seu quarto. Um sentimento me ocorreu, mas não pude definir ao certo o que era. Minha avó voltou à sala com uma caixa de sapatos. Sentei-me próximo a ela. Ela retirou dessa caixa várias fotografias antigas, encontrou as duas que compunham o quadro e me mostrou. Um dos seus primeiros comentários foi dizer que meu pai estava em uma das fotografias. Eu logo me atentei para ver se descobria quem era ele, mas não poderia enxergá-lo nem se eu quisesse. *Quem é meu pai, vó? Onde ele está?* Ela abriu um sorriso e disse-me que estava grávida.

Demorei a entender um pouco o que essa fotografia (Ilustração 1) em que supostamente meu pai estava presente me causou. Descobri que ela se relacionava diretamente com os meus questionamentos acerca das narrativas substancializadas em imagens que me assombram há algum tempo. A primeira questão que me fiz foi: *o que eu via nessa foto?* Só conseguia reconhecer quatro pessoas: meus avós (localizados na região mais central da imagem), meu bisavô, pai do meu avô, (o primeiro homem de terno, no sentido da esquerda pra direita) e a madrasta de meu avô (a senhora de vestido branco, mais próxima da câmera). Além dos quatro personagens, reconhecia uma igreja e um ambiente rural. Ainda me restavam muitas dúvidas acerca dessa imagem. Não sabia bem o local em que se passou essa cena, nem sua data. Não sabia quem eram as outras cinco personagens presentes na fotografia - sendo três posadas e duas captadas sem qualquer planejamento - muito menos quem é o fotógrafo que captou a cena.

Mesmo com todas essas incertezas pude formular uma pequena história. *Em um sítio, sete pessoas pousavam para um fotógrafo. Outras duas faziam parte do campo de visão da objetiva. O fotógrafo captou a cena sobre um papel, congelando tudo o que estava vivo, dando ao referente o prazer da eternidade.* Mas essa história não me satisfazia. Queria saber mais, o que me levou a buscar novas informações. Pude descobrir que a fotografia foi produzida em 1958, na região rural da Barra Bonita, município de Primeiro de Maio, norte do estado do Paraná. Também descobri que meu pai estava na fotografia - na *barriga* de minha avó - e o porquê dessa imagem: ela foi capturada com a função de registrar o casamento de meus avós. Descobri o nome de todos os outros personagens presentes. Com essas informações e um olhar mais atento, minha história agora poderia ser bem mais completa: *Em 1958, um fotógrafo compareceu ao sítio de meu bisavô, conhecido como Nono, para registrar*

o casamento de meus avós. Era um dia de sol, em um horário compreendido entre as dez horas e as quinze horas – as sombras nos olhos denunciavam. Pousaram para a fotografia - em ordem da esquerda para a direita – a esposa de meu bisavô, ele, meu avô, minha avó, e os irmãos de meu avô. Duas pessoas saíram por acaso: “Gerardão”, o homem que estava apoiado na árvore, e Juca, o ciclista que passava ao fundo. A cena foi captada. A realidade se resumiu ao papel. Quem era vivo se eternizou, mesmo que já tenha morrido.



Ilustração 1 - Autor desconhecido. Fotografia do Casamento de meus avós. Primeiro de Maio, PR, 1958.

Porém, essa história ainda não me é suficiente. Vejo muito mais do que o que está evidenciado. Entro em níveis mais profundos, enxergando signos. A fotografia me mostra de uma vez, o que a escrita só é capaz de fazer etapa por etapa. Vejo os trajes típicos das datas importantes, a pose soberana de meu bisavô, o jeito desengonçado de meu avô e a pose de menina de minha avó. Vejo um catolicismo predominante, com uma igreja no centro da imagem. Percebo dois desavisados: um que exibia sua bicicleta e outro que se apoiava em uma árvore demonstrando uma tranquilidade típica de um domingo. Por que vejo tudo isso? Porque tenho uma cultura - individual e coletiva - que possui códigos; não estou mais observando a imagem, mas sim a interpretando. Isso enriquece minha narrativa. Posso construí-la de diversas formas. Mas qual é a narrativa da foto? A história que construí não está

presente nessa imagem, ela pertence apenas à minha imaginação. Então por que insistir em uma narrativa da imagem? Por que dizer que toda imagem possui uma narração? Vejo que essas questões se relacionam diretamente com a natureza da fotografia e das narrativas.

A maneira como entendemos a fotografia mudou drasticamente desde sua criação. Não faz mais sentido pensá-la somente como um signo icônico. A fotografia é, sobretudo, um índice (DUBOIS, 2003), ou seja, ela mantém uma contiguidade física com o seu referente. A luz que reflete no assunto fotografado atinge o dispositivo fotográfico sensibilizando-o. Para uma foto existir são necessárias reações físicas e químicas, tal qual a fumaça necessita do fogo. Nesse sentido, a fotografia em si não significa nada. Durante seu ato, embora diversas modificações no referente real possam ser feitas, não se altera o processo de captação da imagem. O corte já foi realizado. Por isso, Dubois acredita que a fotografia pertence a uma ordem da existência e não do sentido.

Quando determinada fotografia oferece a nossos olhos interrogadores a visão de determinada personagem, por exemplo, um homem de uniforme ao lado de um cavalo arreado, só temos certeza de uma coisa: esse homem, esse cavalo, esse arreo existiram, estiveram efetivamente ali, um dia, naquela posição. Mas é tudo o que a fotografia nos diz. Nada sabemos sobre a significação (geral ou particular) que se deve atribuir a essa existência. (DUBOIS, 2003, p. 84)

As significações de uma fotografia, portanto, não estão nela própria. Elas são exteriores. São minhas, do fotógrafo e de qualquer espectador. Por causa dessa característica Barthes não nos pode mostrar a fotografia, que segundo ele, era o retrato fiel de sua mãe.

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”, ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida.) (BARTHES, 1984, p. 110)

Esse movimento em relação à narrativa não se diferencia de qualquer outro tipo de histórias construídas em outras linguagens. A trama, o conflito, as personagens, os episódios de um livro, um filme, uma história em quadrinhos não existem. Um livro é algo constituído de papel, com um código que depende de uma leitura para ganhar sentido. Portanto, necessita de um leitor. Assim, “o texto é um conjunto de instruções que o leitor individual ou público executa de modo passivo ou criador. O texto só se torna obra na interação entre o texto e o receptor” (RICOEUR, 1994 apud Motta, 2006, p.52). Se as narrativas são parte do campo das

significações, não estão presentes em seus suportes, nem em seus códigos, mas na relação entre esses e seus operadores – fotógrafo e fotografado - e espectadores – eu, você e qualquer um que tenha contato com o texto. Então, só posso afirmar que a imagem produz/induz uma narrativa uma vez que eu realizo as operações necessárias para criá-la. Vejo claramente nessa fotografia exposta ao menos uma história: a que posso construir. Não me interessa quão próxima ela esteja do acontecimento real, ela ainda é narrativa.

Acabei de afirmar que a narrativa pertence ao campo dos sentidos. Elas não existem à primeira vista. Necessitam de uma conexão realizada por um espectador entre os significantes – códigos presentes – e significados. Porém, parece-me claro que os significados convertem-se em significantes. Vejo a pose de meu avô e ligo a um significado: ele era desengonçado. Esse significado logo se converte em significante da timidez. A timidez me leva ainda a outra relação, penso na falta de autoconfiança. E por esse caminho continuo. Aonde posso chegar? O personagem que criei para o meu avô ganha inúmeras características, que me levam cada vez mais a outros níveis de significação. Meu avô se torna infinito em minha imaginação.

Essa observação não é somente minha. Barthes (2009) deu o nome a essa característica de retórica da imagem, que Joly descreve como “a faculdade de provocar uma significação segunda a partir de uma significação primeira, de um signo pleno” (JOLY, 1996, p. 82). Ainda segundo a autora, esse movimento não é uma especificidade da fotografia, mas de todas as linguagens e é por meio dele que atribuímos sentidos aos textos. As narrativas também desfrutam dessa tendência – o que explica parcialmente as diversas confusões entre elas e as linguagens. Barthes (1971) relaciona dois movimentos de leitura em uma história. O horizontal, que nos faz ler signo por signo e o vertical, que nos joga para outros níveis de significação. Esses dois movimentos fazem-nos criar uma narrativa a partir de um texto - seja ele visual, escrito ou oral. Assim, posso atribuir diversos significados à fotografia do casamento de meus avós. Nada me impede também de criar diversas narrações para cada personagem fotografado e juntá-las em uma única narrativa. Construo uma história para *Juca* - o ciclista da fotografia – e outra para *Gerardão* – o homem encostado na árvore. Imagino a apreensão de meu avô no dia de seu casamento, sua rotina e nervosismo. Reúno tudo isso em uma história maior, a minha narrativa desta fotografia.

Mas esse movimento me traz mais dúvidas. Por que não consigo imaginar o que aconteceu depois da captação dessa fotografia? Ela parece me traumatizar. Não avanço minha história, não consigo nem saber ao certo se essa foi a última imagem captada deste mesmo assunto, com essa mesma pose. Preciso de outros textos para atribuir novos rumos à minha narração. Do mesmo modo não consigo imaginar o que está fora do campo de visão dessa

fotografia. O espaço externo ao quadro dessa imagem me é negado. Essa angústia não se desvincula das questões acerca da natureza da imagem fotográfica. Dubois (2003) parece definir perfeitamente a fotografia como ato proveniente de um corte espaço-temporal.

[...] indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro e de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente - a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto me parece dessa maneira, no sentido forte como uma fatia de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. (DUBOIS, 2003, p. 161; grifos do autor)

Não gastarei tempo discutindo o corte, pois esse estudo já foi repetido muitas vezes. O estranho para mim é que se “o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado; [...] do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra” (DUBOIS, 2003, p. 169), a minha narrativa também se paralisa com esse ato. Não há para onde eu possa seguir. O texto visual não me traz mais códigos que me serviriam para me conduzir a outros episódios. A narrativa me é roubada. Precisaria de outra fotografia - ou de um relato de minha avó - para conseguir imaginar o que aconteceu aquele dia após aquele instante.

O ato fotográfico me traumatiza causando em minha imaginação ao mesmo tempo um vazio de caminhos e um amontoado de possibilidades. Portanto, o que consigo criar e significar é interior à foto e até ao seu momento, ou seja, a fotografia “é desprovida de futuro” (BARTHES, 1984, p. 134). Por isso, a meu ver, ao interpretar uma fotografia não estou ganhando patamares mais altos de significação, mas somente cavando um buraco, adentrando ao máximo na imagem. Assim, atinjo níveis profundos – e não superiores. Essa parece ser uma característica da natureza da fotografia, talvez por sua linguagem contínua, que me oferece os significantes todos de uma vez. Em um texto literário, reúno todas as características de uma personagem para entender sua personalidade, o que é feito de maneira progressiva me causando uma ascendência de nível. Na foto do casamento de meus avós, tenho os personagens todos prontos, preciso de uma maior atenção e detalhamento para conseguir captar sua personalidade, assim aprofundo-me na cena.

Os historiadores já notaram essa particularidade da fotografia e cada vez se atentam mais para os indícios que elas oferecem à historiografia - uma construção narrativa dos

eventos históricos. Não há como negar que as “imagens, assim como os textos escritos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular” (BURKE, 2004, p. 17). Assim, os historiadores, utilizando-se de uma iconografia, adentram cada vez mais nos signos da imagem fotográfica, descobrindo nela informações acerca do vestuário, das festas, dos rituais de outras épocas, ou mesmo maneiras de pensar, discursos e intenções que revelam as mentalidades de determinado tempo.

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro lado o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento espaço/tempo retratado. O artefato fotográfico, através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica. Este artefato é caracterizado e percebido, pois, pelo conjunto de materiais e técnicas que lhe configuram externamente enquanto objeto físico e, pela imagem que o individualiza, o objeto-imagem, partes de um todo indivisível que integram o documento como tal. (KOSSOY, 2001, p. 45-47)

A foto, ao apresentar um tempo do *Isso-Foi* (BARTHES, 1984), nos traz uma série de indícios da história. Elas preservam, como em uma câmara criogênica, informações do passado em suas mensagens denotadas ou conotadas. Por meio da fotografia do casamento de meu avô, posso acessar, ainda que não presencialmente, aquele fragmento de tempo. Consigo captar informações e *conhecer* o que nunca poderia. A imagem fotográfica me possibilita ver o que não vivi ou recordar as minhas experiências – antigas visões. Elas me levam por sua representação ao tempo da criação³. Vejo meus avós e suas aparências na juventude. Conheço virtualmente uma parte de meu bisavô – com quem não pude conviver. Vejo um fragmento de espaço, um local que nunca pude visitar. Em níveis mais profundos, posso interpretar e conhecer costumes e mentalidades daquela época. A fotografia me proporciona esse prazer.

Não posso dizer que essa característica é específica da imagem fotográfica, embora ela me ofereça a condição de testemunha ocular dos acontecimentos. Entendo que conhecer o passado não está imbricado na linguagem – maneira pela qual eu entendo a imagem. Só acesso aquele passado por que dele consigo criar uma narração e essa é a fonte de meu conhecimento. Pode-se notar isso em narrativas substancializadas em qualquer linguagem. O cinema ou a literatura me oferecem informações importantes a respeito da moda de uma

³ Kossoy (2007) diz que a fotografia possui dois tempos: o da criação e o da representação. O tempo da criação diz sobre o momento de captura da imagem. O tempo da representação é o tempo do signo, ou seja, perpétuo, imobilizado.

época, por exemplo. A antropologia em seu fazer e escrita me permite acessar informações sobre um povo, conhecer seus costumes, ainda que esse conhecimento seja uma relação entre mim, um etnógrafo, e uma sociedade. Assim, ocorre quando leio um texto de Geertz sobre sua experiência em Bali.

Em princípios de abril de 1958, minha mulher e eu chegamos a uma aldeia balinesa, atacados de malária e muito abalados, e nessa aldeia pretendíamos estudar como antropólogos. Um lugar pequeno com cerca de quinhentos habitantes e relativamente afastado, a aldeia constituía seu próprio mundo. Nós éramos invasores, profissionais é verdade, mas os aldeões nos trataram como parece que só os balineses tratam as pessoas que não fazem parte de sua vida e que, no entanto, os assediam: como se nós não estivéssemos lá. Para eles, e até certo ponto para nós mesmos, éramos não-pessoas, espectros, criaturas invisíveis. (GEERTZ, 2009, p.185)

Ainda me pergunto se todo o conhecimento que tenho provém de narrativas. A meu ver, sim. Parece-me que ao homem é negado o acesso ao *real*, embora, nosso corpo reaja e se adapte biologicamente a ele. Não consigo conhecer pela experiência, apenas por representações. Muitas vezes me pego rememorando fatos ocorridos, ou seja, criando narrativas sobre minhas experiências para conseguir compreender o que se passou. Nem a linguagem, nem o pensamento humano estão na ordem do instante, por isso não compreendemos o *fenômeno* em seu devido tempo. O tempo é fugidio, nunca conseguimos paralisá-lo quando queremos. Mesmo a fotografia – um dos melhores meios de paralisar o tempo - é sempre posterior ao instante, pois é posterior a um fato, ao reconhecimento de um fato e ao ato fotográfico. A construção narrativa é o nosso dispositivo de dominação desse tempo. Elas “são um meio de reconfigurar a nossa confusa e difusa experiência temporal” (RICOEUR, 1994 apud. MOTTA, 2006, p.3), transformam o tempo em tempo do homem e é por meio desse tempo que conhecemos o que nos cerca.

