

Realidade e representação: o discurso visual no fotojornalismo¹

Ana Carolina Lima Santos*

Resumo

Neste artigo, faz-se um mapeamento geral da discussão sobre o discurso visual do fotojornalismo. De um lado, avalia-se o abandono de uma teorização centrada na fotografia como produto de um dispositivo e da imagem fotográfica como uma simples implicação existencial de uma realidade exterior; do outro, as consequências no âmbito do estudo do jornalismo fotográfico. Busca-se, com isso, um entendimento de que, como o texto verbal, a fotografia jornalística funciona como uma forma expressiva por meio da qual é possível produzir sentido sobre o mundo.

Palavras-chaves: *Fotografia. Fotojornalismo. Discurso visual.*

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no *I Colóquio Internacional Discurso e Mídia*, Salvador, 2009.

* Graduada em Comunicação Social. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe (2005). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2009). Recém-ingressa no curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.

A superação da noção de fotografia como simples implicação existencial

Os estudos sobre a representação fotográfica, em sua maioria, buscam como norte o que se pode chamar de teorias do dispositivo, ou seja, aquelas teorias que colocam como elemento fundamental de suas proposições o fato de a fotografia ser fruto de um processo que funciona por meio da impregnação mecânica de um referente. Nessa linha, autores como Barthes (1998), Dubois (1993) e Schaeffer (1996) (para citar apenas os nomes mais conhecidos) exploram a imagem fotográfica com base na influência determinante que exerce o seu dispositivo.

Em tal sentido, chama-se atenção para o fato de que a fotografia é resultado de uma interação puramente material, como uma causalidade física da realidade, intermediada pela mecanicidade do dispositivo. Por causa disso, como impressão, a fotografia é tomada como uma emanção literal do referente, com o qual mantém um vínculo especial. A imagem fotográfica torna-se, portanto, inseparável da sua referência: sem intervenções se pondo entre uma e outra, a fotografia implica uma relação direta e exata com a realidade a que se refere.

Diz-se, assim, que a materialidade de impressão da imagem fotográfica, fundada pelo dispositivo, torna-se essencial para o entendimento de qualquer experiência que se possa ter com a fotografia. Isso porque a natureza de impressão resulta em um estatuto pragmático bastante específico: a recepção fotográfica passa a se abalizar na confiança de que ela sempre traz o seu referente colado em si. Tem-se, então, de um lado, a materialidade da impressão e, do outro, seu correlato semiótico, o índice.

No entanto, paralelamente ao tipo de formulação proposta por esses autores, o aspecto indicial da fotografia tem sido questionado como explicação do funcionamento da imagem fotográfica. Discute-se que, independentemente da sua indexicalidade, a fotografia funciona mediante o acionamento de um código icônico, isto é, à medida que é possível reconhecer nela formas de objetos e de arranjos considerados “a mesma coisa” daquelas memorizados com base na realidade – tal qual acontece nas demais imagens figurativas. É possível, portanto, conceber que a significação da fotografia não precisa estar tão condicionada a uma teoria do dispositivo e/ou a postulação de sua indexicalidade.

Assim, ainda que se assuma a imagem fotográfica em seu aspecto indicial, do ponto de vista do espectador, ela opera com base na percepção de presença do referente que é capaz de proporcionar. Esse sentido de presença não transcende a fotografia (para buscar sua gênese técnica),

mas se dá mediante o que se vê na imagem propriamente dita, ou seja, no que se coloca nela como capacidade perceptiva.

