
Ler ao invés de ver: pressupostos para análises de imagens fotográficas

Lúcio Kürten dos Passos

Doutorando do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens - Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

O presente estudo é parte de uma pesquisa sobre a produção de efeitos de sentido nas fotografias da imprensa brasileira. Nesta abordagem são apresentadas algumas correntes teóricas que versam sobre os processos de interpretação da mensagem fotográfica, tendo como contexto as imagens veiculadas na imprensa, partindo de uma contextualização histórica que se inicia em meados do século XIX. Gradualmente a fotografia afirma-se como meio de comunicação, com características próprias, tornando-se um novo texto, mas visual. Ler a mensagem fotográfica é o desafio de quem a consome. Este trabalho procura orientar por meio da apresentação de conceitos e teorias de base, como ler imagens ao contrário de simplesmente ver.

Palavras-chave: Fotografia. Imagens. Interpretação. Mensagem. Comunicação.

Abstract

This study is part of research on the production of meaning effects in the photographs of the Brazilian press. In this approach presents some theoretical approaches that deal with the processes of interpretation of the photographic message, whose context the images presented in the media, from a historical context that begins in mid-nineteenth century. Gradually the picture states as a means of communication with its own characteristics, becoming a new text but visual. Read photographic message is the challenge of who consumes. This work tries to steer through the presentation of basic concepts and theories as read images as opposed to simply see.

Keywords: Picture. Pmage. Interpretation. Message. Communication.

1 Lendo os textos visuais da imprensa

Ao optar por ler uma imagem ao contrário de simplesmente ver, há que se levar em consideração de que as condições estabelecidas não visam, antes de quaisquer outras possibilidades, o confronto de olhares. Durante o processo analítico propõe-se uma leitura do conjunto de elementos conotados e denotados que formam a imagem fotográfica. Não se trata propriamente do estudo da diferença entre dois pontos de vista (o do fotógrafo e o do leitor). Para Greimas (2004), um olhar nunca se configura ingenuamente e uma intuição também não é simplesmente pura, por isso a fotografia é compreendida sob o ponto de vista dessa abordagem como uma imagem representada em superfície plana (papel ou tela) e que permitirá a busca por uma leitura não linear, na qual o conjunto imagem/enunciado será tratado como texto visual. Como se versa de uma espécie de roteiro com apresentação de conceitos e bases a serem empregados, entende-se pertinente o resgate de alguns aspectos históricos sobre

a fotografia, seu desenvolvimento e evolução acerca de sua consolidação como meio e linguagem.

2 A busca pela afirmação

Antes mesmo de se afirmar como *new media*¹, ainda do século XIX, a fotografia surge com o propósito inicial: servir como um testemunho fiel da realidade. O *status* de novo meio se dá a partir do momento em que o novo mediador (fotógrafo) passa a entender o visor da câmera como uma tela vazia. Como herança da pintura, a fotografia vem suprir e, paulatinamente, assumir o lugar da pintura na produção de retratos, quando não, sugerindo a fusão de ambas. No início, os longos tempos de exposição equivaliam às longas horas que um pintor precisava para representar seus sujeitos/objetos. Pelo visor, o fotógrafo tem toda a liberdade para criar o quem bem entender, mas com certas limitações – inclusive às dos referentes –, se comparadas às técnicas de pintura que os artistas dispunham na época. Se as primeiras exposições chegavam a durar oito horas, a exemplo da paisagem da janela, feita por Niépce, em 1826, as pinturas poderiam levar semanas,

meses, dependendo das dimensões, anos. Com a adaptação da técnica para a aplicação dos retratos familiares, a fotografia se apresenta como um novo meio de expressão. Limitados ao monocromatismo, os autores dos retratos produziam apenas imagens em preto e branco, porém, com maior exatidão de detalhes do sujeito/objeto representado, o que não os impediu de pintar em cores sobre as imagens. Apesar da evolução tecnológica, ainda levou tempo para que os próprios retratados se adaptassem à nova forma de produção. Diante dessa afirmativa é que poucos anos mais tarde à invenção da daguerreotipia², começam a surgir as primeiras imagens na imprensa, publicadas nas revistas ilustradas, *Illustrated London News* (1842) e na francesa *Illustration* (1843).