A narrativa traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo (o conhecimento sobre a natureza física, as relações humanas, as identidades, as crenças, valores, etc.) em relatos. A partir dos enunciados narrativos somos capazes de colocar as coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico. É assim que compreendemos a maioria das coisas do mundo. (MOTTA, 2008, p.143)

O real me é negado, por isso só posso conhecer por vias narrativas. Nessa hora devo admitir algo que fiz em boa parte desse texto. Esforcei-me ao máximo para tentar responder uma das perguntas que me fiz no início desse subtítulo: *por que insistir em uma narrativa da*

imagem? Afinal, ao discutir sobre a narrativa, pareço sempre referir ao universo dos sentidos, aos processos de significação e a minha interpretação, ou seja, mesmo com todo o meu empenho em raciocinar, parece-me impossível acessar plenamente a *narrativa da imagem*. Essa é uma das hipóteses desse trabalho: percebo a existência de uma história em qualquer imagem fotográfica, mas não consigo escapar da característica indutiva da imagem, ou seja, a foto é capaz de me levar a produzir uma narrativa, mas não é capaz de me mostrar a sua narrativa. Sei que ela existe, a fotografia é a evidência de uma história, ou seja, de personagens, de um momento em um espaço, de uma intenção, de um ato fotográfico - físico e químico. A história que construí da foto de casamento de meus avós, evidencia bem esse processo, embora ela não possa ser considerada a narrativa da imagem fotográfica - é a minha. Essa *narrativa da imagem* que propus em vão definir nesse subtítulo a meu ver se relaciona diretamente com o que Barthes chamou de mensagem icônica não-codificada, que ganha significação apenas no registro, em oposição à *narrativa por meio de imagens*, pertencente ao universo da conotação e do discurso – mensagem icônica codificada.

Com efeito, na fotografia – pelo menos ao nível da mensagem literal -, a relação entre os significados e os significantes não é de << transformação >> mas de << registro >>, e a ausência de código reforça evidentemente o mito do << natural >> fotográfico: a cena está lá, captada mecanicamente, mas não humanamente (o mecânico aqui é garantia de objectividade); as intervenções do homem sobre a fotografia (enquadramento, distância, luz, << flou >>, << filé >>, etc.) pertencem todas com efeito ao plano da conotação; tudo se passa como se houvesse à partida (mesmo utópica) uma fotografia bruta (frontal e nítida), sobre a qual o homem disporia, graças a certas técnicas, os signos oriundos do código cultural. (BARTHES, 2009, p.38; grifos do autor)

Posso dizer que existe em cada foto uma história e ela é evidência disso. Ela parece pertencer a um *real* e como foi dito a respeito dele, não consigo apreendê-lo, faz parte de minha natureza humana. O fazer substancializado em produto é testemunha de que existe uma história imbricada na imagem fotográfica. Dela não sou capaz de falar, apenas posso notá-la. Esse seria um esforço inútil, sem resultados, o que provei ao longo desse texto. Mas não posso negar que essa primeira história – a história do ato fotográfico – é sem dúvida a causa da minha narrativa. Ela torna possível *uma narrativa por meio de imagens*, por isso, não há como separá-las sem uma força, em um exercício de análise. Muitos poderiam criticar-me ao dizer que na fotografia tudo é significação e esse momento que proponho não existe *a priori*. Não excluo essa possibilidade, uma vez que o meu pensamento sobre esse ato se torna

também significado, mas ainda enxergo o que outros estudiosos da imagem fotográfica viram, a exemplo de Barthes e Dubois.

De fato, a junção e a montagem desse momento da inscrição “natural” do mundano sobre a superfície sensível, existe de ambos os lados, gestos completamente “culturais”, codificados, que dependem inteiramente de escolhas e decisões humanas (*Antes*: exposição, do ângulo de visão, etc. – tudo o que prepara culmina na decisão derradeira do disparo; *depois*: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais - imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família, ...). Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma “mensagem sem código”). Aqui, mas somente aqui, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. (DUBOIS, 2003, p. 51; grifos do autor)

O ato fotográfico, esse instante sem códigos, parece-me ser prova da existência de uma *narrativa da imagem*. Porém, sou aprisionado na caverna, narrada por Sócrates e escrita por Platão (1956). Não consigo acessar esse *real*. Só o que vejo são sombras que imagino ser realidade. Sou o homem que tenta a todo custo se libertar por saber que existe algo além da penumbra, mas que não tem forças suficientes para quebrar as correntes que me prendem ao eterno ato de significar. Elas pesam. Sinto a presença de algo fora dessa caverna, mas não consigo enxergá-lo, faz parte de minha natureza humana. O *real* é fugidio e as narrativas que crio tentam aprisioná-lo, mas o que tenho são apenas pistas de sua existência - índices, signos.

Devo assumir minha impotência ante *a narrativa da imagem* e me voltar diretamente ao segundo subtítulo deste capítulo: *a narrativa por meio de imagens*. Embora tenha me referido basicamente a ela, ainda me restam muitas dúvidas e delas surgem diversos pontos de discussão. Proponho pensar a partir de agora a narrativa substancializada por fotografias no universo do discurso, ou seja, os efeitos de sentidos causados em uma comunicação interpessoal, com suporte e linguagem fotográfica. Esse caminho parece ser também confuso, mas sigo minha trajetória tendo a certeza que esses questionamentos não são apenas meus.

2.2. Minha criação: a narrativa por meio das imagens

Vejo a imagem de meus avós e me pergunto por que ela foi produzida. Ao mesmo tempo vejo as imagens que eu produzo e me surge essa mesma dúvida. Posso expandi-la aos textos. *Por que os escrevo? Por que faço esse trabalho? Por que codifico minhas narrativas?* Apesar de possuir algumas respostas, não me dou por satisfeito. Tudo ainda me parece vazio. Narro, crio histórias, textualizo-as como forma de entender o mundo que me cerca e dominar

um tempo fugidio. Porém, consigo enxergar outros porquês. Eles me levam ao universo dos discursos⁴, ou seja, aos sentidos provocados no ato de criação e leitura de um texto. Vejo também uma intencionalidade, afinal os discursos nascem “quando um emissor tenta mostrar o mundo para um interlocutor, numa determinada situação, a partir de seu ponto de vista, movido por uma intenção” (MANHÃES, 2006, p. 305). Assim, o desejo de quem discursa é agir sobre o outro de modo a torná-lo mais próximo de si.

Porém, como defende Foucault (2009), nem todos os discursos são aceitos em uma sociedade. Ela os controla, dando voz a uns e calando outros. As narrativas surgem como construtoras dos discursos, um modo de operacionalizá-los, que dá a eles vantagens em relação às outras formas, conferindo-lhes vozes mais ativas. Para explicar essa ideia, cabe aqui analisar dois pensamentos de Foucault (2009): o primeiro é o de exclusão dos discursos sem vontade de verdade e o segundo é o de aceitação por repetição. A exclusão de discursos sem vontade de verdade, segundo Foucault, é uma tendência humana em não aceitar discursos inverossímeis. Não é difícil ver essa tendência na história do cinema, basta ver a decadência do dito cinema de arte europeu, estranho, longe dos dramas pessoais, longe da identificação, apenas linguagens que acreditavam gerar uma reflexão interna, mas que muitas vezes afastavam o público. A forma narrativa dos discursos é privilegiada por sua verossimilhança. Ela se assemelha muito à vida humana, possui personagens que passam por nossos dramas, conflitos, transformações, vencendo a sua materialidade simbólica e fazendo com que eu me identifique, faça parte da história. Muitas vezes me pergunto o que faria em determinada situação, projeto-me no *mocinho*, sonho com a donzela e pretendo derrotar o vilão. Isso me revela outra tendência: as narrativas escondem-se numa suposta naturalidade. A história se torna o *real* e os discursos – construções – se justificam nele. O bem é definido nas ações dos personagens e passa a ser o bem absoluto, verdadeiro. Basta analisarmos o quanto a Bíblia justifica as ações de Jesus Cristo estabelecendo o bem na naturalidade e em um plano divino. O cinema clássico também naturalizava seus discursos, como o certo, o errado, o criminoso, entre outros. Bhabha (1998) já nos atentou para a naturalização dos discursos nacionalistas por meio de um performativo - ações - e de uma pedagogia – literatura – unificando um povo, traçando um *tipo* e excluindo os dissonantes.

As narrativas ainda oferecem aos autores dos discursos a possibilidade de se esconder, o que as torna ainda mais naturais. Elas diluem o autor de seu papel de grande significador de mundo, escondendo suas visões e suas intenções. Os jornalistas – como ainda será discutido –

⁴ Os discursos são “efeito de sentido entre dois locutores” (ORLANDI, 2005, p. 21), ou seja, são os sentidos criados a partir da comunicação.

utilizam esse recurso em demasia ao se apoiar em versões oficiais, atribuir opiniões a outras pessoas, embasar-se em estudos e construir textos ditos impessoais. Eles precisam se efetivar como *narradores da verdade* – como se fosse possível – e para isso devem se esconder, pois a verdade a princípio não tem autor. Assim, esses discursos, mais próximos ao que é entendido como o verdadeiro, ganham maior vantagem em relação aos outros.

A segunda ideia de Foucault (2009) também se relaciona com as narrativas. Para o autor, a repetição do discurso torna-o mais repetido, com se fosse criada uma tradição. Os homens narrativizam seus discursos, o que penso eu estar vinculado ao que Pinto descreve como “caráter animista do pensamento humano” (1971, p), ou seja, atribuir alma e animação a produtos inanimados. Por essa tendência eu crio narrações o que faz de certa maneira os outros criarem narrações, criando-se uma tradição narrativa. Já falei o quanto fui estimulado, desde pequeno, a criar histórias. A forma narrativa é repetitiva, o que a torna mais repetitiva ainda. Por isso, vemos os inúmeros livros de infinitos autores nas livrarias. Já disse que pareço não conseguir escapar das narrações e isso me faz criar mais narrativas, aprendi a pensar e a compreender por essa forma. Ainda posso encontrar temas e estilos ainda mais repetitivos. Basta dizer o quanto as histórias messiânicas influenciaram a construção das narrativas. O cinema clássico, a literatura, a historiografia, o jornalismo entre outros campos produziram narrativas centradas na figura de um personagem salvador da humanidade, com ações justificadas e que sempre faz o bem, eliminando as perturbações dos conflitos⁵.

Volto à análise da imagem de meus avós e observo todas essas características presentes na foto. A fotografia surgiu como uma cópia da realidade e apesar dessa visão ter sido alterada no campo, ainda posso senti-la no senso comum - embora a recente descoberta da manipulação por meio de programas digitais tenha enfraquecido esse discurso. Mesmo assim, a fotografia ainda se mostra como uma linguagem que se naturaliza por seu aspecto icônico – relação de semelhança com seu referente. Também vejo o fotógrafo se excluindo do papel de significador, de transformador de visões em signos. E ao mesmo tempo, posso notar o uso recorrente da imagem fotográfica, abrindo os jornais, navegando pela internet ou andando pela cidade. Essa tradição faz-me repetir o uso da fotografia – tenho uma pasta das fotografias das festas de minha família, que nunca foram escritas, mas sempre fotografadas.

Se afirmo que a produção de histórias é fruto de uma tradição narrativa e uma maior aceitação dela na sociedade, já vejo em primeira análise as intenções dos discursos. Não posso considerá-los puros. Eles têm razões para existir, algumas simples, outras mais complexas. Os

⁵ Nesse trecho faço analogia a ideia de super homem de Benjamin (1985).

discursos são definidos em uma comunicação e servem como operacionalizadores desta. Talvez essa seja a primeira intenção de quem os profere: comunicar. Mas esse ideal não é o único, afinal a comunicação exige uma mensagem e essa também parte de uma intencionalidade. A pedagogia, por exemplo, propõe uma comunicação entre tutores e alunos como forma de perpetuação, sedimentação e construção de uma cultura. Lembro-me da história de meu avô materno a que me referi no começo desse texto: algo mais ele queria me passar. Queria me mostrar um exemplo de vida, determinação e coragem, com pitadas de entretenimento e muita vontade de permanecer vivo em minha memória quando sua presença material não me for mais acessível. Não que isso se passe de maneira evidente, meu avô não me falava dessas intencionalidades, mas eu sempre pude notar que algo mais profundo existia naquela narração. Tenho a certeza que ele não me contava aquilo por acaso.

A fotografia do casamento de meus avós paternos, para mim, nada mais é do que uma narrativa, com discursos e intencionalidades embutidos. *Mas o que eu enxergo? O que o fotógrafo quis me passar? O que o levou a codificar a sua narrativa?* O autor dessa fotografia foi contratado para registrar o momento. Por isso, interveio de maneira quase imperceptível na captura da imagem, não dando pistas de sua existência. Mas posso enxergá-lo, ele estava lá, capturava a foto. A intencionalidade do registro que de certa maneira estimula um discurso da verdade me denuncia uma relação comercial e uma tentativa de fuga dessa tripla construção chamada fotografia – fotógrafo / fotografado / espectador – pretendendo delegar ao referente e ao leitor dessa imagem o porquê de sua existência. Por isso, não noto ângulos ousados, efeitos de iluminação, poses extravagantes, é uma cena normal, cotidiana. As fotografias de registro familiar apresentam essa tendência. Elas não são feitas com técnicas muito elaboradas para prenderem, ao máximo, os seus sentidos em seus referentes facilitando o papel do espectador.

Posso ver nas imagens uma disputa de efeitos de sentido entre Fotógrafo e Fotografado. Parece-me que o aumento da participação de um, diminui a participação do outro na formação do discurso, embora os dois estejam sempre à mercê da significação de quem vê a fotografia. Mesmo assim permito-me dizer que há uma tripla significação nas imagens fotográficas: a do fotógrafo, a do fotografado e a do espectador. Por isso o discurso na fotografia é no mínimo triplo. Mas tem algo que une esses discursos e que o faz ter uma função - afinal qual seria sua serventia caso fotógrafo, fotografado e espectador não se entendessem? Barthes (2009) afirma que a leitura de uma imagem não é anárquica, embora possa ser feita de várias formas. Para o autor o que cria uma coesão entre o fotógrafo [também posso expandir para o fotografado] e o espectador são culturas e ideologias comuns. Elas conferem a esses três participantes significantes e significados parecidos. Assim, é possível

prever, de certa maneira, as interpretações de uma foto, os movimentos de leitura e os efeitos de significação, o que permite ao fotógrafo utilizar o código ao seu favor. Ele possui um saber local (GEERTZ, 2008), possibilitando-o jogar com os meus sentidos de espectador. Por isso, ao codificar a sua narrativa em imagens o fotógrafo consegue orientar a minha narrativa, eliminando múltiplas leituras por causa dos saberes investidos e transformados em códigos.