A indexicalidade da fotografia é sua remissão à realidade que ela presumidamente registra, pelo fato de que esse registro mecânico nos restitui seu referente; ela é aquilo sobre o qual nos apoiamos para efetuar a inferência da representação a um referente real. A presença, ou seja, o sentimento mais ou menos passageiro que conservamos, a saber, a imagem, é o real em si mesmo, é da ordem da iconicidade, e a fotografia pode nos fornecer esse sentimento, uma vez medida que é um signo analógico que representa seu objeto por semelhança, por analogia a suas qualidades perceptivas, e suficientemente capaz para dispor do signo a impressão de ver a cena nela mesmo, de revê-la ou antecipá-la. (CHATEAU, 1997, p. 105, tradução nossa)

Por meio dessa outra abordagem, a preocupação com a relação de contiguidade física entre fotografia e referente cede espaço para indagações sobre a capacidade que a imagem fotográfica possui de reproduzir no nível da aparência, se não todas, pelo menos algumas das propriedades daquilo que representa. (ECO, 1997)

É exatamente nessa discussão que melhor se configura a interrogação sobre o modo como se dá a representação fotográfica. Nela, mais do que chamar em causa um vínculo existencial entre imagem-referente, o que liga a fotografia à realidade que representa é a possibilidade de a imagem se radicar em determinados códigos de reconhecimento e convenções gráficas que propiciem aos receptores condições de percepção similares àquelas da experiência real ou, em outras palavras, que adquiram o mesmo ‘significado’ do que representam.

A relação entre imagem e realidade é, pois, colocada sob outro viés: ultrapassando a ideia de implicação direta para chegar à de analogia (como proporcionalidade ou igualdade de relações entre os termos de dois sistemas) (ABBAGNANO, 2000). Nesse sentido, a fotografia funciona mediante a constituição e o reconhecimento de formas relacionais que permitem estabelecer proporções, correspondências e equivalências com aquelas oferecidas na percepção direta da realidade. “Se com alguma coisa tem o signo icônico propriedades em comum, será não com o objeto, mas com o modelo perceptivo do objeto”. (ECO, 1997, p. 111-112)

Ao retirar do caráter indicial da fotografia à determinação do seu poder representativo, relativiza-se também a força do seu dispositivo. A fotografia não é mais encarada como um produto do mero automatismo do dispositivo ou um simples registro de algo que já é previamente dado

pela realidade factual. A imagem fotográfica não simplesmente “se liga” a uma realidade externa, mas é construída internamente pela maneira como se configura o mundo visual na bidimensionalidade da sua superfície, de modo a garantir sua iconicidade, isto é, a sua capacidade de evocar uma sensação de presença do próprio referente.

Ao assumir, então, a existência de uma organização intencional dos componentes da imagem, o fotógrafo sai do papel passivo de mero acionador de um dispositivo para assumir posição ativa: ele vai à realidade para descobrir nela o modo, a perspectiva ou o ponto de vista que julgue ser mais adequado para se reportar a ela. A fotografia se configura, assim, como uma forma de escrita e de expressão visual da realidade.

Por essa acepção, assimila-se para o campo da fotografia algo que já havia sido pontuado nos estudos da representação pictórica. Em *Arte e ilusão*, Gombrich (2007) chama atenção para o fato de que um quadro nunca é uma réplica do que se vê na realidade (ainda que certa “impressão de realidade” seja nele essencial): para construir imagens aptas a representar a realidade, a pintura recorre a um esquema, ou seja, a convenções que guiam o seu código imitativo.

A despeito do automatismo do seu dispositivo, a imagem fotográfica também nasce de um processo de construção do real, perpassado por códigos e convenções. Então, tanto no caso da imagem pictórica quanto da fotográfica, a representação só é possível quando viabiliza uma transposição ou transformação das qualidades do objeto ou da cena real para o seu conteúdo representacional por meio de propriedades visuais específicas.

Assim, a capacidade de representação da fotografia também se encontra ligada à maneira como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, um modo de recriar a realidade. Em tal sentido, pode-se até mesmo conceber certo senso de assinatura na fotografia, recolocando como expressão de uma intenção configuradora aspectos anteriormente tratados apenas como mecânicos ou causais.