É nesse contexto que começam a se delinear os traços do fotojornalismo que conhecemos hoje. A fotografia assume um papel importante na imprensa a partir do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução como o *half tone*³, e mais tarde da retícula, processo de reprodução que utiliza uma película transparente composta por pontos quadriculados em diferentes tamanhos, e que se caracterizam por tons de cores

1 De acordo com a proposta crítica de Jorge Pedro Sousa (2000), que aponta o princípio da utilização da fotografia aplicada ao jornalismo, já em 1842.

2 Processo de fixação de imagens batizado em homenagem ao seu criador, Louis Jacques Mandé Daguerre, na década de 1830.

3 Traduzido para o português: meio tom. Técnica de reprodução por meio da xilogravura. As fotografias eram reproduzidas em madeira, para posteriormente serem prensadas e então publicadas. Muitos conflitos entre autores surgiram nesse período, já que por diversas vezes, os pintores assinavam as reproduções das imagens cuja autoria não lhe pertencia.

diferentes, variando do claro ao escuro. As fotografias que anteriormente eram reproduzidas por meio da gravura feita na madeira, não permitiam que o leitor dispensasse sua atenção a elas, em função da baixa qualidade de definição e da ausência de detalhes. É nessa época que se principiam os processos de reprodução da imagem e é quando surgem as primeiras confusões relacionadas às formas de impressão e autoria. Primeiro porque não existia algum tipo de máquina que não a prensa, para imprimir com qualidade a imagem fotográfica. Em segundo lugar, gravuristas e pintores tinham seus serviços contratados para, a partir de um original fotográfico, reproduzir em madeira a mesma imagem para somente depois ser impressa. É claro que a perda de detalhes e também a co-autoria da imagem descaracterizavam o produto final. Essa descaracterização pode ser fundamentada no que Walter Benjamin⁴ anos mais tarde chamaria de perda da aura da obra⁵ de arte.

Mesmo por princípio, a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. O que uns homens haviam feito, outros podiam refazer. Em todas as épocas discípulos copiaram obras de arte a título de exercício; mestres as reproduziam para assegurar-lhes difusão; falsários as imitaram para assim obter algum ganho material.

4 Esta abordagem se dá pelo texto clássico da comunicação redigido por Benjamin nos anos 1940, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (2000)

5 É importante frisar que nesse período o fotojornalismo ainda estava se desenhando como gênero da fotografia que podia ser considerada como um espelho do real, muito próximo da pintura, portanto, ainda uma forma de arte que acabara de ser descoberta.

As técnicas de reprodução são, entretanto, um fenômeno novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, por etapas sucessivas, separadas por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido (BENJAMIN, 2000, p. 222).

Essa afirmativa exposta em um dos primeiros parágrafos do texto de Benjamin revela o que exatamente acontecia na época. Porém, estava se reproduzindo também manualmente a partir do resultado proporcionado pelo aparelho. Era o processo inverso, mas que permitia a difusão da imagem pelos primeiros órgãos de imprensa. Cópias a partir de originais, que se transformavam em novas cópias. A técnica de *half tone* foi o primeiro processo usado para a impressão de imagens na imprensa, por meio da xilogravura, utilizada como forma. Assim, as confusões e disputas por direitos autorais da imagem que aconteciam entre os fotógrafos e pintores estavam instauradas.

A pintura não tinha mais como concorrer com a fotografia, pois o olho mecânico assimila melhor e representa muito mais rápido que a mão do pintor.

Com a fotografia, pela primeira vez a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais, no que toca a reprodução das imagens, as

quais, doravante, foram reservadas ao olho sendo fixado sobre a objetiva. Todavia, como o olho aprende mais rápido do que a mão desenha, a reprodução de imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência de palavras. A fotografia, graças a os aparelhos rotativos, fixa as imagens, no estúdio, com a mesma rapidez com que o ator pronuncia palavras (BENJAMIM, 2000, p.233).

Novamente uma quebra de paradigmas e o desenvolvimento do fotojornalismo, que passa a experimentar novas técnicas com o aparecimento dos estúdios com iluminação artificial e a abertura de exposições pela Inglaterra, explorando-se cada vez mais o potencial da câmera como instrumento de trabalho para a imprensa.