Já disse enxergar nas fotografias um triplo processo conotativo⁶ - discursivo - conotações do fotógrafo, do fotografado e do espectador. Não posso dizer que essas conotações possuem a mesma força na criação de um discurso *consensual*. O fotógrafo tem poder sobre o fotografado em certos tipos de fotografia - o que pode ser verificado no fotojornalismo. As fotos de casamento passaram a ter um padrão muito mais autoral, mas ainda existem aquelas que o foco no registro dá ao referente – fotografado – todo o poder da imagem, ainda que seja o fotógrafo o narrador da cena. E por fim, tudo dependerá da significação de um espectador, no caso da fotografia do casamento de meu avô sou eu quem torna o texto em obra, construo uma narrativa, realizo as conexões necessárias, embora seja influenciado nesse processo, pelos códigos de conotação dos fotógrafos, fundados em culturas e ideologias locais. Passo agora à especificação dessa tripla construção conotativa.

Barthes (2009) em seus estudos enumera seis procedimentos de conotação que podem ser utilizados pelo fotógrafo na codificação de sua narrativa e que devem auxiliar em uma análise da imagem. Porém se antes eram seis, hoje é possível se encontrar dicionários de códigos da imagem, como o proposto por Lima (1985), que mostra a possibilidade de influência do fotógrafo na leitura de uma fotografia a partir da utilização desses recursos. Assim, o autor da foto pode construir um caminho visual de modo a orientar um leitor a seguir essas linhas e encontrar nesse movimento uma narrativa, ou mesmo compor uma fotografia em diagonal dando um caráter dinâmico à sua narrativa. Ele brinca com o leitor, mostra o seu papel como significador. Isso não se difere das narrativas literárias. Elas também possuem essa tendência. Barthes (1971) propõe dividir as narrativas em unidades funcionais, encontrando dois tipos: as articulações e as catálises. Enquanto as articulações conduzem os leitores a outros episódios, por uma linha lógica de ações, as catálises são responsáveis por criar o clima, o suspense, ou mesmo trazer traços das personagens.

As narrativas oferecem essa possibilidade de jogo com o espectador, o que vejo claramente no cinema de suspense, quando ao esconder o que persegue a protagonista, o

⁶ Esse processo diz respeito às atribuições de sentido à mensagem icônica no âmbito da produção e da interpretação (Barthes, 2009). O fotógrafo dispõe de conotações ao tentar modificar referente, que pode modificar sozinho sem intenções. Por último, o espectador pode atribuir diversos sentidos na leitura dessa mensagem.

diretor claramente me causa terror, espanto e medo. Mas é óbvio que os códigos das narrativas variam de acordo com a linguagem. A fotografia única, como foi dito, não é capaz de me oferecer códigos para a construção de narrativas que evoluam com o tempo, afinal ela não tem futuro - o que já é possível em uma linguagem escrita ou filmica. Preciso de outros códigos, outras imagens ou testemunhos, para criar narrativas longas por meio de imagens fotográficas. Assim como fez minha prima ao pintar o quadro (Ilustração 2) que me fez ter acesso a essa imagem sobre a qual construí esse texto. A partir da junção da fotografia do casamento de meu avô com outra fotografia (Ilustração 3), ela pintou um novo universo, me possibilitou ver o que uma foto não me mostrava, ampliou os sentidos da minha leitura. Pude ter acesso a mais informações, mais códigos e consequentemente signifiquei em maior escala. Essa escolha de uma ou várias imagens, a *sintaxe* – como foi proposta por Barthes (2009) – faz parte do conjunto de conotações possíveis em uma narrativa fotográfica. Deixo a discussão desse conjunto para o segundo capítulo, quando me afasto do posto de analista/espectador da fotografia e discuto a criação das narrativas fotojornalísticas.



Ilustração 2 – LEITE, M. Pintura da fazenda da Barra Bonita. 2005.



Ilustração 3 - Autor desconhecido. Fazenda da Barra Bonita. Primeiro de Maio, PR. 1958.

O segundo grupo de partícipes na formação do discurso na fotografia é o dos fotografados. Eles estendem o seu ser, suas características, criando representações seja na roupa em que vestem, seja em suas poses ou mesmo em sua capacidade teatral. As modelos de alto padrão, assim como atores de cinema, conseguem por habilidade individual transpassar sexualidade, sensualidade, seriedade, simpatia por poses e feições. Muitas dessas são conotações do fotógrafo, mas quem conhece um ensaio fotográfico é capaz de entender o que eu digo. Tais poses são pensadas, elaboradas de acordo com um conceito. Mas essa conotação não deixa de existir caso veja a fotografia do casamento meus avós. Eles não gozam de habilidades dramáticas, mas transpassam significações. Tanto me chama atenção a postura desengonçada de meu avô o que transpassa nervosismo, seus trajes me mostram que era dia de festa, minha avó parecia uma menina, Juca que estava ali por acaso descansava escorado em uma palmeira. Os fotografados são responsáveis por fazer com que o fotógrafo possa codificar sua narrativa, escolher o momento do corte, aquele que me servirá para a construção da narrativa que já expus. A fotografia passa a ser uma construção dupla, entre fotógrafo e assunto, embora sua interpretação necessite de um terceiro, o espectador. Passo a chamar essa construção de narrativa da criação, ou seja, a narrativa idealizada por um fotógrafo a partir de um assunto – uma pessoa, um objeto – e codificada em forma de imagem fotográfica.

Mas algo me chama mais a atenção: as conotações dos fotografados. Elas na maioria das vezes são despercebidas. Não prestamos atenção em nossas roupas embora elas nos representem. Somos, ao sermos fotografados, submetidos duramente à leitura de alguém, que nos julga e produz uma narrativa. Porém, quase nunca conseguimos transpassar nossas intencionalidades. Parece-me que apesar de ser uma construção conjunta, a fotografia oferece ao fotógrafo por ser o leitor da cena uma capacidade de conotação muito maior do que eu possuo. É uma relação desigual. Embora como já foi dito muitas vezes os fotógrafos se submetem aos seus modelos. Talvez por isso, não é possível encontrar muitas fotografias em que eu posei em minha casa, nunca consegui transmitir quem eu sou ao ser fotografado, é uma situação embaraçosa, cômica, porém uma cruel verdade. Prefiro estar de outros lados, o de leitor da imagem ou o de fotógrafo - embora tenha abandonado esse último posto, justamente por não saber lidar com essa relação desigual de forças.

Por último entro nas conotações dos espectadores, meu cargo ao longo desse texto. Eu compartilho códigos com os autores, sei de suas tradições, busco informações fora da imagem, consigo enxergar discursos do fotógrafo, a sua intenção documental, vista pela falta de efeitos ousados, o que demonstra a busca de um efeito de real. Posso também enxergar os discursos do referente, o catolicismo com a igreja, a sobriedade do patriarca, o casamento na juventude e as roupas da época. Vejo isso por um investimento de saberes, como o fotográfico e o cultural - como sei do processo de construção da fotografia, posso imaginar mais ou menos a narrativa do fotógrafo e do fotografado. Portanto, essa partilha me leva ao tempo da criação e por isso, consigo descobrir quais são os discursos e intencionalidades da foto. Criar uma narrativa, entendendo a imagem e seu episódio. Assim, a leitura da imagem se faz por processos individuais e coletivos em um mesmo movimento.

Ainda existe dentro das conotações do espectador um processo apontado por Barthes (1984) de interesse pelas fotografias. O autor se perguntava por que algumas fotos, apesar de belas, não o tocavam e por que muitas fotografias banais o atingiam. Barthes descobriu “dois elementos, cuja co-presença fundava, assim parecia, uma espécie de interesse particular” (1984, p. 44) que ele tinha por algumas fotografias. A esses dois elementos da imagem ele deu o nome de *studium* e *punctum*.

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos esterilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruínas, mortos, dores, o sol e os

pesados olhos índios. Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. (BARTHES, 1984, p. 45)

O *studium* se configura então como um movimento do espectador em buscar fotografias de seu interesse e significá-las, interpretá-las, compartilhando códigos – cansativamente enfatizada nesse trabalho - com fotógrafo e fotografado. O *studium* faz com que as narrativas desses partícipes se tornem mais *consensuais*. Eu busquei por um interesse próprio a fotografia do casamento de meus avós e não esperava encontrar algo com uma marca autoral. Pretendia ver o registro, assim como o fotógrafo o fez. Sua intencionalidade seus discursos foram por mim captados, como já era esperado. Porém, algo me parece não estar em ordem nessa fotografia, me desestabilizando: o *punctum*.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também, me mortifica me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

O *punctum* é o elemento que parece tornar a minha narrativa construída por imagens mais minha do que de qualquer outro participante do arco autores-imagem-espectador. Isso se faz por sua característica. Esse elemento passa despercebido aos olhos do fotógrafo, mas não aos meus de leitor. O domínio do *punctum* não faz parte da palheta de conotações do fotógrafo, por isso muitas vezes ele surge de uma banalidade. Assim, ele se difere do *studium* – um interesse geral -, pois sua leitura é particular. Tenho um *punctum* muito claro na foto do casamento de meus avós. Vejo *Gerardão* e ele me atinge. Não consigo construir qualquer narrativa sem ele – assim como minha prima ao pintar seu quadro - apesar de saber que estava ali por acaso. A partir desse elemento minha história se faz minha, menos consensual - pois muitos poderiam não atentar para esse personagem. Da mesma maneira consigo significá-lo: enxergo alguém tranquilo, descansando ao sol depois de uma manhã de festividades. Esse personagem-*punctum* me faz construir uma narrativa que se difere de todas, é a minha narrativa por meio da imagem, é a narrativa do leitor, que além de gozar da capacidade de descobrir os discursos do fotógrafo e do fotografado, pode somar a esses um elemento apenas seu. Por isso, frisei tantas vezes ao longo desse texto que as narrativas por meio das imagens, pensadas por seus criadores, estão sempre em uma relação desigual com a narrativa do espectador. Elas são submetidas à interpretação dele, que pode realizar os movimentos, as conexões, ou simplesmente aprisionar-se em seu *punctum*, elemento próprio de quem assume

o posto de leitor da imagem. Cabe a esse espectador, o meu cargo por enquanto nesse trabalho, transformar o texto em obra, a fotografia em narrativa, ou não realizar movimento algum, guardar essa foto em uma pasta e dar ao suporte fotográfico a função de acumulador de fungos e poeira.

Antes de tornar-me cansativo demais, encerro esse capítulo afirmando que por meio das imagens sou capaz de construir narrativas, assim como os fotógrafos são capazes de codificar suas narrativas em forma de fotografia. Dessa maneira a leitura da narrativa construída por meio de fotografias se faz nos âmbitos individual e coletivo, por códigos e movimentos de leitura que são parte de saberes locais, presentes na cultura - na tradição fotográfica. As fotografias me escondem histórias. Eu as encontro realizando um processo de análise e significação, observando uma imagem e ligando significantes a significados. Mas devo assumir que sou influenciado por uma tripla construção discursiva da qual fazem parte as conotações de fotógrafos, fotografados e as minhas, o que torna a minha narrativa próxima às pensadas por seus criadores. Essa é a construção narrativa por meio das fotografias, que se mostra mais simples do que realmente parece ser, escondendo em sua banalização todo um processo de significações e discursos. Talvez seja esse poder de construção de universos narrativos por meio de códigos compartilhados que dê a fotografia o status de uma das principais linguagens utilizadas em todo o mundo, com diversos usos, seja na publicidade, no registro, na arte, ou mesmo na tradição fotojornalística – tema do próximo capítulo – que me parece ser um dos principais gêneros narrativos por meio de imagens fotográficas.

3. A narrativa fotojornalística

Além da fotografia do casamento de meus avós, muitas outras fotos fazem parte da minha vida. Em meus estudos acerca das imagens que venho realizando desde meu segundo ano de faculdade, pude ter acesso tanto a imagens familiares, quanto a imagens jornalísticas, artísticas, publicitárias e algumas que se tornam a mistura desses gêneros - as quais chamei de *fotografias híbridas*. Logo notei que a partir de qualquer fotografia – como foi discutido no primeiro capítulo – posso construir uma narrativa que recorre a saberes culturais ao relacionar ideologicamente significantes e significados, o que me faz transformar o texto visual – a foto – em uma história. Posteriormente pude notar o quanto sou influenciado nessa construção, pois existe uma narrativa da criação que se faz a partir de uma leitura do fotógrafo sobre o assunto fotografado e que se codifica em imagem. Esse fotógrafo recorre ao saber local, embutindo mensagens criadas por intencionalidades, que se tornam discursos em meu ato de leitura pela partilha de significações. Assim, as narrativas dos criadores agem sobre mim – o espectador – jogando com meus signos e movimentos interpretativos.

Entre todas as fotografias que tive acesso, as fotografias de registro sempre foram as que mais me causavam estranhamento. Elas possuem um poder de verdade - uma *ilusão de real* – e parecem sintonizar com todos os meus questionamentos acerca das narrativas. Afinal, esse tipo de fotografia me propicia a experiência de conhecimento do mundo, capta o tempo transformando-o em tempo humano, e ainda é aceito pelos mecanismos de controle dos discursos (Foucault, 2009) - uma vez que elas apresentam verossimilhança e são intensamente repetidas. Assim foi minha experiência com a fotografia do casamento de meus avós. Porém, essa foto não é a única que me causa esse estranhamento. Posso notá-lo nas imagens do campo do fotodocumentarismo e do fotojornalismo. Elas me chocam ao mesmo tempo em que me fazem construir narrativas. Por meio de um fotorrelato de outra parte do mundo consigo construir um imaginário sobre esse mundo que me cerca. Logicamente, essas imagens fotográficas não possuem a capacidade de me tocar tão profundamente quanto a fotografia de meus avós – nela tive a sensação de me encontrar com a minha gênese. Elas apenas me causam sensações diversas: *fico horrorizado ao ver o fotorrelato de Salgado (2007) em África e penso na tristeza dos homens em se submeterem a certos tipos de vida*. Mas posso mudar tranquilamente a página do livro. Essas fotografias me causam sensações, mas não sentimentos.