Testemunho e apropriação discursiva no fotojornalismo

Ao partir do pressuposto de que a fotografia não é a simples implicação existencial de uma realidade exterior, é preciso avaliar quais os impactos que tal conjectura acarreta no âmbito do fotojornalismo, atividade em que a produção de imagens traz por essência um compromisso com o factual.

Rejeita-se, de antemão, os argumentos que nessa área funcionam como reprodução das teorias do dispositivo, ou seja, que explicam o emprego da imagem fotográfica no jornalismo exclusivamente pelo seu

caráter indicial. De acordo com tal concepção, a fotografia se coligaria à proposta de mediação do jornalismo por ser balizada como impregnação de um real, reproduzindo-o objetivamente em uma correspondência rigorosa entre realidade e imagem. Creditada como índice do real, a imagem fotográfica conseguiria, assim, apenas restituir no momento da recepção sua situação real originária, servindo de testemunho e de demonstrativo dela.

Não se nega, com isso, que a crença no caráter indicial da imagem fotográfica confere-lhe *status* especial no que diz respeito à sua capacidade de se reportar à realidade. Contudo, não se pode supor que esse fator seja exclusivo (ou mais importante) para conceber o poder jornalístico da fotografia, deixando de lado os aspectos expressivos, dramáticos e plásticos que estão igualmente envolvidos no processo de construção e compreensão de uma imagem fotográfica. Do contrário, julgar-se-ia que toda e qualquer imagem fotográfica seria igualmente capaz de servir como apoio visual ao discurso reportativo, o que já se provou infundado. (PICADO, 2006)

Nesse sentido, a fotografia somente é capaz de ser apropriada pela atividade jornalística, como expressão visual da realidade, à medida que é iconicamente construída de propriedades que são capazes de instalar uma sensação de presença do referente no momento da recepção, de tornar os espectadores participantes da cena retratada. Ela se consolida como uma forma de testemunho, ao passo em que consegue não apenas reproduzir o visível, mas fazê-lo articulando certa complementaridade entre temporalidades (a da imagem e a da recepção) ou, dito de outra forma, imprimindo ao icônico caráter de experiência emprestada que se realiza no momento da leitura.

Entretanto, indo além da mera reinstauração do acontecimento, essa experiência de testemunho desenvolve ainda uma dimensão dramática ou poética: ele é capaz de evocar, pelo forte sentido de presença com o qual a mensagem icônica se impõe à compreensão, emoções semelhantes àquelas que se estariam implicadas na experiência direta. Esse aspecto, já observado por Gombrich (2007) na análise de pinturas clássicas, independe do dispositivo fotográfico, mas está exclusivamente relacionado a esse “princípio do olhar testemunhal” que a imagem fotográfica também é capaz de desencadear.

O propósito do princípio do olhar testemunhal é, como eu tentei argumentar, essencialmente dramático. Note que, no arranjo dessa experiência do olhar testemunhal, a imagem serve a um duplo propósito – ela nos mostra o que aconteceu lá fora, mas também,

por implicação, o que poderia ter ocorrido a nós, física e emocionalmente. (GOMBRICH, 1982, p. 253-254, tradução nossa)

Nesse sentido, a imagem que melhor realiza esse duplo propósito são aquelas que conseguem evidenciar a realidade que retrata, como seu ícone mais expressivo. O ideal bressoniano de fotojornalismo, sintetizado na ideia de momento decisivo, fundamenta-se aí. Entendido como o instante em que os elementos visuais do mundo real assumem determinada configuração que torna visível a essência dos acontecimentos em curso (CARTIER-BRESSON, 1952), o momento decisivo pode ser rendido e visualmente estabelecido na imagem, permitindo-a representar a realidade de modo significativo. Com isso, a fotografia não apenas noticia um fato, mas é capaz de despertar os mais diferentes sentimentos e atitudes sobre ele, servindo também como instrumento de comoção.