Essas imagens serviam como um simples complemento decorativo do texto, assumindo uma função ilustrativa. Mas, para entender o fotojornalismo é necessário ler tais imagens, também, como um texto. Um texto independente daquele que se apresenta com caracteres tipográficos. Não é mais um complemento. É um elemento visual de grande atração. É preciso extrair a imagem do contexto jornalístico e adentrar no imaginário simbólico deixado pelas marcas do entorno da cena que mais adiante trataremos como marcas da enunciação.

Gradativamente pelo mundo a fotografia se insere na sociedade como um elemento sociocultural, o que

vai exigir aprimoramento profissional da atividade fotográfica como passar dos anos.

Na Alemanha, as fotografias de notícia passavam desse modo a influenciar no design da página impressa, estabelecendo um novo padrão de produção de jornais e revistas. Tratava-se dos primeiros indícios do que se condiciona chamar de contexto jornalístico, ou seja, a página impressa.

A forma como se articulava o texto e a(s) imagem(s) nas revistas ilustradas alemãs da “nova vaga” permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a “estória”, não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se, explorando-se a conotação, mesmo que não se desse conta disso. As fotos de imprensa, enquanto elementos de mediação visual, vão mudar (SOUZA, 2000, p.72-73).

Era a influência dos movimentos artísticos servindo para mostrar, que o *design* da página não podia mais permanecer centrado somente na tipografia e na letra, precisava compreender o conjunto texto e imagem. Tudo era válido desde que as melhores imagens fossem feitas para associar-se com o mesmo grau de importância de um texto na página impressa, que passa a dar espaço aos infográficos, quebrando todos os paradigmas tradicionais do design de publicação.

Mais recentemente o desenvolvimento de softwares específicos para tratamentos de imagem permitiu aos veículos de comunicação contar com o auxílio de mais representações e com mais qualidade para não somente ilustrar as reportagens, mas traduzir o conteúdo escrito para um imagético. O advento da internet vai proporcionar a facilidade de transmissão de fotos, difundindo ainda mais sua cultura, propiciando a criação de bancos de dados com imagens digitais, disponíveis para compra, troca ou simplesmente apreciação e leitura.

A evolução tecnológica e os impactos de ordem comunicacionais proporcionados pela ascendente inserção da fotografia nos meios de comunicação requerem atenção maior no trato, bem como no uso da linguagem visual.

3 Embasamento para proposta de análise

Tudo indica que aprendemos a ler imagens, pelo menos, de forma intuitiva ou não crítica, muito antes de aprendermos a ler um texto escrito, mas, atualmente, é possível se chegar a um grau de equivalência da

importância do texto impresso e da imagem fotográfica de imprensa. Conhecer teorias dedicadas ao estudo da comunicação visual e de que forma esta desperta no leitor o interesse para a análise, por meio de suas aplicações e associações, é o começo de uma trajetória que se estenderá por meio de diversas incursões, muitas vezes sobre uma única imagem.

A identificação de elementos que se encontram denotados e conotados na imagem, e que, via de regra, possam passar despercebidos pelos leitores, são fundamentais para compreender quais efeitos de sentido que uma representação pode suscitar em quem as leem. Entre alguns desses aspectos está a classificação e divisão por níveis de leitura com base na teoria de Panofsky (1976) e neste estudo apresentado por Lima (1988) e Kossoy (2001).

Para que as leituras sejam feitas sem a adoção de um único enfoque, o leitor pode-se colocar diante de cada enunciado, buscando identificar inicialmente as marcas da enunciação⁶, partindo do pressuposto de que ela nos convoca a uma leitura que se dá em tais diferentes níveis, ou, como sugere Ivan Lima, nas seguintes fases: percepção, identificação e interpretação.

⁶ Entender-se-á dentro desse modelo que está se propondo que a enunciação pode ser entendida como todos os fatos que antecederão a tomada da cena pelo fotógrafo que depois de fixar o tempo no espaço a transforma em um enunciado a partir do momento em que compartilha por meio da imprensa o resultado desse processo. Para se aprofundar nos conceitos de Enunciado e Enunciação ver *As Astúcias da Enunciação* de José Luiz Fiorin.