Os meus sentimentos imbricados na leitura das imagens de registro sempre as diferenciaram para mim. Ao observar uma fotografia de minha família já estou predisposto a

ver o assunto guiado por certo tipo de olhar. Portanto, as expectativas que tenho para com essa fotografia me influenciam no meu movimento de leitura de códigos e criação narrativa (JOLY, 1996). Há o estabelecimento de um pacto cognitivo em que estão em jogo os contextos produtivos e receptivos da foto. Assim, esse contrato estabelecido, culturalmente sedimentado em tradições, me leva a olhar as fotografias de modos distintos. Mas eu não sou o único a realizar essa diferenciação, Barthes não enxerga nas fotorreportagens – gênero jornalístico - o *punctum*, o que as transforma, para ele, em “fotografias unárias”⁷ (1984, p.66). Essa relação traçada pelo autor só faz sentido se considero os seus saberes investidos na leitura dessas imagens. Acredito que Barthes, por conhecer os processos produtivos de captação da imagem, espera um total planejamento da reportagem fotográfica, o que transforma toda a representação em *studium*.

O mesmo acontece comigo ao ver uma fotografia de Salgado (2007) em *África*. Vejo o retrato da criança angolana (Ilustração 4) e enxergo um fotógrafo que faz escolhas e codifica a sua narrativa em linguagem. Por isso, me sinto distante da cena fotografada - apesar dela me causar tristeza. percebo a criação de um personagem – a criança angolana – que se relaciona com uma representação da fome, da pobreza e da própria África. Essas fotografias tornam estático o meu pensamento, elas não possuem futuro: *só vejo essa imagem de miséria*. Ainda posso ver uma noção do Outro: *em minha interpretação, a África representa para Salgado o reduto da miséria e dos horrores do mundo*. Nessa foto posso perceber mensagens fundamentadas em discursos: *progresso, necessidade de ordem e pedagogia pelo choque de uma suposta realidade*. Sou um espectador preparado, capaz de questionar as estratégias de criação da narrativa por parte de um fotógrafo. Consigo criticá-lo, por isso.

⁷ São as fotografias constituídas apenas de *Studium*.



Ilustração 4 - SALGADO, S. Campo para angolanos deslocados na estação de Benguela. Luena, Província do Alto Zambeze, Angola, 1997.

Mas me pergunto se todos os espectadores de fotografia conseguem analisar essas imagens de registro da mesma forma que eu as analiso. Vejo nesse momento o mesmo paradoxo que via Joly.

De fato, a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. Um dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo curioso: por um lado, lemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente “natural”, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira mais inconsciente do que consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos “manipular”, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade. (1996, p. 10)

A minha resposta a essa dúvida é: *não posso sair da fronteira em que me coloco todos os dias*. Existe, a meu ver, um processo de negociação no arco *operator–spectrum–spectador* que funda uma relação contratual. As narrativas fotográficas só fazem sentido nessa relação,

que se estabelece por meio de códigos - sou manipulado pelos códigos dos fotógrafos, mas ao mesmo tempo manipulo-os de acordo com minhas significações e mediações. Esse contrato é naturalmente aprendido uma vez que se inscreve na cultura – por isso, formamos narrativas muitas vezes sem pensar. Porém, esse pacto não deixa de ser uma estrutura - estática ou móvel - e a investigação dessa é o papel do analista. Assim, difere-se a percepção da imagem - movimento natural de leitura da fotografia - da análise, que consiste em forçosamente quebrar as estruturas para melhor entendê-las.

O trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a “naturalidade” aparente das mensagens visuais implica. “Naturalidade” que, paradoxalmente, é alvo espontâneo da suspeita daqueles que a acham evidente, quando temem ser “manipulados” pelas imagens. (JOLY, 1996, p.43)

Lembro-me o quanto foi um processo árduo me desfazer da preguiça que sentia ao analisar uma imagem. Perguntava qual era a graça de praticar um exercício semiótico de interpretação de determinada fotografia. Eu não conseguia achá-la. Não faz muito tempo, eu era esse espectador. Comecei a entender a construção da fotografia apenas quando fui ensinado a fotografar. A partir do entendimento da lógica produtiva pude descobrir os recursos técnicos e linguísticos aos quais os fotógrafos recorrem para operacionalizar a sua codificação narrativa e, conseqüentemente, construir seus discursos. Achei o prazer que ainda não tinha notado, tornei-me um analista da imagem. Vejo, hoje, o quanto meu olhar era pacífico. Percebia a imagem como referente - um ícone puro, me prendendo à cena sem pensar em sua construção. Não me perguntava: *o que esse fotógrafo quis me mostrar? Quais são as mensagens por trás dessas representações? O que levou ele a captar tal imagem?* Simplesmente acomodava o meu olhar na superfície e desfrutava daquela *ilusão do real*. Via sombras e acreditava em sua realidade (Platão, 1956).

As primeiras imagens que analisei foram fotografias publicitárias, muito por causa da produção bibliográfica que privilegia tal tipo de fotografia – Joly (1996) e Barthes (2009), entre tantos outros. Mas essas imagens eram muito óbvias. Elas gritavam as suas intencionalidades: *quero vender*. Por isso, já criavam em mim um afastamento natural e um direcionamento para a análise dos discursos construídos por aquelas narrativas. Mudei o meu objeto de análise: centrei-me na imagem fotojornalística e fotodocumental. Para mim, elas sempre foram mais misteriosas. É como se a *ilusão de real* escondesse os códigos dos fotógrafos na própria realidade, justificando suas conotações nos fotografados – o que pude notar, no primeiro capítulo, ser uma tendência das fotografias de registro. A *pacificação do*

olhar acontece quando enxergo apenas esse referente puro, como se não existisse na foto uma construção subjetiva. Assim, *naturalizo* as conotações em uma realidade.

Confesso que algumas vezes usei essa *ilusão de real* em meu favor, mas uma em especial me deixou marcas: Lembro de uma fotografia que fiz em 2009 no setor Shangrí-la na cidade de Goiânia (GO) (Ilustração 5). Um menino de aproximadamente cinco anos brincava em uma poça de lama. Esse local era periférico, por isso, poucas ruas eram asfaltadas, o que deixava a cena mais propícia a uma fotografia impactante. Pedi a permissão dos pais da criança que, sem questionar, me concederam. Agachei-me para fazer a fotografia. Ao ver a câmera o menino paralisou. Utilizei alguns recursos linguísticos nessa fotografia: a baixa profundidade de campo e a focalização no olho do garoto conferiram-lhe um destaque e dramaticidade; escolhi um corte que favorece ao olhar e compus a imagem de acordo com a regra dos terços. Fiz tudo como manda a tradição da fotografia e capturei o acontecimento. Posteriormente, por ser uma fotografia digital, tirei a sua cor utilizando um programa de edição de imagens computadorizadas, o que deu ainda mais dramaticidade a essa cena. Resultado: um fotografia bem sucedida para alguns, mas uma de minhas últimas imagens capturadas.

Existe nessa imagem mensagens construídas que se tornavam discursos por causa dos contratos culturais, mas que para mim não se justificavam. Criei uma narrativa unidirecional, fiz uma cena pensando em objetivar meus discursos na realidade, como se meus pensamentos sobre o mundo pertencessem a um real puro. Criei um discurso mítico. Esse menino se tornou o *retrato da pobreza* para muitos que viram essa fotografia. E como se não bastasse, nunca tornei a imagem pública. Promovi um discurso que se instaurou como verdade, mas nunca tive o prazer de ser questionado: *Quais são os discursos que você queria promover? Quais foram suas intenções? Como você construiu essa imagem?* Eu esperei muito tempo por essas perguntas.



Ilustração 5 - AGOSTINETI, K. Menino do Shangri-lá. Goiânia, 2009.

Se me questionassem em que tipo de fotografia eu me inspirei para captar essa imagem, responderia tranquilamente: no fotodocumentarismo e no fotojornalismo. Posso ver nesses dois tipos de fotografias os mesmos movimentos que eu tive. Fotógrafos dessas duas áreas se comprometem em captar diariamente os acontecimentos e constroem discursos de modo unidirecional. Eles criam *mitos*, ou seja, suspendem por vias linguísticas o tempo e o espaço construindo narrativas fixas que remetem a um tempo da criação. Noto essa característica nas imagens de Salgado na África, por exemplo, ou mesmo na tão aclamada fotografia jornalística do presidente venezuelano Hugo Chávez publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em março de 2008 (Ilustração 6). Essa fotografia constrói e confirma um discurso muito repetido nos meios jornalísticos que consideram Chávez um governante desvairado - como mostra a capa da revista *Veja*, do dia 07 de novembro de 2007 (Ilustração 7) - criando um apelo cômico de deboche sobre o Outro.

Pergunto-me se existem outras versões dessas narrativas codificadas em imagens e me alívio em saber que posso encontrá-las. Uma fotoetnografia quando bem realizada pode mostrar uma alternativa a essa relação unidirecional existente no fotojornalismo e no fotodocumentarismo. Os projetos de educação visual também propõem uma ruptura dessa estrutura produtiva na medida em que instrui os participantes a realizarem leituras sobre aspectos de suas vidas. A resolução desse problema, a meu ver só será vista com a criação de novos fluxos produtivos de discursos, que partem das minorias, e participam de negociações

em iguais condições com as instituições *hegemônicas* para a fundamentação do imaginário social. O rumo talvez seja a criação de uma sociedade menos estruturada, que se embase no hibridismo de antagonismos, e que é nomeada por Bhabha (1998), como fronteira, ideia que desenvolverei mais a frente.



Ilustração 6 - MARQUES, L. Fotografia publicada na *Folha de S. Paulo*. Março de 2008.



Ilustração 7 - Capa da revista *Veja*. Edição 2033, Ano 40, nº 44. 07 de Novembro de 2007.

Volto-me agora a esses tipos de fotografias e me pergunto: *o que faz o fotodocumentarismo diferir-se do fotojornalismo?* As duas praticam leituras sobre o Outro e apresentam técnicas e aparências praticamente iguais. Pude procurar algumas definições, dentre elas a que mais me satisfaz foi a de Baeza.

Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos em falerías o em forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan com amplios márgenes de tiempo y reflexión. El fotoperiodismo [fotojornalismo] define em cambio la aplicación de um tipo de documentalismo que depende de um encargo o de unas directrices marcadas por

um medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia. (2001, p. 41)

Assim, os dois tipos de fotografia se diferenciaram em meados do século XX, quando alguns fotojornalistas passaram a recusar a versão massificada do jornalismo e a predileção por temas segmentados como as fotografias de celebridades, moda, entre outras, chamadas pelo autor de fotoilustrações e que, hoje, inundam os jornais. Por isso, há uma passagem desses fotógrafos ao campo das artes causando a diferenciação entre fotografia jornalística e fotografia documental.

Si en la prensa hay una sustitución de los contenidos de inspiración colectiva por otros que atienden a la visión egocêntrica del lector (*people*, moda, servicios,...), en el documentalismo la realidad queda comprimida por la renuncia a compartirla masivamente: muchos documentalistas se trasladan a los canales artísticos, mucho más atractivos en remuneración y prestigio cuando su trayectoria como creadores se encuentra consolidada. (BAEZA, 2001, p. 42)

Há aqui uma ressalva a se fazer ao campo do fotodocumentalismo. O seu status de arte o leva para meios diferentes – livros, galerias – o que faz estabelecer contratos cognitivos diferentes dos do campo fotojornalístico – destinado a um público muito maior. Alguns fotodocumentaristas também recusam a pretensa objetividade da fotografia jornalística, preferindo uma construção com marcas autorais mais fortes. Assim, os movimentos de leitura dessas fotos são mais amplos, embora, a meu ver, muitos fotógrafos não conseguem ultrapassar a barreira da *ilusão de realidade* da fotografia de registro. O campo da fotografia documental artística também possibilita a abertura a críticas e discussões, se tornando um local de negociação de sentidos. Por isso, o fotodocumentarismo não me causa tantas inquietações quanto o campo da fotografia jornalística, muito tradicional, cercado de discursos positivistas como objetividade, imparcialidade, verdade, entre outros. Essa razão me faz estudar principalmente tais fotografias.

Cabe-me perguntar nesse momento: *qual é a definição de fotojornalismo?* Em uma análise terminológica poderia separar a palavra em duas: *foto*, que remete a fotografia, e *jornalismo*, que não sei bem ao certo o que significa. Jornalismo remete a *jornal*, mas isso não contribui nessa minha procura de definições, uma vez que existem várias mídias que se dizem jornais. A pergunta mais coerente nesse momento é a mais óbvia: *o que é um jornal?* Não sei respondê-la. Posso dizer que jornal é um produto e jornalismo é a prática de construir esse produto. Porém, desprezaria todo um conjunto de estudos que visam

fundamentar essa prática. Parece-me que o problema da fotografia jornalística se baseia em um problema do jornalismo. No exercício de tentar falar algo sobre ele pareço estar entrando em uma caverna escura em que, por mais que me esforce para enxergar algo, apenas vejo algumas formas, mas não consigo desvendar o ambiente. Minha alternativa é contar-lhes de minha experiência como espectador/telespectador/ouvinte/leitor e fotógrafo/estudante da área.

Desde pequeno eu convivo com o jornalismo. Ele sempre pareceu fazer parte da minha vida – talvez por causa do meu vício por narrativas. Suas histórias, mais do que as de meus avós, me permitem ter a ilusão de que posso conhecer um mundo em tempo real sem sair de minha casa.

As notícias produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação não trazem à audiência apenas informação, mas atualizam a realidade social. Renovam e experimentam diária e cotidianamente a percepção do mundo, do espaço de convívio e de ação, o canônico e as transgressões (MOTTA; COSTA; LIMA, 2004, p.33).

Primeiramente criei o hábito de assistir a jornais televisivos – na minha infância. Assistia aos programas esportivos, o que me gerava o desejo de ser jornalista – embora a matemática me fascinasse até os dezesseis anos de idade. O tempo passou e minha rotina expandiu: passei a assistir a jornais de temas gerais, para posteriormente me interessar por alguns de temas específicos, como economia, cultura, entre outros. Aos dezessete anos comecei a ler periódicos que me fizeram abandonar de vez a ideia de me tornar engenheiro e me influenciaram na escolha de minha futura profissão. Pude ingressar na faculdade de jornalismo com dezoito anos. Triste ilusão. Penso que o primeiro sentimento que tive foi a decepção. Mudei a minha maneira de ver esse campo, afinal me perguntava: *o que farei com meus sonhos de mudar o mundo?* Ingênuo, pensei que como jornalista poderia ter forças para corrigir os problemas que até então eu verificava na sociedade.

Logo que vi as impossibilidades de tornar os meus desejos em realidade, passei a questionar o que eu poderia fazer para modificar aquela imagem decepcionante de um jornalismo comprado, refém de um mercado, manipulador dos fatos em favor de benefícios pessoais. Comecei a me perguntar quais eram os problemas da área. Enquanto parte de meus colegas se prenderam nessa visão ligada aos problemas de mercado e rotinas, parti em um caminho que daria origem ao analista da imagem que procuro ser hoje. Questionei-me sobre os discursos dos textos jornalísticos, buscando essa reflexão no meu cotidiano -

em minha imaturidade, não sabia das metodologias científicas. Fazia-me as perguntas: *o que esse jornalista quer me mostrar? Como ele quer me mostrar? Quais são suas intencionalidades?* Pude traçar, então, uma visão geral da área que, em um momento oportuno, foi escrita.