Essa concepção de fotografia jornalística, quando bem realizada, dá origem àquilo que se chama de “imagem-monumento” (LAVOIE, 2001), ou seja, uma imagem capaz de tocar o público, impregnar-se na memória coletiva e perpetuar o conteúdo da sua representação. Nesses casos, mais do que índice ou ícone, a fotografia se reveste de uma função simbólica. “Aquela fotografia de Capa [FIG. 1] não é mais tomada de impressão de um soldado ao desembarcar na Normandia [...]: ela se torna o emblema, o símbolo da guerra, sua auto-revelação visual”. (SCHAEFFER, 1996, p. 133-134)



Figura 1

Fotografia de Capa: Robert, 1944

Nesse sentido, a imagem fotográfica é capaz de ir além do papel de testemunho. Em tal contexto, a imagem é normalmente tomada como uma espécie de prova empírica, afirmando a verdade das afirmações verbalmente veiculadas: ao ser articulada com uma mensagem paraicônica, a fotografia autentica-a. A fotografia é, então, chamada em causa não apenas no sentido de garantir a designação da realidade que referencia ou uma comção a respeito dela, mas, por fazer isso, serve também para aumentar a força persuasiva da mensagem que passa a ser validada por ela.

Na verdade, a legitimação do verbal pelo visual se dá à medida que o público pressupõe existir entre eles uma identificação veraz. Para além desse pressuposto, de que há veracidade na ligação sugerida entre texto e imagem, não há nada que faça com que a fotografia autentique com propriedade determinado discurso verbal – há, no máximo, indícios de compatibilidade possível entre um e o outro.

Em outras palavras, o receptor sabe que a imagem deve corresponder a uma situação de remissão precisa, mas esse conhecimento que enuncia a condição de possibilidade da relação de emissão funciona impropriamente como responsável pela veracidade de uma remissão específica. Enquanto a questão da verdade deveria ser colocada em relação ao que o discurso afirma sobre o que a imagem mostra (portanto, como tema sobre as relações existentes entre o que é mostrado e o que é afirmado), a norma do testemunho identifica o dito com o mostrado, isto é, postula a veracidade intrínseca do dito desde que ele acompanhe o mostrado. (SCHAEFFER, 1996, p. 126-127)

Todavia, como prova empírica, a fotografia não está simplesmente submetida ao verbal, já que serve ela mesma de instrumento de caracterização, qualificação e tipificação da realidade. A fotografia assume, pois, determinado efeito de discurso, moldando visualmente certo posicionamento discursivo. Tal efeito consiste, exatamente, nessa capacidade de a fotografia de se constituir como uma modalidade do dizer e, então, dar forma a uma enunciação. (VERÓN, 2004)

Sobre isso, é preciso ressaltar: aplicar à imagem o conceito de enunciação ou modalidade do dizer não implica articulá-la como subordinada ao regime linguístico. O discurso enunciativo é aqui entendido em sentido ampliado, de maneira a abranger substâncias ou matérias significantes distintas, como a própria fotografia. Assim, ao assumir a imagem fotográfica como produtora de enunciação, concebe-se que ela, por si só, é capaz de desencadear significados diante do modo como configura na imagem uma apresentação e uma descrição do real.

A fotografia estabelece-se, portanto, como uma espécie de postulado comunicacional, manifestação de um “querer dizer”. Assume-se a existência de uma estratégia de comunicação em que a imagem fotográfica funciona como mostração, isto é, fixa ideias e conceitos ao representar um ponto de vista sobre o real (SCHAEFFER, 1996). Nesse tipo de uso da fotografia, a imagem se torna ainda menos ligada a uma referencialidade restrita: a representação é tomada apenas como um meio para estabelecer significados que se fundam no forte sentido de presença da imagem, mas que ultrapassam o que é meramente percebido na cena. Trata-se, pois, da “exteriorização simbólica de uma intencionalidade expressiva”. (SCHAEFFER, 1996, p. 135)

Essa fotografia (FIG. 2), um clássico do fotojornalismo, é capaz de exemplificar tal questão. Na imagem captada pelas lentes do fotógrafo Nick Ut em 1972 durante a Guerra do Vietnã, registrou-se o momento posterior à explosão de uma bomba de napalm, jogada como parte do ataque americano contra o distrito vietcongue de Trang Bang. Nela, é possível perceber algumas crianças que correm em direção à câmera, no sentido contrário a uma nuvem de fumaça que se vê ao longe. Quase no centro da foto, destaca-se uma menina nua e com o corpo queimado, que parece gritar de dor.