A percepção é puramente ótica: os olhos percebem as formas e as tonalidades dominantes sem as identificar. Ela é igualmente muito rápida e não ultrapassa cerca de meio segundo, sendo que o hábito da televisão reduz ainda mais essa duração, sobretudo nas crianças. A leitura de identificação é uma ação às vezes ótica às vezes mental, como a leitura de um texto. O leitor identifica os componentes da imagem e registra mentalmente seu conteúdo. A terceira fase, que é a da interpretação, é uma ação puramente mental. É nesse estado que se manifesta o caráter polissêmico da fotografia (1988, p.22).

Entre leituras e releituras, seguindo as marcas deixadas pela enunciação no enunciado, pode chegar a uma construção de sentido por meio da leitura, mas, sugere-se, ainda, adicionar a esses níveis de leitura, as categorias: técnicas, plásticas e semânticas.

A leitura de elementos plásticos⁷ associada aos aspectos técnicos geram os valores polissêmicos da fotografia. Partindo desse ponto de vista, é possível identificar a relação da imagem com o texto, ou, até mesmo, com a página impressa. A análise consiste, também, em desenvolver possíveis interpretações do fotojornalismo ou das fotografias em geral, partindo do pressuposto que se um texto escrito não nos diz alguma coisa, a fotografia pode dizer algo a mais. Em muitos casos, a compreensão da fotografia como geradora

de novos sentidos, aborda aspectos que revelam, a partir do olhar de um terceiro, traços de uma realidade construída, conforme abordado por Passos (2012).

Sobre a leitura de classificação técnica não se pode deixar de consultar os manuais de redação, os guias fotográficos, e também ao empirismo.

No que se convencionou chamar de classificação semântica Roland Barthes (1984) e suas notas sobre fotografia em sua clássica obra, *Câmara Clara*, é uma referência oportuna. Principalmente ao colocar-se na condição de *espectator*⁸ na procura por detalhes que nos tragam algo mais, ou que nos punge.

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; [...] A esse segundo elemento que vem contrariar o studium, chamarei então punctum; pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também, pequeno lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere) (1984, p.46).

O autor sugere ainda que os modelos de leitura de imagens sejam livremente criados, mas trarão sempre por base um repertório sógnico constituído ao longo da trajetória individual dos leitores, composta de seus conjuntos de saberes. Barthes ainda insinua que não há

7 Entenda-se por elementos plásticos, aqueles que representam no processo analítico de base Greimasiana, ou seja, cor e forma associadas à topologia da imagem.

8 Barthes utiliza termos em latim para criar condições de análise. *Espectator*: o mesmo que espectador. *Operator*: o mesmo que fotógrafo.

punctum em imagens de imprensa e que elas nada dizem ou significam a ele.

As fotos de reportagem são com muita frequência fotografias unárias (a foto unária não é forçosamente pacífica). Nessas imagens nada de punctum: choque – a letra pode traumatizar –, mas nada de distúrbio; a fotos pode “gritar”, não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo. Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura: interesse-me por elas (como me interesse pelo mundo), não gosto delas. (1984, p.66, 67)

Mesmo negando a existência de elementos “pungentes” nas fotografias de imprensa, numa clara argumentação subjetiva, é interessante observar, e contrapor, que: se é possível a criação de um modelo de leitura, tal qual deixa claro Barthes com Câmara Clara é, também, plausível, a apropriação, adaptação ou associação de conceitos. Tanto que já são em grandes quantidades as publicações, periódicos e estudos que se dedicam às imagens fotográficas, dos conteúdos de suas mensagens e das formas de leitura.

Flusser (2002) apresenta o conceito do vaguear do olhar e a busca por pontos preferenciais na imagem fotográfica, estabelecendo uma relação com elementos conotativos e denotativos e que será apresentado mais à frente.

Ao definir o direcionamento do estudo para imagens de imprensa é preciso ter mente que, em função de possuir características bastante instigantes, do ponto de vista da produção de sentido pela imagem estática, relacionada a um contexto que envolve outros simbolismos dentro da página de jornal, revista e outros meios, é inevitável em alguns casos, associar-se a interface de veiculação durante a visualização.