Esse momento ocorreu no segundo semestre de faculdade. Em uma disciplina de cultura brasileira escrevi o que eu percebia nos discursos jornalísticos. Logicamente essa visão foi aguçada com as leituras que tinha realizado no primeiro ano de minha vida acadêmica. A partir do texto de Bhabha (1998) tracei uma discussão entre a pedagogia nacionalista e o campo jornalístico. Pude perceber que, se no nascimento da nação moderna há um duplo processo – o pedagógico que se realiza pelos textos e o performativo que se concretiza nas ações –, é o jornalismo que, no século XX, substituí a literatura e realiza esse projeto pedagógico. Expandia também essa função para a manutenção de uma ordem de modo a gerar o progresso. Pude constatar tal fato ao ler nos perfis jornalísticos a construção de narrativas da vida de personagens, embutindo exemplos e definições estáticas de certo ou errado, bem ou mal. Tão míticos quanto pedagógicos me pareciam esses textos. Eles estabeleciam padrões de *vida correta*, de *homem bom*, contribuindo para a manutenção de uma ordem social. Assim, vi que jornalismo e discursos hegemônicos caminhavam juntos, trabalhando em prol da ordem, eliminando as diferenças, unificando o povo, para o alcance de um progresso.

Minha revolta me fez com que passasse a olhar a área como lugar de construção e afirmação desses discursos hegemônicos. Encontrei respaldo para a crítica em suas teorias. Os textos jornalísticos se tornam instrumentos de domínio social, que vigiam e punem o que é considerado desordem. Aos jornalistas é dado o papel de zelar pelo cumprimento e manutenção dos preceitos morais, legais e éticos dos homens, das empresas e dos governantes – alguns o chamam de *quarto poder*⁸. É na manutenção da ordem que ele encontrava a sua definição. Passei a notar a repressão jornalística extremamente presente em diversos acontecimentos codificados em textos, mas não via discussões profundas acerca delas - a não ser que tais questionamentos contribuíssem para a pacificação e ordenamento social. Pude ver no campo jornalístico um temor por agitações que quebrasse o seu papel perante a sociedade.

⁸ Traquina define-o como a função social dos jornalistas. Eles se tornam “porta-vozes da opinião pública, dando expressão a diferentes vozes no interior da sociedade que deveriam ser tidas em conta pelos governos, e como vigilantes do poder político que protege os cidadãos contra os abusos (históricos) dos governantes” (TRAQUINA, 2004, p. 48); Porém, posso tranquilamente expandir esse poder para uma vigia do cidadão.

Essa minha visão até hoje me gera muitos frutos, mas confesso que tenho abandonado um pouco tamanho radicalismo. Enxergo na prática mercadológica um tímido aparecimento de notícias e temas que promovem discussões sobre minorias e estruturas sociais, o que me mostra que determinadas empresas começam a negociar com o seu público. Vejo também uma modificação teórica. A teoria do agendamento prevê que alguns grupos minoritários passam a pautar as entidades jornalísticas ganhando espaço na grande mídia (TRAQUINA, 2003), enquanto os estudos de recepção, promovidos principalmente na América Latina, mostram uma relativa autonomia do receptor, que passa a interpretar as mensagens midiáticas de acordo com suas diversas mediações (GÓMEZ, 2005). Também vejo surgir no meio acadêmico, novas alternativas, como o jornalismo de fronteiras e os projetos de educomunicação, que visam quebrar a lógica produtiva das notícias, encontrando espaço pelo advento das novas tecnologias, em especial a *internet*. Mas ainda não posso me sentir otimista. Essas alternativas são poucas e se restringem a meios de pouca expressão, assim, não as vejo em igual condições de negociar com o poderio construído pelos conglomerados de comunicação jornalística ao longo de sua história secular.

O que predomina é a estrutura jornalística fundada em discursos que guiam as seleções, as práticas e as estratégias de produção dos textos, orientam os receptores a determinados movimentos de leitura e, conseqüentemente, reafirmam o processo produtivo, visando o ordenamento social. Mesmo em um ambiente em que há uma intensa negociação de agendas, o que noto são insistências em produções unidirecionais - processos produtivos que olham os acontecimentos de fora para dentro -, a determinação de conceitos estáticos e generalistas como interesse público, opinião pública e valor jornalístico - que muitas vezes são utilizados para justificar a prática e a seleção de conteúdos - e o embasamento em estratégias retórico-textuais que, ao buscarem suas fontes no saber local, dão aos veículos um poderoso instrumento para se fazerem *verdadeiros*, naturalizando os seus discursos nos fatos. Em especial, posso observar tais práticas, produtos e teorias nas fotografias jornalísticas, e por isso, vejo a necessidade de um exercício de análise, que atente para o entendimento dos contextos produtivos em que se inserem os discursos jornalísticos e para as estratégias textuais que os codificam. Pretendo a partir de agora realizar essa desconstrução das *narrativas jornalísticas por meio de imagens*. Para isso, divido esse capítulo em dois primeiros eixos: *discursivo e narrativo*. O

primeiro incide sobre as intencionalidades, funções e bases jornalísticas, enquanto, o segundo tenta desconstruí-las.

3.1. Primeiro eixo: os discursos jornalísticos

O que faz o jornalismo ser jornalístico? Essa pergunta pode soar meio estranha, mas para mim faz todo sentido. Lembro-me dos meus primeiros anos de faculdade quando não conseguia ter a mínima noção do que era um texto jornalístico. Sim, pois aprendi que as notícias deveriam ser constituídas de *lead* e texto em forma de pirâmide invertida, para depois alguém me dizer que nem sempre era necessário. Jornalístico poderia ser tanto o texto que era publicado na hora, quanto poderia ser aquilo que é publicado depois de uma semana. Afinal: *como poderia existir uma dificuldade tão grande de definir o que era jornalístico?* Esses questionamentos passaram para minha análise de fotografia: *Um livro-reportagem é jornalístico? Um livro fotodocumental é jornalístico? Todas as fotografias de um jornal são jornalísticas? E as capas das revistas são fotojornalísticas?* Penso que a classificação do jornalístico - principalmente, se levo em conta as teorias do campo e os padrões atuais de produção - se encontra nos discursos fundadores do jornalismo. Entender esses discursos é resgatar a história dessa prática que influenciou uma teoria e que se sedimentou ao longo dos séculos XIX e XX, de modo a se tornar parte natural de nossa rotina.

Quando leio um jornal, quando assisto a um programa jornalístico o que procuro? Procuro aquilo que o jornalismo sempre me ofereceu: *informação. Mas que informações?* Os fatos que podem modificar de certa maneira minha vida no agora. Há na procura dos produtos jornalísticos uma ânsia de conhecimento de mundo presente. Por isso, ele codifica acontecimentos em narrativas de modo a fornecer, para mim – o receptor -, o relato dos fenômenos globais. Há, portanto, um pacto entre meios jornalísticos e públicos de modo a criar discursos, que conferem uma função aos jornalistas. Esses discursos configuram o que eu chamo de *discursos base*. Eles nascem nesse pacto cognitivo, mas logo se transformam em *mitos*, que são inscritos em uma cultura, fundando tradições que reafirmam essa relação contratual. Assim, os textos jornalísticos são aqueles que se estabelecem em meio a esse contrato, ou seja, no contexto produtivo da notícia – a prática, as teorias e os códigos – e ao mesmo tempo no contexto receptivo – *só é jornalístico se eu, enquanto receptor, o encaro como tal.*

Porém, não há como entender esse contrato cognitivo sem pensar em um acontecimento de meados do século XIX. A transformação de jornais extremamente ideológicos, principalmente iluministas, para os modelos empresariais faz surgir o ideal de *objetividade jornalística* base para a fundamentação de práticas e de uma maneira de enxergar o campo jornalístico.

Embora houvesse pessoas que, por exemplo, fizeram negócio com a venda de jornais durante a revolução francesa no fim do século XVIII, os jornais eram sobretudo armas na luta política, estreitamente identificados com causas políticas. Durante o século XIX, sobretudo com a criação de um novo jornalismo – a chamada *penny press* – os jornais são encarados como um negócio que pode render lucros, apontando com objetivo fundamental o aumento das tiragens. Com o objetivo de fornecer informação e não propaganda, os jornais ofereceram um novo produto – as notícias, baseadas nos “fatos e não nas “opiniões”. (TRAQUINA, 2004, p. 34; grifos do autor)

Outro fator importante a observar nesse processo é a influência das correntes positivistas na fundação desse novo jornalismo. Surgiriam algumas teorias que embasariam esse campo. Assim, são construídos os primeiros ideais da área: a objetividade como meta e - atrelada a ela - a liberdade de imprensa - afinal, não era possível ter acesso a verdade sem total acesso aos acontecimentos sociais. Tais ideias influenciaram nas teorias que fundamentariam o campo – como, por exemplo, a teoria democrática -, estabelecendo as funções desses jornalistas do novo jornal.

Por um lado, a teoria democrática apontava para que o jornalismo cumprisse um duplo papel: 1) com a liberdade “negativa”, vigiar o poder político e proteger os cidadãos dos eventuais abusos; 2) com a liberdade “positiva”, fornecer aos cidadãos as informações necessárias para o desempenho das suas responsabilidades cívicas, tornando central o conceito de serviço público como parte da identidade jornalística. (TRAQUINA, 2004, p. 50; grifos do autor)

Ainda que se posicionasse como protetor da sociedade os jornalistas queriam os fatos, pois essa defesa só poderia ser realizada no aparecimento da *verdade* sobre os desvios da ordem. Esses ideais – de objetividade e liberdade -, portanto, contribuíram para a formação de novas práticas profissionais. Foram desenvolvidos métodos de investigação que se assemelhavam aos da ciência positivista, enquanto as construções textuais ganhavam a forma de narrativas presas aos acontecimentos, o que confere maior verossimilhança – como já foi discutido no primeiro capítulo acerca da natureza das narrativas. Outra estratégia foi a incorporação da fotografia aos jornais como forma de

atestar os fatos narrados nos textos escritos. Talvez seja por isso, que há no campo, em determinada época a exaltação da fotografia como a forma mais pura de registro dos fatos.

O realismo fotográfico tornou-se assim o farol orientador da prática jornalística, como podemos verificar num texto escrito em 1855: “*Por que um repórter deve ser uma mera máquina que repete, apesar de uma orientação editorial. Ele não deve conhecer nenhum dono mas só o seu dever, e esse dever é o de fornecer a verdade exata. A sua profissão é superior, e nenhum amor por lugar ou popularidade deve desviá-lo de fornecer a verdade na sua integridade. A política do jornal tem sido de reportar ipsi verbis*” (TRAQUINA, 2004, p. 52; grifos do autor)

As estratégias linguísticas e a busca pela objetividade fazem surgir o pacto cognitivo entre jornalismo e públicos, o que resultará na construção dos *discursos de base*. Esses discursos sedimentam-se na cultura e por isso, ainda continuam vivos em nosso tempo. O primeiro que noto é o *discurso da verdade*. Ele é responsável por transformar as narrativas jornalísticas no momento da recepção em fatos reais, criando, portanto, movimentos de leitura que direcionam o olhar do receptor a essa construção da realidade.

Esse contrato segue as máximas da objetividade, da co-construção da “verdade dos fatos”: o objetivo é co-construir a verdade, a “realidade objetiva”. O desejo de objetividade do jornalista e sua estratégia textual de “relatar a verdade” são compactuados e validados pela comunidade de leitores, ouvintes e telespectadores da mídia jornalística que acreditam estar lendo vendo ou ouvindo a verdade dos fatos. A comunidade jornalistas-audiência reproduz uma convenção (informal, obviamente) em que emissores e destinatários dão por convencionalizado que o jornalismo é o lugar natural da verdade, o lugar do texto claro, isento preciso, sem implicaturas nem pressuposições. (MOTTA, 2008, p. 163-164; grifos do autor)

Vejo nesse movimento surgir algumas implicações. Se minha narrativa de receptor não apresenta dissonâncias cognitivas em relação às narrativas construídas pelos jornalistas, estou delegando a eles a função de traçarem minhas verdades. Portanto, acabo por reproduzir os discursos formados no ato de minha leitura, dando às construções subjetivas dos autores o *status* de *real*. Vejo tal processo como uma *naturalização* dos discursos nos fatos, ou seja, a criação de um performativo a partir de uma construção simbólica. Sodré chama essa característica dos textos jornalísticos de “profecia autorrealizadora”,

[...] isto é, a manifestação da natureza reflexiva- no sentido de praticar e receber a ação ao mesmo tempo – dos textos informativos. Por mais veraz que seja, a representação dos fatos põe em jogo crenças ou pressupostos tendentes a validar

essa mesma veracidade. De tal modo, o discurso não é meramente informativo, mas também autoconfirmativo, gerador de uma circularidade capaz de modificar os fatos que são objeto da informação. O discurso da informação pública torna-se, em consequência, operativo e performativo, ampliando a circularidade: a enunciação faz o que o enunciado diz. Dá-se, assim, a profecia autorrealizadora, ou seja, uma suposição ou predição que, só pela única razão de ter sido feita, converte em realidade o fato suposto, esperado ou profetizado e, desta maneira, confirma sua própria objetividade. (SODRÉ, 2009, p. 39)

Por isso, muitos autores passam a defender que “não há um estilo jornalístico, mas sim uma retórica jornalística” (MOTTA, 2008, p.155). Ela engloba tanto os textos quanto uma grande quantidade de recursos linguísticos em que esses textos são codificados, com o objetivo de criar uma *ilusão de verdade* nessas construções. Assim, posso enumerar desde já tais dispositivos. O próprio uso da forma narrativa é um deles, uma vez que ela se estabelece como uma das formas mais verossímeis e aceitas na humanidade. Outro tipo de construção retórica é o uso do *lead*, pois ao responder *quem, o quê, onde, como, quando, e por quê*, no primeiro parágrafo do texto, o repórter dá ao leitor a possibilidade de uma construção narrativa de alta velocidade. A fotografia surge no jornal como uma estratégia retórica, pois atestava os fatos narrados - embora somente na década 1920, com o surgimento das revistas ilustradas alemãs, ela pôde ser chamada de fotografia jornalística (SOUSA, 2002). Assim, o *discurso da verdade* se revela nesses seus operacionalizadores.

Vejo essa construção discursiva se repetir nas fotografias jornalísticas. Enxergo-a, por exemplo, na fotografia da expulsão de mais de 200 indígenas de uma área privada em Manaus (Ilustração 8). Nela posso ver um conjunto de conotações do fotógrafo que visam construir uma *ilusão de real* - deixo essas estratégias para o segundo subtítulo desse capítulo. Por hora saio da posição de analista e me permito ser *tocado* por essa fotografia. Construo uma narrativa que denuncia um problema social: o problema da demarcação de terras indígenas. Por uma noção histórica posso construir vilões e mocinhos: *os policiais representam a força, o Estado e a repressão, enquanto os indígenas são grupos minoritários, reprimidos cotidianamente*. Naturalizo essas representações no fatos, ou seja, as ações realizadas por cada um dos personagens me mostram *os bons e os maus*. Mas, *seria essa fotografia contestadora da ordem?* Aqui volto à posição de análise. Não a enxergo desse modo: *continuo vendo uma confirmação, se não da legalidade, de uma moralidade*. Ainda percebo uma leitura de um fotojornalista sobre o Outro - no caso, os índios e os policiais. Por isso, não vejo nessa fotografia algo que abale as estruturas produtivas e os ideais jornalísticos de ordenamento social.