Figura 2

Fotografia: Nick Ut, 1972

Jornalisticamente, o emprego dessa fotografia, vai ser marcado primeiramente pela noção de testemunho. Tem-se, portanto, que a imagem serve para possibilitar a percepção de um acontecimento que ocorreu factualmente e que é restaurado pela sua configuração icônica no momento da recepção. Dessa forma, a fotografia funciona como uma ilustração visual do relato que se faz na notícia. Marca-se, então, seu caráter de prova empírica, como se dissesse: “A imagem comprova que o relato que se faz sobre esse ataque é verdadeiro”.

Contudo, mais do que um simples relato, ao se impor como uma experiência emprestada, como se o espectador se colocasse diante da ocorrência factual, essa fotografia é capaz de comover. Pela força e pelo impacto do visual e pela violência que a cena representa, ela consegue chocar, sensibilizar e até mesmo arrancar lágrimas. É também por tal motivo que a imagem consegue se monumentalizar, ultrapassando a apresentação ou descrição de um único instante para enunciar um sentido outro. Nesse caso, a imagem agrega argumentos do tipo: “Veja, através dessa foto, a que ponto chegou a guerra: crianças estão sofrendo por causa dela”.

Constatações dessa natureza são realizadas por Sontag (2003), no livro *Diante da dor dos outros*. Nele, Sontag faz uma análise sobre os usos e funções que exercem as representações visuais de guerra. Dentre os vários pontos levantados nessa obra, destaca-se a ideia de que, embora as fotografias possam servir como uma “experiência (emprestada) de guerra”, elas não conseguem efetivamente dimensionar ou substituir a experiência real, o que, para alguns, acaba criando espectadores insensíveis ao sofrimento alheio. Entretanto, discordando disso, a autora chama atenção para o fato de que isso não é um problema da representação, mas do próprio ato de ver: “As imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto – sem mediação de uma imagem – ainda é apenas ver”. (SONTAG, 2003, p. 98)

Sobre isso, Sontag acredita que as imagens de guerra servem para ampliar o conhecimento e a consciência das barbaridades cometidas. Aliás, historicamente, muitas fotografias de guerra funcionaram nesse sentido. O instantâneo de Nick Ut, por exemplo, ajudou na consolidação de uma opinião pública contrária à Guerra do Vietnã, que passou a exigir a retirada das tropas norte-americanas do local. A repercussão da fotografia como emblema da atrocidade daquela guerra foi tão forte que alguns chegam a apontá-la como um dos fatores responsáveis pela antecipação do fim do conflito. E isso se fez possível, exatamente, por esse efeito de discurso que, concretizando uma mensagem específica, dimensiona a fotografia para um campo expressivo.

O mesmo pode ser dito de outras imagens realizadas em contexto de guerra. A fotografia de Eddie Adams (FIG. 3), também feita durante a Guerra do Vietnã, talvez seja outro caso bastante conhecido. Nela, capturou-se o instante precedente à execução de um prisioneiro vietnamita: tem-se o executor aparentemente frio, com uma arma a mirar um jovem que é visto com uma expressão de horror, mãos atadas e sem possibilidade de defesa. Por conta disso, a imagem foi veiculada como um exemplo das atrocidades cometidas no Vietnã, servindo também como fator responsável pela sedimentação de uma opinião pública favorável à retirada das tropas americanas do vietcongue.