Levando-se em consideração outras possibilidades de análise, consiste na leitura de imagens, buscar, também, a interpretação da mensagem por meio da linguagem visual encontrada no semissimbolismo – que também envolve os planos da expressão e do conteúdo, e os divide em categorias –, como explica Floch:

[...] as linguagens semissimbólicas caracterizam-se não pela conformidade de elementos da expressão e do conteúdo isolados, mas pela conformidade de certas categorias desses dois planos. Citam-se geralmente como formas semissimbólicas significantes as formas prosódicas e certas formas de gestualidade. O /sim/ e /não/ correspondem assim, em nosso universo cultural, à oposição dos movimentos da cabeça sobre os eixos verticalidade vs horizontalidade. A semiótica visual pôde mostrar a importância das organizações semissimbólicas na pintura figurativa como na pintura abstrata e propôs chamar “linguagens plásticas” as linguagens visuais que manifestam uma semiótica semissimbólica (1987, p. 43).

O processo aqui sugerido durante o estudo de imagens é analítico, composto por diferentes níveis

de leitura já citados, da classificação que se estabelece dentro dos próprios níveis, que se desenvolve estabelecendo correlações entre as categorias da expressão e do conteúdo.

Ainda sobre o semissimbolismo, Lúcia Teixeira (2004) reforça que durante a apreciação, o sistema dá certa liberdade para o leitor/analista construir seu próprio método ou caminho, que leva a interpretação:

Os sistemas semissimbólicos são lugares extremamente estimulantes para a observação de enunciados que, despovoados da materialidade linguística, podem mudar a direção do percurso de observação do analista, levando-o à enunciação pressuposta logicamente por enunciados de materialidade não-verbal e daí ao encontro de formulações teóricas válidas no âmbito de teoria geral (TEIXEIRA, 2004, p.233).

Tanto que, por convenção, a leitura ocidental se faz de cima para baixo e da esquerda para a direita de modo a criar uma espécie de diagonal descendente, tal qual se aplica ao modelo de leitura visual de páginas impressas de jornal, cuja divisão é feita por meio de quadrantes superiores ou inferiores e a partir da divisão imaginária entre um eixo vertical e horizontal. Também se observa nesse método os lados direito e esquerdo da foto.

A identificação do conteúdo das mensagens proporciona uma reflexão sobre como a imagem está

sendo tratada como notícia, como é recebida pelo leitor de jornal e como está distribuída. É possível perceber que o horror e o espetáculo representados em muitas das imagens que circulam na imprensa diária – associadas diretamente a fatores sociopolíticos e emotivos –, faz com que a fotografia ultrapasse a função de um mero registro da realidade e se posicione, também, como uma fonte de informação sensorial, documental e de pesquisa.

4 O documento fotográfico

Como fonte iconográfica as fotografias de imprensa se apresentam com características bastante peculiares, sobretudo se lidas a partir do contexto factual que gerou determinadas cenas. Ao interpretar o conjunto de técnicas e linguagens empregadas durante o processo de construção dessa imagem Joly (2001) afirma que, ao aplicar o estudo semiótico-linguístico em busca da interpretação da mensagem, não se encontrará uma função de linguagem predominante. No passado, a limitação quanto ao uso das objetivas também não permitia grandes inovações no que diz respeito aos enquadramentos que eram em maioria grandes planos gerais, e até mesmo sem muitas possibilidades de interpretação.

O fotojornalismo tem uma trajetória recente e atualmente são muitas as teorias que o estudam. No

entanto, o valor verdadeiro da imagem na atualidade é o que mais se tem discutido, em função de sua própria banalização, proporcionada pelo aperfeiçoamento dos sistemas de impressão, produção e reprodução. É pertinente entender que a fotografia, hoje, não é apenas um mero complemento do texto jornalístico. Ela também se apresenta em forma de texto e dá origem a uma polissemia, rica na construção de novos sentidos, a partir de sua ambivalência como linguagem.

A imagem fotográfica pode apresentar amplas possibilidades de geração de novos sentidos, se levados em considerações os níveis de leitura e repertório dos leitores, por isso, além dos critérios sugeridos até então, outros ainda podem ser definidos, o que faz da interpretação algo bastante subjetivo, mas não menos sensato.

Ler e trabalhar imagens, a fim de interpretar processos que estimulam a produção de sentidos, decorrentes em cada período da história e outras características enunciativas⁹ envolvendo a relação espaço/tempo, caracterizam a responsabilidade em compreender a fotografia como objeto de pesquisa.