Ilustração 8 - VASCONCELOS, L. Fotografia publicada no jornal *A Crítica*. Março de 2008.

Quero me perguntar nesse momento: *por que os jornalistas se empenham em ser tão imparciais e objetivos?* Logicamente essa pergunta diz sobre o *discurso da verdade*. É ele que dá ao campo jornalístico - pelo menos na maneira como se configura a parte hegemônica - uma função social, o que já expus até agora nesse capítulo. Porém, percebo que essa função social se traduz em crédito, ou seja, quanto mais verossímil – compromissada, objetiva - for a produção jornalística de um meio, mais esse veículo terá credibilidade – “[...] pedra torque das relações de confiança entre público e jornal, e, portanto, o principal capital simbólico do jornalista” (SODRÉ, 2009, p. 42) . Essa credibilidade passa a ser um ingrediente a mais no contrato cognitivo em que se constrói o *discurso da verdade*, ao criar uma estrutura que ao longo dos anos se torna rígida. A mesma credibilidade pode pacificar o olhar do leitor, o que dá aos jornalistas uma forte influência na criação e atualização da realidade social. Por isso, vejo no Brasil o domínio de veículos que, por possuírem créditos, se tornaram tradicionais narradores da verdade, mesmo com os suscetíveis erros na divulgação de informações.

Ainda existe outro discurso que aliado ao *discurso da verdade* concede maior credibilidade aos meios jornalísticos: o *discurso do presente*. Ele se constrói tanto no

contrato cognitivo entre *jornalista-meio-receptor*, quanto na realização do desejo do público de saber dos acontecimentos globais, estabelecendo um *contrato de atualização*. Em alguns momentos entediantes, me vejo atualizando os sites de internet esperando por novas notícias e, quando esse meu desejo é atendido, rapidamente vou lê-las. Os meios de comunicação jornalísticos possuem maior credibilidade quanto mais rápida for a produção de notícias aparentemente verdadeiras. Talvez isso explique a migração de veículos impressos para internet como estratégia de marketing – que no fundo garante maior credibilidade para essas empresas – e sobrevivência. Na era digital, são poucos os veículos que não procuram construir esse discurso. Porém, *será mesmo que o jornalismo atualiza a realidade social?* Ao perceber o estabelecimento de discursos fixos - elementares, míticos, fundadores - eu só posso enxergar no campo a atualização dos acontecimentos e dos códigos, o que já se mostra um pouco paradoxal.

O paradoxo da atualidade e da fixação me faz questionar: *se os textos jornalísticos, como construções linguística, sobrepõem-se ao tempo e ao espaço* – pertencem a uma segunda realidade (KARAM, 2004) – *como poderia ser atualizado?* Eles são convertidos em memória que pode se tornar estática. Percebo nessa fixação uma quebra da lógica temporal, ou seja, “o passado [que] irrompe o presente, que trabalha com uma tridimensionalidade do tempo, que inclui a si mesmo e ao futuro” (KARAM, 2004, p. 28; grifo meu). Assim, os textos jornalísticos são unidades do presente, ou seja, instantes aparentemente isolados. O que correlaciona esses fragmentos é uma construção narrativa do receptor.

Reunir notícias isoladas em sequências ou histórias contínuas não é mero capricho nem justificativa metodológica. É assim que se move a mente do receptor. Ao ler/ouvir as notícias de hoje as pessoas associam os fatos, causa e consequências, põem os episódios de hoje nas histórias de ontem, relacionam pontos, associam antecedentes e consequentes, demarcam começos e finais de histórias temáticas (MOTTA, 2008, p.146).

Vejo que é nessa relação que se esconde um dos problemas mais frequentes do jornalismo. Uma informação publicada hoje terá repercussões futuras na constituição dessa trama narrativa. Movimentos muito grandes de mudança de discursos podem gerar um estranhamento do público. Posso perceber essa diferença e questioná-la, passo então a duvidar de uma lógica produtiva. O que percebo é a criação de verdadeiras *novelas* diminuindo o impacto sobre outras notícias que podem morrer sem devido aprofundamento e atualização. Assim, muitas notícias não são constituídas de futuro, gerando um

“esvaziamento do presente” (KARAM, 2004, p.26). Essa mesma lógica também fundamenta a prática de erratas pequenas, ou seja, os erros nunca são apontados em igual proporção - e quando são, o seu impacto é diluído. Os grandes maus entendidos provocados por esse processo de alta velocidade da produção de instantes narrados, os jornalistas preferem delegar à historiografia, de divulgação muito restrita, se apoiando, portanto, no *discurso do presente*.

Por outro lado, diz-se muitas vezes que o jornalismo não contextualiza os acontecimentos na história e no tempo e que ele é fugaz e não raras vezes superficial. Mas não seria fundamental o trabalho jornalístico de reconstruir cotidianamente o conjunto de eventos, mesmo que na sua imediatidade e, nisso, não seria ele fonte básica de interpretações para a história? (KARAM, 2004, p. 34)

Ainda há uma lógica de domínio nesse contrato estabelecido entre jornalistas e público no que diz respeito à atualização das notícias: *caso eu, como espectador, não configure um fio narrativo, isso não contribuiria para uma fixação de um acontecimento?* Não percebo nas práticas jornalísticas uma busca pelas causas dos acontecimentos cotidianos. Talvez em notícias mais próximas isso se realize, mas poucas vezes há um aprofundamento das causas dos fatos sociais. Assim, o jornalismo se torna prática de suspender por vias textuais os acontecimentos, quebrando a lógica temporal das produções humanas. Portanto, *não seria esse mais um esvaziamento do presente?* Vejo tais movimentos principalmente na fotografia que por ser proveniente de um corte único de um tempo e espaço (DUBOIS, 2003), obviamente não pode apresentar em seu texto o passado e futuro, o que contribui para a formação de um presente vazio. Assim, a fotografia jornalística se torna um instante estático.

Nem preciso dizer o quanto esses discursos construídos são perigosos. Eles fundamentam rotinas e práticas produtivas tendentes a sua reafirmação perpétua. Afirmando constantemente uma moral na tentativa de promover um ordenamento. Fundam contratos cognitivos que transformam conotações em fatos e que geram um presente vazio. Por fim, enxergo no jornalismo muito mais do que eu via no meu segundo semestre de faculdade. Percebo um poder pedagógico e performativo que, como é apontado por Bhabha (1998), cria estruturas fixas, como uma nação. Assim, sedimenta-se uma tradição jornalística, uma forma de domínio a que nos submetemos todos os dias em nosso aprisionamento na busca do conhecimento do mundo. Ao mesmo tempo damos crédito a quem nos aprisiona,

concedemos a eles o poder de nos mostrar suas *visões de real* e acreditamos nessas versões. Deixo agora o eixo discursivo para notar as implicações desses discursos na construção narrativa do jornalismo. Se nesse subtítulo não pude dizer muito sobre fotojornalismo, pude ao menos dizer algo sobre o jornalismo que, como já foi mencionado, parece complicar o exercício de análise da fotografia jornalística. No próximo subtítulo me restrinjo a discutir as estratégias retórico-textuais em que são codificadas essas narrativas visuais. Sigo nesse exercício de análise.

3.2. Segundo eixo: as construções narrativas

Foi no meu segundo ano de faculdade que me interessei por fotografar. Aprendi o básico com professores e alguns livros. Eles sempre me deixaram claro que fotografar é fazer escolhas. Posso escolher entre uma grande ou pequena profundidade de campo; o tipo de lente que pretendo utilizar; a forma digital ou analógica; o modo automático ou manual; o plano geral, plano médio, plano americano, primeiro plano, primeiríssimo plano ou plano detalhe. Escolho também o que enquadrar, como enquadrar e que composição utilizar. Assim, ao fotografar sempre me senti poderoso. Posso produzir uma escrita singular, o que me fez escrever: *ao fotografar, eu me conheço um pouco mais*. Meus discursos se tornam imagem - linguagem. O fotógrafo é um escritor por meio das imagens e, assim como o escritor de palavras escolhe os códigos que irá utilizar, ele pode optar por dispositivos para a construção de seus discursos-narrativos. *Mas seria ele inteiramente livre para escolher? Se tais escolhas são códigos inscritos em uma cultura, não seria certo dizer que o poder individual na construção de discursos-narrativos imagéticos é limitado?*

Assim vejo as imagens fotojornalísticas: *narrativas feitas a partir de escolhas limitadas pelos discursos fundadores do campo*. Os fotojornalistas se restringem aos códigos que visam promover, principalmente, *o discurso da verdade*. Portanto, as narrativas fotojornalísticas são construídas em meio a esse contrato cognitivo entre jornalismo e espectadores que, ao se tornar uma tradição, influi nas rotinas produtivas, as estratégias linguísticas, o olhar sobre os acontecimentos e os movimentos interpretativos. Por isso, não noto na fotografia jornalística uma grande variedade de planos, enquadres, composição, efeitos, elas apresentam um conjunto de escolhas próprias, intensamente repetidas nos manuais de ensino.

Esse conjunto de conotações funda o que Motta chama de retórica jornalística (2008), que engloba as estratégias de construção de sentido de real. A meu ver, elas

dividem-se em dois tipos para criação de dois movimentos interpretativos no momento da recepção: *a objetivação das escolhas dos fotógrafos e a subjetivação dos assuntos*. Assim, os jornalistas pretendem transformar os seus textos em uma fatia da realidade, gerando um impacto que desvia o olhar do receptor para o acontecimento, ou seja, naturaliza as conotações do campo jornalístico nos fatos. Cria-se desse modo a *ilusão de verdade*, efeito essencial para a fundamentação de uma objetividade jornalística. *Mas quais seriam essas estratégias retóricas?* Nos textos escritos elas são mais fáceis de serem encontradas. Motta (2008) considera como estratégias de objetivação dos textos o uso de citações frequentes – atribuindo opiniões aos personagens de sua narrativa –, a identificação de lugares, datas e personagens - localizando o fato em um espaço e tempo, além de transmitir uma precisão -, o uso de números, estatísticas e infográficos – transmitem rigor e veracidade.

O autor também aponta estratégias de subjetivação. Elas são aquelas que podem causar nos leitores surpresa, indignação, comoção, medo, compaixão, e se fazem na escolha das palavras, do enquadre e do modo narrativo. Essas conotações “[...] promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os fatos brutos e promovem sua compreensão como dramas e tragédias humanas” (MOTTA, 2008, p.160). De fato, os textos jornalísticos produzem sensações. Ao observar a fotografia publicada no jornal *O Estado de S.Paulo* (Ilustração 9), captada instantes após um jovem ser baleado em uma operação policial, sinto tristeza, raiva e pena daquelas pessoas. *Mas não estaria o grito, o choro, a dor nos referentes?* Essa fotografia me denuncia um corte escolhido, mas há uma justificativa das conotações dos fotógrafos nos fotografados, ou seja, naturalização das subjetividades, o que mostra uma objetivação das escolhas.



Ilustração 9 - MOTTA, F. Fotografia publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. 2008.

Passo agora a procurar tais recursos nas narrativas imagéticas do jornalismo. Antes de iniciar esse movimento de análise, volto a enfatizar que a produção de sentido nas fotografias jornalísticas não se faz apenas pela imagem. Ela necessita de um contrato cognitivo, que engloba as rotinas produtivas – a pauta, a fotografia, o tratamento, a edição, a diagramação –, a credibilidade dos veículos em que tais fotografias são publicadas, a linguagem e o olhar e expectativas do receptor.

A fotografia de imprensa é uma mensagem. O conjunto desta mensagem é formado por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo dos técnicos, dentro do qual uns tiram a fotografia, outros escolhem-na, compõem-na, tratam-na, e outros, por fim, intitulam-na, legendam-na e comentam-na. O meio receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou mais exactamente, um complexo de mensagens concorrentes, sendo a fotografia o centro, mas cujos arredores são constituídos pelo texto, o título, a legenda, a paginação, e de um modo mais abstracto mas não menos <<informante>>, o próprio nome do jornal (porque esse nome constitui um saber que pode inflectir fortemente na leitura da mensagem propriamente dita: uma fotografia pode mudar de sentido ao passar de l’Aurore a l’Humanité) (BARTHES, 2009, p. 11; grifos do autor).

Assim, um movimento de análise das estratégias de construção de sentido nas imagens fotojornalísticas deve considerar de maneira holística esse processo. Não saio do meu papel de receptor – analista – dessas fotografias, mas tento pensar o momento da produção das narrativas visuais, em busca de estratégias retóricas a que o campo fotojornalístico recorre para a construção de uma *ilusão de real* que promova o *discurso da verdade*. Minha análise deve incidir, portanto, no estudo de dois momentos: o anterior – *pré-texto* – e o posterior – *pós-texto* – ao ato fotográfico.

3.2.1. Estratégias pré-textuais: as escolhas anteriores ao ato

O fotojornalismo tem um leque variado de estratégias que visam a construção de textos visuais verossímeis, ou seja, que diluam o papel do fotógrafo na construção dos discursos e ao mesmo tempo desviem o olhar do espectador para o referente. Caso me atrevesse a enumerar tais estratégias, mesmo considerando somente as escolhas anteriores ao ato fotográfico, esse trabalho já se tornaria um cansativo manual de fotojornalismo. O que me cabe fazer é a discussão de algumas dessas que vejo recorrentemente nas fotografias jornalísticas, utilizando alguns exemplos para tornar mais sólida essa minha análise.

A primeira estratégia que vejo ocorrer constantemente é o domínio do *studium*. Barthes (1984) notou – como já foi dito – que as fotografias jornalísticas se fazem unárias por serem planejadas, ou seja, elas apresentam somente o *studium*, gerando um interesse geral. Porém, o *studium* também pode surpreender ao causar um choque no receptor. Lembro-me de muitas vezes me sentir sensibilizado por algumas fotografias do fotojornalismo. Isso se faz devido as surpresas que o domínio do *studium* pode gerar. Barthes as chama de *raro, numen, proeza e contorções da técnica* (1984). Essas quatro surpresas podem ser melhor chamadas de raridade dos referentes, imobilização do movimento, habilidade do fotógrafo na captação da imagem e uso de efeitos para uma maior conotação, respectivamente. Noto no fotojornalismo uma busca pelas três primeiras surpresas, como defende Keene (2002), ao citar o exemplo de um hipotético acidente.