Figura 3

Fotografia: Eddie Adams, 1968

Saindo do contexto de guerra, é possível apontar outras fotografias que exercem uma exteriorização simbólica diante da sua capacidade testemunhal. As questões da fome e da intervenção humanitária nos países do Terceiro Mundo concentram exemplos paradigmáticos. A fotografia de Kevin Carter (FIG. 4) é clássica nesse sentido. Nela, vê-se uma menina, quase morta de fome, que se arrasta em direção a um centro de alimentação (montado pelas Nações Unidas, no Sudão) enquanto era espreitada por um abutre. A imagem foi tomada como uma imagem-monumento da situação da fome e da pobreza africana.

Como imagem-monumento, mais simplesmente do que apresentar o real, impregnar-se na memória coletiva e perpetuar o conteúdo da sua representação, esse tipo de fotografia pode evocar posicionamentos es-



Figura 4

Fotografia: Kevin Carter, 1994

pecíficos sobre a situação. É o mesmo caso da fotografia de Michael Wells (FIG. 5). Mediante a justaposição das mãos de um missionário e de uma criança ugandense vítima da fome, sugerindo uma contraposição cruel entre a normalidade de uma e a magreza da outra, a imagem parece fixar uma intencionalidade expressiva, pontuando a importância da intervenção humanitária em países do Terceiro Mundo – tanto que serviu, durante muito tempo, como campanha para angariar fundos para essa causa.



Figura 5

Fotografia: Michael Wells, 1980

Para além desse tipo de experiência de choque, mas com uso e função semelhante, podem ser apontadas fotografias de caráter político. É o caso de uma fotografia realizada por Erno Schneider e publicada pelo *Jornal do Brasil* em 1961 (FIG. 6).



Figura 6

Fotografia: Erno Schneider, 1961

A fotografia mostra o então presidente do Brasil, Jânio Quadros, flagrado numa posição inusitada, na qual chamam atenção seus pés enviesados. A fotografia, instantâneo obtido pouco antes da renúncia presidencial, foi apropriada discursivamente para definir a personalidade do político e simbolizar uma falta de rumos que lhe marcava a atuação política.

Tal fotografia, por sintetizar em uma única imagem uma leitura possível da realidade, torna-se seu ícone expressivo. Ao exprimir a realidade tão significativamente, a fotografia instaura um efeito de discurso: materializa sentidos, fazendo-se vê-los visualmente. Essa imagem se configura, assim, como “uma captura direta da realidade, mas com a intenção de ordená-la (pelo controle dos parâmetros do ponto de vista) de maneira a produzir o efeito procurado”. (LAVOIE, 2001, p. 143, tradução nossa)

Esse tipo de entendimento sobre a natureza da representação fotográfica pode melhor explicar o regime de funcionamento do fotojornalismo clássico e do contemporâneo, como se pode observar nos exemplos

elencados. Todas essas imagens não apenas testemunham determinado acontecimento, mas também servem como apropriação discursiva, caracterizando, qualificando e tipificando a realidade com base no assentamento de determinado ponto de vista.

Reality and representation: a visual discourse in photojournalism

Abstract

This paper presents an overview of the discussion about the visual discourse of photojournalism. It assesses, first of all, the rejection of a theory focusing on photography as a product of a device and the photographic image as a simple existential implication of an outside reality; then, the consequences entailed in the study of photojournalism. Thus this paper attempts to design an understanding that in addition to the verbal text, the journalistic photo works as an expressive form through which it is possible to make sense of the world.

Key words: *Photography. Photojournalism. Visual discourse.*

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Images a la sauvette*. Paris: Verve, 1952.
- CHATEAU, Dominique. *Le bouclier d'achille: théorie de l'icônicité*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- GOMBRICH, Ernest. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1982.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LAVOIE, Vincent. *L'image-événement: étude sur la contribution de la photographie à la représentation de l'actualité*. Paris: Université de Paris, 1, 2001.
- PICADO, Benjamim. Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação. *Fronteiras*, São Leopoldo, v. 8, n. 2006.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Unisinos, 2005.