Tratar as fotografias como fontes iconográficas impressas permitirá ao pesquisador novas possibilidades de interpretação, reforçando, ou não, o caráter polissêmico da fotografia. Assim, a escolha de um *corpus* originário da imprensa busca evidenciar o poder de informação da fotografia como meio e seu forte apelo visual, rico em expressão e conteúdo. Para Kossoy (2003), as fontes iconográficas impressas se dividem em três sub-categorias: publicações que contenham imagens fotográficas (ou representações gráficas originadas a partir de fotografias, como litografias, xilografias etc.); desenhos representando objetos e fatos relacionados à práxis fotográfica (representações de equipamentos e/ou estúdios, por exemplo); e caricaturas acerca da atividade fotográfica.

Recorrer ao estudo das marcas da enunciação parece ser um recurso indispensável para o estudioso da fotografia. Na relação espaço/tempo estabelecida pela contemplação da imagem será indissociável e imprescindível o retorno ao passado, seja por meio da memória, do imaginário e, principalmente, de outras fontes históricas de documentação.

⁹ Detalhes que caracterizam efeitos enunciativos que causam a produção de sentido na fotografia, partindo-se do pressuposto de que é pelo enunciado que se explica a enunciação. Para Diana Barros (1997) a enunciação caracteriza-se como a instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas. Pode ser reconstituída a partir, sobretudo das “marcas” que se espalha no enunciado que, nesse trabalho, são as fotografias. É nas estruturas discursivas que a enunciação mais revela e onde mais facilmente se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto (visual) foi construído. Ao analisar esse discurso (fotográfico) buscamos resgatar, mesmo que de forma intuitiva, as condições em que o texto foi produzido.

A iconologia tratará da imagem em análise em profundidade, remetendo ao pesquisador há um estudo que tende a seguir além daquilo que está representado, buscando compreender as diferentes realidades representadas na foto. Desde a posição do fotógrafo no contexto da cena, ao que estava sendo capturado naquele momento e o contexto social dos envolvidos no processo de congelamento do tempo no espaço. Noutras palavras, trata-se de um estudo que aborda a origem do ato fotográfico bem como o seu entorno, ou, como já referenciado, das marcas da enunciação.

5 Conotação e denotação

Oriunda da semiótica plástica, outra proposta de classificação, de colocação no nível de leitura da identificação conforme citado anteriormente, carrega conceitos que podem ser lidos a partir da própria foto, nominados como semas, ou, também, conhecidos como unidades mínimas de significação. Durante uma análise os semas manifestam significados a partir do cromatismo (cores), eideticismo (formas) e topologismo (distribuição espacial dos objetos na cena) para produzir efeitos de sentido, que são resultados das interpretações. Ainda podem ser entendidos como elementos abstratos, de quem se obtêm os

dados para se chegar ao que se entende como plano do conteúdo.

As propostas de abordagem feitas aqui sugerem até então que a atribuição de significados e a geração de novos sentidos são possíveis em razão de imediatamente se processar e decodificar o que se vê. No entanto, dadas as circunstâncias históricas de cada objeto de análise ou o que está nele denotado, é interessante notar que alguns detalhes se apresentam, também, como a representação de uma figura metafórica de múltiplas significações que, de acordo com Eduardo Peñuela Cañizal, são existentes no texto fotográfico.

Não surpreende, portanto, que, para muitos dos estudiosos da fotografia, as imagens desse texto relevem, pelo fato de terem provocado rupturas nas camadas de superfície das formas habituais que a vida assume em nosso entorno, detalhes que nos instigam e, o mais das vezes, nos fascinam. Visto desse ângulo, o texto fotográfico sempre mantém diversos tipos de vínculos com os referentes representados ou simulados e, nesse jogo, as modulações variam segundo a manipulação que se faça de uma ampla gama de recursos, sempre passíveis de múltiplas proliferações se considerarmos, em nível das escalas químicas, ópticas e eletrônicas, a sua admirável batelada de probabilidades (PEÑUELA CAÑIZAL, 2004).

Essas figuras metafóricas ou aos efeitos de sentido atribuído a elas por meio da análise são de ordem

conotativa, pois dependerão da profundidade do estudo, das teorias e do conjunto repertorial do leitor para virem à tona. Trata-se de uma interpretação daquilo que não está na esfera do visível, ou no *studium* como preferiria Barthes (1984).