O fotógrafo que tenha sorte de chegar ao local de um incidente enquanto este ainda está em curso deve fotografar o que conseguir: o mais importante é o conteúdo [, ou seja, a captação ele deve captar o momento *raro* em sua ação – o *numen*]. [...] Embora seja possível trabalhar por detrás de um cordão policial, na maior parte dos casos mais vale procurar um ponto de vista diferente, que seja de

outro local do cordão ou da janela de um edifício que dê para o local [o que mostra a busca pela proeza] (KEENE, 2002, p. 124; grifos meus).

Posso ver essa busca por surpresas na fotografia do senador Eduardo Suplicy, publicada na *Folha de S. Paulo*, em 26 de agosto de 2009 (Ilustração 10). A cena necessitava de um bom domínio da técnica, uma vez que foi uma cena rápida e rara de ser presenciada. Outro tipo de fotografia que me causa surpresa é a fotografia de raios em tempestades. Elas necessitam de um refinamento técnico, captam um instante raro e congelam o assunto de alta velocidade, tal como vemos na fotografia publicada no jornal *O Globo*, em 2009 (Ilustração 11). Essas duas fotografias me prendem no assunto fotografado, assim desprezo a construção por parte de um fotógrafo. Há um choque e nele me aprisiono. Esse movimento me faz construir minha narrativa em um referente me esquecendo de sua primeira construção – a do fotojornalista -, *naturalizo* as escolhas do fotógrafo em um *real*. Mas devo lutar contra isso, devo continuar percebendo outros dispositivos retóricos.



Ilustração 10 - LIMA, S. Fotografia publicada no jornal *Folha de S. Paulo*. Agosto de 2009.



Ilustração 11 – TEIXEIRA, M. A. Fotografia publicada no jornal *O Globo*. Março de 2009.

Barthes (1984) ainda considera que as surpresas na fotografia são potencializadas quando o fotógrafo *capta* a cena “sem que o sujeito fotografado, tenha conhecimento dele” (1984, p. 54). O principal componente que denuncia a presença de um fotógrafo, a meu ver, é o olhar do fotografado. Quando o personagem olha diretamente para câmera sinto que essa fotografia foi posada, o que denuncia a existência de um significador. Assim, a fotografia perde seu aspecto de realidade pura, há um compartilhamento de sentidos entre fotógrafo e fotografado. Por isso, a tendência que vejo no fotojornalismo é o olhar do assunto dirigido a outros pontos da imagem – ele não encara a câmera. Minha construção narrativa torna-se por isso mais verossímil. Essa tradição é tanta que mesmo em pautas frias os assuntos posam em cenas *naturais, cotidianas*, sem olhar para a câmera fotográfica, como se a imagem tivesse sido captada apenas por um aparelho, acionado ao acaso. Vejo essa característica na fotografia do escultor Amilton Trindade Narciso, publicada na revista *O Turismo* em 2009 (Ilustração 12).



Ilustração 12 - AMARAL, S. Fotografia publicada na revista *O Turismo*. Setembro de 2009.

Outro efeito repetido no campo fotojornalístico é o da *clareza*. Uma fotografia clara faz um contato direto das mensagens com o receptor, valorizando a informação, ou seja, o referente. Vejo nesse *efeito de clareza* a pretensão de eliminar as dúvidas, distrair o olhar do receptor, deixando-o preso ao acontecimento, mas nunca à construção. Por isso, há no campo teórico do fotojornalismo uma defesa da fotografia que transmite uma única idéia, ou seja, fotografias claras.

Haverá ainda de considerar que a mensagem fotojornalística funciona melhor quando a fotografia transmite uma única ideia ou sensação: a pobreza, a calma, a velhice, a exclusão social, a tempestade, o por do sol, o insólito, o acidente, etc. quando se procura, numa única imagem, transmitir várias ideias ou sensações ao mesmo tempo, o mais certo é gerar-se confusão visual e significativa. (SOUSA, 2002, p.11)

Sousa (2002) aponta algumas estratégias que ajudam as imagens fotojornalísticas a se tornarem mais claras. Para o autor, o “tema principal deve, assim, ser realçado [o que será obtido a partir do] uso de uma pequena profundidade de campo, colocação do motivo contra um fundo neutro, aproveitamento do contraste cromático, [entre outros]” (2002, p.

11; grifos meus). Esses recursos direcionam o olhar do receptor para os pontos de interesse da imagem, servindo, então, como estratégia de objetivação, dificultando meu processo de pensar a construção da cena, potencializando o referente. Esse aspecto claro da imagem fotográfica, Barthes (2009) denominou como “o óbvio”, ou seja, o que pode se apreender em uma primeira leitura da imagem. Mas essa fotografia não deixará de conter sua parte obtusa –conotações - que só pode ser revelada em um exercício de análise.

Não é difícil perceber o *efeito de clareza* nas narrativas fotojornalísticas. Posso vê-lo, por exemplo, na fotografia do encontro entre José Serra e Luis Inácio Lula da Silva, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* (Ilustração 13). Percebo o destaque dado aos dois personagens da fotografia contrapostos com um fundo escuro e captados com baixa profundidade de campo. Meu olhar também é direcionado ao ponto de interesse – ponto focalizado na imagem – que é o dedo de José Serra, denunciando os maus hábitos da figuras públicas brasileiras. Somente com um olhar mais atento vejo essa fotografia gritar subjetividade, afinal o momento oportuno da captação demonstra uma inclinação política do fotógrafo. Porém, confesso que sou muito mais direcionado a construir minha narrativa sobre o fotografado. A subjetividade parece-me justificada em seu referente, tornando estática essa figura - como se aquele instante captado pudesse definir os políticos brasileiros.



Ilustração 13 - LESSA, A. Fotografia publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. Novembro de 2008.

As estratégias de objetivação das conotações do fotógrafo e subjetivação dos referentes mostram que há na fotografia jornalística uma valorização do poder informativo da imagem que guiará todo o processo produtivo do campo. De fato, como diz Sousa, “[...] a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar” (2002, p. 8).

Devo lembrar que fotografia também possui valores artísticos e técnicos, que não eliminam o valor informativo, mas que são geralmente desprezados (RECUERO, 2000 apud Benazzi, 2010). *Não seriam, essas estratégias, promotoras de um discurso da verdade?* Elas fazem os receptores desviarem o olhar da construção para dentro da imagem, assim a notícia ganha o status de fato.

A informação, o conteúdo, o fato, o acontecimento, eis o âmago da fotografia jornalística. A notícia; o assunto que nos passa a informação, que sacia o desejo de saber, de conhecer, e que muitas vezes dispensa o texto, que em outras ocasiões o esclarece e que na maioria na maioria nos leva após olhar a imagem procurar ler avidamente o texto que a precede. [...] O valor jornalístico é o principal componente de uma fotografia, que será utilizada em um jornal, ou revista. Este tipo de fotografia deve, ser entendido, como aquele que é a notícia, por si só. (RECUERO, 2000 apud BENAZZI, 2010, p. 6)

Mas obviamente existe um limite na supressão dos valores técnicos e artísticos da imagem fotojornalística. As fotografias não devem ser pobres em qualidade de modo a atrapalhar a leitura do espectador dessa imagem. Vejo esse limite bem estabelecido na fotografia de Eloá Cristina Pimentel (Ilustração 14), publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em que, mesmo com o problema da falta de definição da imagem, não há uma interferência significativa na leitura da fotografia. De modo geral, os recursos técnicos e artísticos funcionam na captação de uma imagem mais real do acontecimento ou mais agradável à visão do espectador (BENAZZI, 2010).



Ilustração 14 - SOUZA, C. Fotografia publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. Outubro de 2008.

A valorização da informação jornalística ocorre durante todo o processo de produção das notícias, de modo a promover um *discurso da verdade*. Assim, ela expande-se às estratégias posteriores ao ato fotográfico. Esses dois primeiros aspectos apontados influem diretamente na codificação da narrativa imagética feita pelo fotógrafo antes do *click* fundador da imagem. Os recursos pós-textuais são aqueles que surgem no processo de edição, tratamento e diagramação das fotografias. É importante observar que na era da fotografia digital os processos posteriores ao ato fotográfico se tornam extremamente influentes na construção da narrativa. Os *softwares* de edição de imagens oferecem ao campo fotojornalístico a possibilidade de realizar alterações nos códigos das imagens captadas, ou seja, eles permitem uma re-significação da narrativa ainda no ato da produção da fotografia jornalística, influenciando diretamente na construção narrativa do receptor. Deixo muitos desses recursos digitais de lado em minha análise, por serem na maior parte das vezes imperceptíveis, para dar ênfase aos processos mais tradicionais de edição da fotografia jornalística.

3.2.2. Estratégias pós-textuais: a retórica posterior ao ato

Em qualquer estudo de imagem os autores dão ênfase à participação do texto na construção do sentido. No fotojornalismo não é diferente, os manuais profissionais sempre atentam para a construção de textos que se ofereçam ao espectador como um guia de leitura da imagem. Sousa (2002) define a função do texto na fotografia jornalística como meio de chamar a atenção para algum dos elementos fotografados, complementar os sentidos abstratos da imagem, ancorar os significados, analisar, interpretar ou comentar a fotografia. Logicamente, como aponta o trecho de Barthes (2009) - já disposto nesse capítulo -, a produção de sentido na fotografia jornalística deve levar em conta não somente as fotos e suas legendas, mas toda a página do jornal - as reportagens, os títulos e a própria diagramação, entre outros -, além de fatores externos, como a credibilidade. Porém seria talvez impossível em um processo de análise perceber todas as imbricações que esse processo holístico geraria na leitura da fotografia. Por isso, faço aqui menção somente às legendas.

Segundo Keene (2002) as legendas das fotografias jornalísticas devem responder *quem, o que, onde, quando, por quê*, ou seja, respondem as questões do *Lead*. *Não seriam, portanto, as legendas jornalísticas formas de orientar a leitura dos espectadores no sentido de gerar objetividade na fotografia?* Barthes diz ver nas narrativas visuais jornalísticas frequentemente essa função, definida como fixação.

[...] a fixação é um controlo, ela detém uma responsabilidade, face ao poder projectivo das figuras, sobre o uso da mensagem; em relação a liberdade dos significados da imagem, o texto tem um valor repressivo e compreende-se que seja ao seu nível que se investem sobretudo a moral e a ideologia de uma sociedade. (BARTHES, 2009, p. 35)

As legendas das fotografias jornalísticas apresentam, portanto, um caráter restritivo aos significados das imagens. Ao atentar para os referentes – na resposta do lead – as legendas aumentam o poder de verdade das fotografias jornalísticas. Elas reprimem sentidos exteriores à fotografia, naturalizando as conotações no acontecimento, e gerando a construção no momento da recepção de uma narrativa direta e extremamente veloz. Assim, as legendas contribuem para *explicar* as imagens, criando um movimento de leitura da fotografia que se centre no acontecimento, criando assim uma *objetivação*.

Outro processo posterior ao ato fotográfico consiste na escolha de que fotografias serão publicadas. Segundo Keene, “por vezes a escolha é simples – trata-se apenas de decidir qual é a melhor fotografia, técnica e jornalisticamente, de entre as que foram

realizadas” (2002, p. 200). Aqui vejo novamente uma preferência pelos valores informativos da imagem, pois “as fotografias de notícias são sobre conteúdos, não são impressões de imagens para uma exposição da associação fotográfica local” (KEENE, 2002, p. 200). Assim, a escolha da imagem certa é aquela que possui uma exaltação do referente em detrimento dos componentes técnicos e artísticos da fotografia, ou seja, há uma objetivação das escolhas dos fotógrafos. Os programas de edição de imagens por computador potencializam cada vez mais essa escolha por uma fotografia objetiva, uma vez que as alterações de cor, a eliminação dos ruídos, os novos cortes, a correção da exposição, produzem um *efeito de realidade* muito difícil de ser percebido, o que confere maior veracidade à narrativa visual.

Por último, mais uma possibilidade de escolha na edição de imagens fotojornalísticas é a do número de imagens que serão utilizadas. *Em quantas imagens o fotojornalista pode contar sua história?* Lógico que isso dependerá de suas relações dentro do jornal, do espaço concedido à fotografia em determinadas matérias, ou seja, depende de uma relação, sobretudo editorial e produtiva. Porém, se não constitui uma escolha do fotojornalista, não deixa de ser escolha do veículo jornalístico. De maneira geral, posso notar uma tradição da fotografia única nos jornais diários enquanto as revistas constroem seus textos com o uso de várias imagens, o que não significa maior qualidade – visto que muitas vezes elas são apenas fotoilustrações, ou seja, fotografias sem conteúdo próprio (BAEZA, 2001). Nos jornais diários, percebo que quando se opta por várias imagens contando uma única história é porque essa sequência dá um efeito de realidade para a história se contada daquela forma - como mostra a sequência de uma briga de trânsito (Ilustração 15), publicada no *Jornal da Tarde*, em 2008.



Ilustração 15 – SILVA, A. Sequência fotográfica publicada no *Jornal da Tarde*. Março de 2008.

Assim, vejo no decorrer do processo produtivo das narrativas visuais jornalísticas um número muito grande de conotações que apontam para um único caminho, a objetivação dos textos de modo a alimentar os discursos construtores do jornalismo. A fotografia jornalística constantemente afirma o *discurso da verdade*, enquanto, pela rapidez das telecomunicações, alimenta minuto a minuto o conhecimento do mundo, transmitindo a ideia de presente. Hoje, podemos ter acesso às fotografias dos eventos diários ocorridos em outra parte do mundo em uma velocidade exorbitante. *Cria-se, portanto, pela divulgação o discurso do presente. Mas será a afirmação perpetua do modo de produção das notícias – e fotografias jornalísticas – a única função do jornalismo? Será que jornalismo para existir deve caminhar lado a lado com os discursos hegemônicos? Será o jornalista esse super-homem que ao invés de mudar o mundo apenas o confirma, zelando por seu ordenamento?* Não posso e não quero acreditar que esse é o único caminho. Por isso, crio outro subtítulo nesse capítulo para apontar caminhos para o jornalismo.

3.3. Por um novo discurso: novos rumos para o jornalismo

Lembro-me que quando tinha dezessete anos fiz a escolha de entrar em um curso de jornalismo porque havia cansado de enxergar os problemas do mundo e aceitá-los de maneira pacífica. Óbvio que o que eu via na época ainda era um conjunto de problemas rasos que abalavam uma ordem social. Em meu primeiro ano de faculdade minha cabeça girou, pude ver o mundo com outros olhos e a realidade se tornou uma construção. Vi o quanto fui influenciado pelos discursos positivistas de progresso, avanço e ordem. Muitos dos problemas que enxergava eram caminhos que fogem a essa única linha admissível no mundo: a normalidade. Hoje, no final do meu curso, confesso que me sinto, apesar de transformado, um pouco frustrado. Há uma grande probabilidade de tornar-me um participante do contrato cognitivo que promove os discursos jornalísticos, perpetuando práticas e discursos hegemônicos. *Mas há alternativas?* Apontei alguma delas, mas quero mais.