De acordo com Kossoy (2000), nossas emoções não são programadas e podem sofrer alterações oriundas daquilo que acontece externamente e que é imprevisível.

É por tudo isso que o conteúdo das imagens visuais provoca em cada um de nós impactos diferentes; em função disso, também, é possível haver “interpretações-padrão” sobre o que se vê registrado nas imagens.

A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição documental, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. A imagem fotográfica ultrapassa na mente do receptor, o fato que a representa (2000, p.46).

Sendo assim, se determinada ação projetada no enunciado causa algum tipo de desconforto ou sensação desagradável ao leitor, então tais sensações seriam ainda maiores para a realidade do fotógrafo no momento da tomada da cena. É um contexto do qual o fotógrafo não só participa como enunciatador no momento em que faz o disparo, mas do qual

também compartilha o espectador/enunciatário ao consumir a imagem como produto jornalístico ou texto visual. Então, por isso, a importância de se recorrer à história para se completar a leitura do texto fotográfico.

Como linguagem a fotografia, hoje, convoca o leitor a reflexões mais críticas sobre os fatos noticiados. Se o sentido, como define Edward Lopes (1995), é o resultado de um processo interpretativo, quando se sugere um modelo de análise é isso que se instiga. Por meio da interpretação que se constitui em diferentes níveis de leitura e identificação, passamos a atribuir significados aos traços técnicos, plásticos e semânticos.

Tal como abordado anteriormente, os elementos denotativos e conotativos das imagens fotográficas estão, de certa forma, relacionados sinteticamente entre as intenções de quem faz (emissor), e de quem lê (receptor) a foto em estudo, ou como explica Flusser:

Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”.

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os dois elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar

para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imagética por ciclos. (2002, p. 8)

Então, mesmo Barthes (1984) não admitindo e para tal fazendo uso da subjetividade sobre a existência de *punctum* em imagens de jornalismo, o argumento acima reforça a identificação por pontos preferenciais para o qual se tende a direcionar o olhar.

6 Por que ler ao invés de ver?

Até aqui foram apresentadas algumas bases teóricas que podem servir de suporte para o início do trabalho de análise fotográfica, de forma que as possibilidades de abordagem são ilimitadas. Dos conceitos teóricos apresentados surge a proposta de reflexão sobre como se deve ou não consumir uma imagem fotográfica. Contudo, é observável que uma das condições existentes para o receptor interpretar imagens publicadas na imprensa é que as mesmas despertem no leitor um mínimo de interesse. Conforme apresentado acima, para se ler imagens é preciso aprofundar-se no estudo e na

situação sociocontextual em que se apresentam os referentes.

Antes de se iniciar um estudo por meio da fotografia, é imprescindível reconhecê-la como documento histórico, como fragmento de algo que, de fato, já aconteceu. Tais fatores são condição *sine quanon* para o pesquisador. O conjunto de saberes já adquirido na trajetória individual pode muitas vezes não ser suficiente para o entendimento de todo o conteúdo da mensagem fotográfica, dada a grande carga de significações possíveis que podem assumir os referentes representados na imagem.

Nesse contexto incita-se a busca permanente pela ampliação do repertório de signos do interessado em ler figuras, em face da crescente produção e reprodução de imagens. A fotografia não é mais complemento ou acessório visual de uma página incompleta. O texto visual nela “escrito”, por meio da interpretação da cena, cuja matéria prima é a luz, tem de ser lido na íntegra. O conjunto de realidades que dá origem a uma foto é complexo demais para ser apenas visto. Porém, não se trata de ler tudo o que se publica, que se recebe ou que se compartilha. O trabalho de análise inicia-se pelo critério da seleção e, claro, este, muitas vezes, pode não ser subjetivo.

Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- FLOCH, J-M. Semiótica plástica e linguagem publicitária. In: *Significação: revista brasileira de semiótica*. São Paulo, nº 6, p. 29-60, jan. 1987.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- GREIMAS, J. A. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, A. C. (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. 4.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 2.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- LIMA, I. *A fotografia é sua linguagem*. 2.ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- LOPES, E. *Fundamentos da linguística contemporânea*. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PENUELA CAÑIZAL, E. O outro lado do texto fotográfico. *Revista Studium*. n.16, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/13/3.html>>. Acesso em 30 nov. 2005.