Quero um jornalismo sem lugares fixos, discursos fundadores, sem dogmas. Um jornalismo que se faça questionador, subjetivo e que se mostre como tal. Defendo um jornalismo que se fundamente na ciência, não para a comprovação e justificativa de suas práticas atuais, mas na prática da dúvida. Quero um jornalismo que se destrua e se construa todos os dias; um jornalismo que se questione sem medo de perder sua função social, e que não tenha medo de admitir eventuais erros em sua construção narrativa ou em posturas

unidirecionais. Defendo um jornalismo polifônico que possibilite o Outro ter voz sobre ele mesmo. Quero um profissional que não esconda seus discursos nos fatos por meio de estratégias retóricas e que abra espaço para eventuais críticas. Torço para que ele não tenha medo de dizer que suas ideias são suas e de *um por enquanto*. Defendo o jornal, em qualquer mídia, como um espaço de negociação de sentidos. Que ele se faça mais artístico, por que não? Sigo aqui meu discurso em favor de um jornalismo das dissonâncias, da falta de estruturas fixas. *Mas como torná-lo real?* O grande enigma passa a ser como transformar essa estrutura produtiva para algo mais fluido, que se adéque melhor a contemporaneidade.

Entendo que a modificação do jornalismo passa por uma revisão em seus discursos fundadores, e ela aponta para o caminho da fronteira. Viver na fronteira, segundo Bhabha (1998), é viver o presente, não apenas no sentido temporal, mas na negociação de sentidos, na fluidez de pensamentos, na mistura de identidades.

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo pós: pós-modernismo, pós-colonialismo [...] o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais (BHABHA, 1998, p. 19).

O presente deve ser entendido, fora da lógica de sequencialidade histórica que visa superar o passado, no contínuo apontamento de um estar em um *além*, ou seja, “ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá* (BHABHA, 1998, p. 27; grifos do autor). Viver na fronteira é estranhar as *naturalidades* e aproximar os estranhos. É negociar sentidos de modo a reverter constantemente. O presente deve ser esse tempo de constante transformação dos sujeitos, das culturas e do conhecimento.

Porém, o que observo é um campo que insiste em se manter fixo, apesar de algumas sinalizações. Para isso, agarra-se em ideais modernos de objetividade jornalística, liberdade de imprensa, promovendo os *discursos da verdade e do presente*. Vejo uma área temerosa no questionamento de sua função no mundo e por isso, confirmadora dos sentidos comuns (SODRÈ, 2009). Percebo o jornalismo como um campo que opera ainda em favor da manutenção da ordem social que tanto afirma sua lógica produtiva e que estimula um

contrato cognitivo tradicionalmente perpetuado. Mas é do tempo presente negar essa ordem, já não pode haver tanto espaço para conceitos fixos, causadores de preconceitos e esquecimentos. Por isso, a necessidade de um estar *além* (BHABHA, 1998).

Mas o estar além é rever no aqui e agora as práticas, os discursos e aceitar uma completa desestabilidade de conceitos. *O jornalismo não teria função na fronteira? Só existe enquanto prática estruturada em bases firmes e modernas?* A meu ver não. Ele poderia ser o local de debate entre os diversos discursos do presente. Porém, tal movimento necessitaria de um abandono do poder de ditar a verdade, para considerar as várias verdades. *Estaria o campo jornalístico preparado e disposto a tal mudança?* Embora algumas teorias como a do *agenda-setting* já começa a sinalizar para esse emaranhado social, vejo uma produção teórica ainda muito tímida e defensora do papel do jornalista como um codificador dos acontecimentos diários em uma lógica produtiva industrial. Também percebo algumas produções acadêmicas que insistem em um saudosismo e exaltação do jornalismo do passado sem uma problematização adequada. Há também um movimento muito forte de produção de manuais que visam o ensino de uma prática fundada nos discursos existentes.

Mudar o jornalismo é sair dessa constante reafirmação. É problematizar os modos produtivos, as teorias existentes e os produtos. É praticar uma atitude negadora e um estranhamento da naturalidade. Com esses movimentos que se faz algo, a meu ver, mais responsável: na negociação em iguais oportunidades dos diversos fragmentos sociais que não fique apenas no slogan ou nos discursos, mas que se traduza em práticas mais voltadas à problematização desses discursos. Confesso enxergar tal ideia como uma utopia. Pedir aos jornalistas que neguem seu poder de estabelecer verdades é igual a pedir à igreja que passe a negar Deus e o Papa. Mas posso insistir.

Por fim, posso problematizar um pouco mais: *Por que insistir nessa leitura unidirecional sobre o Outro? Por que não assumir os textos jornalísticos como uma leitura possível e aberta as críticas? Por que não pensar em novos modos narrativos? Por que não apostar em um jornalismo mais comprometido com a problematização e não os ditos problemas? Por que não tornar os produtos lugares de debate, discussões, trocas de sentidos, promotores de discursos variados?* Sigo na busca desse jornalismo e vejo nas perguntas negativas o caminho a seguir.

4. Considerações Finais

As discussões realizadas ao longo desse texto me levaram a percorrer caminhos que passam pela o estudo acerca das fotografias, das narrativas e do jornalismo. Posso dizer que as fotografias me permitem construir histórias e acessar outros tempos, lugares e mentalidades. Porém, essa história não é livre, uma vez que se faz por meio dos processos de significação que recorrem a uma cultura. Ao lidar com esse mesmo saber, o fotógrafo capta os acontecimentos codificando suas narrativas e embutindo mensagens, que no momento da re-significação - processo realizado pelo espectador na percepção da fotografia – formam os discursos.

Posso considerar também que criar narrativas é um movimento humano tradicionalmente sedimentado, o que faz essa forma construtora dos discursos ser ainda mais repetida. Elas são construções verossímeis, por isso são mais aceitas na sociedade. Assim, as narrativas têm participação direta na formação do imaginário, da memória e do conhecimento sobre o mundo. Na fotografia, o poder narrativo é potencializado pela condição de ser uma das formas linguísticas mais verossímeis existentes. A narrativa fotográfica me possibilita ter a ilusão de estar vendo os acontecimentos em seu tempo e espaço.

Ainda pude realizar uma divisão em *narrativa da imagem e narrativa por meio de imagens*. A primeira constitui uma narrativa do Spectrum, proveniente de um ato - corte espaço-temporal -, mas que por minha condição humana não posso ter acesso. Por isso, ao construir narrativas fotográficas, estou obrigatoriamente construindo *narrativas por meio de imagens*. Tenho que considerar que essa narrativa é dupla, pois existe para um fotógrafo, que codifica o acontecimento em imagem, e para um espectador que cria essa narrativa em sua recepção. Porém, os discursos dependem de uma tripla construção em que fotógrafos e fotografados revezam-se no momento da criação e estão, a mercê dos espectadores para a formação de sentidos.

Por isso, vejo existir várias conotações de domínio dos participantes dessa criação narrativa. Elas só fazem sentido na partilha de significações, construindo discursos. Os fotógrafos possuem o papel de codificar, a partir de um referente, uma história, utilizando para isso, estratégias de linguagem presentes em uma cultura. Do mesmo modo, no momento da captação, os fotografados podem influenciar nos sentidos da imagem, com signos - como pose, roupa, entre outros. Todas essas conotações imbricadas no momento da codificação das narrativas são interpretadas por um espectador que transforma texto em

história, por processos individuais e coletivos. Por essa partilha de sentidos, posso afirmar que as narrativas são construídas de forma mais coesa em qualquer linguagem. Assim, os autores possuem domínio sobre suas construções influenciando os movimentos de leitura dos espectadores e conseqüentemente a formação das histórias.

As fotografias de registro são os tipos de imagens que mais contribuem para a formação das narrativas sobre os acontecimentos do mundo. As fotos de família, os fotodocumentários e as fotografias jornalísticas possuem o papel de mostrar às pessoas as situações cotidianas ou passadas. O que difere esses tipos de imagem são os discursos formados por um contrato cognitivo que leva em consideração os contextos de produção e recepção dessas fotografias.

O fotojornalismo é uma das categorias que mais constroem narrativas imagéticas no mundo. Ele carrega em si, discursos do campo jornalístico que influenciam nos códigos utilizados e na significação das narrativas no momento da recepção. Entre esses, os mais evidentes são o *discurso da verdade* e o *discurso do presente*. Tais discursos alimentam uma tradição jornalística de determinação de um *real*, criando movimentos de leitura que transformam textos em performance - códigos em realidade – e, ao mesmo tempo, confere a essas codificações narrativas o *status* de presente. Esse movimento cria uma perpetuação do papel do jornalista no mundo, como ordenador da sociedade, confirmando discursos hegemônicos e eliminando as dissonâncias dessa linha única de progresso.

Os discursos jornalísticos influenciam nos códigos que são utilizados pelos fotógrafos para a criação de uma ilusão de realidade, naturalizando as conotações e desviando o olhar do espectador para os referentes. Assim, há uma pacificação do olhar, o que gera uma objetivação da fotografia jornalística. No campo fotojornalístico valoriza-se o caráter informativo da fotografia em detrimento dos componentes estéticos e técnicos. Há também o uso de efeitos de clareza para tornar essas imagens mais *acessíveis*, que acabam aprisionando os espectadores em um referente visto como real.

Esse movimento confere ao jornalismo o poder de dizer sobre a realidade, contribuindo para a fixação de certas estruturas, inclusive sua lógica produtiva. Ele garante, portanto, uma fixação de práticas, linguagens e rotinas o que pode ser visto nos diversos manuais existentes. Assim, vê-se um campo ainda muito ligado aos discursos que o sedimentaram ao longo dos séculos XIX e XX, mas que causam danos à contemporaneidade - ambiente de extrema negociação de sentidos, valores e lugares.

É necessário um jornalismo que se coloque no presente, não apenas temporal, mas nas negociações de sentido, na fragmentação das identidades e nas desestabilidades das estruturas fixas. Esse trabalho aponta para a fronteira, ou seja, o não-lugar que exige uma atitude negadora das naturalidades e de aproximação com os estranhos. Devo admitir que esse novos rumos são utópicos, uma vez que, questionar as rotinas e as posturas é defender uma diminuição do poder do jornalista na sociedade - o que é ainda inegociável quando lidamos com uma parcela hegemônica da área.

Por fim, penso que esse trabalho consegue realizar o papel de iniciar uma problematização a respeito do campo jornalístico, apontando uma série de conotações presentes nas narrativas fotojornalísticas de maneira crítica, percebendo a formação de discursos que perpetuam um modo produtivo, leituras unidirecionais dos acontecimentos, fixação de conceitos abstratos, entre outros.

Ainda há outros questionamentos a serem feitos, o que abre a possibilidade de novos estudos, como por exemplo, os estudos de recepção realmente interessados em entender os efeitos das construções jornalísticas sobre os leitores/ telespectadores/ espectadores/ ouvintes. Na área da imagem, tais estudos se restringem basicamente à televisão, o que mostra a necessidade de uma análise acerca das narrativas fotojornalísticas. Também podem ser feitos estudos sobre a participação dos discursos dominantes na codificação da narrativa visual.

Esse caminho iniciado ainda na modernidade não pode permanecer fixo na contemporaneidade. Ele deve ser vasto e ininterrupto. Os questionamentos, as negações e o estranhamento são motrizes das transformações e da negociação com o presente e seus participantes. Só por essas vias será possível alcançar um jornalismo mais sintonizado com o conturbado ambiente em ele opera.

5. Referências

AMARAL, S. Fotografia publicada na revista *O Turismo*. Setembro de 2009. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro**: edição 2010. São Paulo: Editora Europa, 2010.

BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BHARTES, R. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Introdução a análise estrutural da narrativa. In.: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 18 – 58.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENAZZI, L. A. Informação, técnica e estética: os valores da imagem fotojornalística. In.: XXXIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2010, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos...** Caxias do Sul, 2010. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-3307-1.pdf> >. Acesso em: 15 nov. 2010.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

BURKE, P. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. 1. ed reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GÓMEZ, G. O. O telespectador frente à televisão: uma exploração do processo de recepção televisiva. **Dialogos de la comunicación**. México, 2005. Disponível em: < <http://www.softwarelivre.org/samadeu/orozco-telespectador-frente-a-tv.pdf> > Acesso em: 15 nov. 2010.

JOLY, M. **Introdução a análise da imagem**. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

KARAM, F. J. **A ética jornalística e o interesse público**. São Paulo: Summus, 2004.

KEENE, M. **Fotojornalismo**: guia profissional. Lisboa: Dinalivro, 2002.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo.** Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LESSA, A. Fotografia publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. Novembro de 2008. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro:** edição 2009. São Paulo: Editora Europa, 2009.

LIMA, I. **A fotografia é a sua linguagem.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LIMA, S. Fotografia publicada no jornal *Folha de S. Paulo*. Agosto de 2009. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro:** edição 2010. São Paulo: Editora Europa, 2010.

MANHÃES, E. Análise do discurso. In.: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Atlas, 2006.

MARQUES, L. Fotografia publicada na *Folha de S. Paulo*. Março de 2008. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro:** edição 2009. São Paulo: Editora Europa, 2009.

MOTTA, F. Fotografia publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. 2008. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro:** edição 2009. São Paulo: Editora Europa, 2009.

MOTTA, L. G.; COSTA, G. B.; LIMA, J. A.. Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística. **Revista brasileira de ciências da comunicação.** São Paulo: V. 27, n. 2, p. 32-51, 2004.

MOTTA, L. G. **Narrativa jornalística e conhecimento imediato do mundo:** construção cognitiva da história do presente. Málaga, 2006. Disponível em: <<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/1ART02%20Luiz%20Gonzaga.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2010.

_____. A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística. In.: LAGO, C. e BENETTI, M. (Orgs). **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo.** Petrópolis: Vozes, 2007. p.143-167.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios & procedimentos.** 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

PINTO, M. J. *Introdução: Mensagem Narrativa.* In.: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Vozes, 1977. p. 07-17.

PLATÃO. O mito da caverna. In: **A república.** 6. ed. São Paulo: Atena, 1956. p 287 – 291.

SALGADO, S. **Africa.** Colônia: Taschen, 2007.

SILVA, A. Sequência fotográfica publicada no *Jornal da Tarde*. Março de 2008. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro**: edição 2009. São Paulo: Editora Europa, 2009.

SODRÉ, M. **A narração do fato**: notas para a teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

SOUSA, J. P.. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto, 2002. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>> Acesso em: 13 jun. 2006.

SOUZA, C. Fotografia publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. Outubro de 2008. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro**: edição 2009. São Paulo: Editora Europa, 2009.

TEIXEIRA, M. A. Fotografia publicada no jornal *O Globo*. Março de 2009. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro**: edição 2010. São Paulo: Editora Europa, 2010.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo volume I**: porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

VASCONCELOS, L. Fotografia publicada no jornal *A Crítica*. Março de 2008. In.: ARAUJO, R (coord.). **O melhor do fotojornalismo brasileiro**: edição 2009. São Paulo: Editora Europa, 2009.