

Capítulo 3 – Imagem fotográfica, construção do leitor

“A picture in whatever medium is a symbolic event
and therefore a created social artifact.”

(Worth, 1978, p. 9)

Introdução

O objetivo deste capítulo é explicar em que medida a imagem fotográfica é uma construção de e para sujeitos situados em práticas culturais localizadas.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, entendemos que a imagem fotográfica, publicada em jornais diários, é uma construção socio-cultural/histórica. Por meio de recortes, ou seja, aspectos ou características desse signo visual – sua visualidade, cronotopia, relação entre Verdade e conhecimento/documento, interação entre fotógrafo e espectadores –, mostramos como ela é um discurso construído por um sujeito permeado, principalmente, por uma formação discursiva jornalística, para um grupo de outros sujeitos, que consomem-na como documento verídico de sua realidade; por isso, ela é fruto de uma prática cultural e suas respectivas ideologias, tanto em sua produção quanto em sua visualidade.

Abordamos, neste capítulo, esses sujeitos como leitores, ou ocupando sua posição discursiva de fotógrafo ou de espectador (na condição do leitor do jornal). Entendemos sujeitos-leitores, conforme Foucault (1996, p. 19), aquele grupo de sujeitos descentrado e trespassado por seu contexto cultural e suas ideologias, que, no entanto, crê ser a origem de todo o significado, esquecendo-se de que, a cada instante, é (re)constituído dentro da História:

“[...] se é verdade que entre o conhecimento e os instintos (ao falar da ruptura da teoria do conhecimento com base em Nietzsche) [...], há somente ruptura, relações de dominação e subserviência, relações de poder, desaparece então, não mais Deus, mas o sujeito em sua unidade e soberania.”

Assim, consideramos que os leitores do OESP compartilham de um tipo de prática de letramento, que não é, necessariamente, a mesma da qual os leitores do jornal FSP compartilham entre si, nem tampouco da qual os leitores do *Agora* e *JB* participam – práticas culturais essas que não hierarquizamos, na tentativa de estabelecer qual é a mais certa e a errada, porque são apenas práticas de leituras distintas dentro de uma mesma sociedade. Essa diversidade de práticas culturais, a nosso ver, justifica, por exemplo, as diferenças entre fotos sobre o mesmo evento.

Além disso, entendemos que construção da imagem fotográfica não se restringe à descrição de seus elementos composicionais (ver, no item 3.1.2, Kress e van Leeuwen, 1996) nem somente ao reconhecimento das influências do fotógrafo ou dos editores de fotografia.

Ainda que essas características possam, às vezes, nos orientar para a leitura crítica da fotografia, ficar presos à identificação ou descrição destas nos levaria a tomar a imagem como um código, passível de ser descrito até suas microestruturas para obtenção de significado. Não nos esqueçamos também de que esses elementos funcionam dentro de determinada prática cultural de leitura, a da sociedade ocidental – muito bem descrita por Kress e van Leeuwen (1996), com base em seus olhos de ler a imagem por meio do conhecimento da gramática do verbal.

Creemos que essa construção se estende também às práticas culturais de leitura tanto do fotógrafo quanto do espectador – prática essa de leitura que se insere no conceito de letramento, proposto por Barton (1994), na condição de uma prática social de visualidade, portanto, um processo dinâmico, conflituoso, sempre situado; enfim, um processo de visualidade dialógico por excelência.

Com base nessas colocações, afirmamos que a compreensão da imagem não está nela mesma, como se fosse um objeto transcendente e independente de um leitor, pois se encontra tanto no produtor quanto no espectador da imagem. Para explicarmos isso aludiremos aos conceitos de reflexão e refração do signo, bem como de texto (ver Capítulo 2), e os associaremos à figura de Worth e Gross (1981), apresentada neste capítulo. Subjacente a essa associação, estarão presentes as colocações sobre a construção da Verdade no signo fotográfico, por meio do conceito de modalidade (Kress e van Leeuwen, 1996). Além disso, mostraremos como a relação alfabético-visual das fotos em jornais diários nos ajuda a elucidar a refração do signo visual, pois interpretamos essa relação sob a ótica da multimodalidade (Kress e van Leeuwen, 1996) e de acordo com as colocações de Foucault (1967/2000 e 1968/2001) em dois de seus artigos: *As Palavras e as Imagens*; e *Isto Não é Um Cachimbo*.

3.1. Construção do Fotógrafo

Um mundo tridimensional representado em um plano bidimensional, delimitado por um quadrilátero. Como os espectadores, mesmo sabendo dessa diferença de planos, ainda acreditam que a fotografia mostra o mundo do jeito que ele é?

Autores como Barthes (apud Evans e Hall, 1999) e Peirce (apud Santaella e Nöth, 1999) afirmam que essa crença advém da iconicidade (relação de semelhança com o refe-

rente) e/ou da indexicalidade (relação que atesta que o referente, de fato, existe(iu) no mundo real) da fotografia.

Outros como Kossoy (1999) e Machado (1984) atribuem essa crença às propriedades físico-químicas da fotografia de fixação da luz refletida e/ou refratada do referente fotografado em papel fotográfico, por meio de uma máquina; por isso aquele afirma que esta é um documento (no sentido de que contém, em si, uma verdade, mesmo sendo consciente de que essa fotografia pode ser utilizada para diversos fins em função de distintas ideologias. No entanto, parece que sua característica documental consegue ser imune a essa influência e guardar em si A Verdade do momento de sua produção – momento esse que Kossoy (1999, pp. 36-7) chama de primeira realidade, ou seja, o passado do contexto do evento fotografado –, conforme explicamos no Capítulo 1).

No entanto, permeados pela dimensão dialógica e discursiva da imagem, propomos uma explicação com base no conceito de ‘modalidade’, para compreendermos essa perene crença na verossimilhança e, por conseguinte, na credibilidade da fotografia jornalística.

3.1.1 Modalidade e seus Marcadores

Adotamos esse conceito de ‘modalidade’, proposto por Kress e van Leeuwen (1996, pp. 160-1), que o tomam da lingüística de Halliday, pois este está relacionado à construção de verdades aceitas por uma determinada sociedade, no caso, descrito pelos autores, a ocidental. Ou seja, ‘modalidade’ se refere a diferentes graus de veracidade e a convenções discursivas – aquilo que parece ser mais verdadeiro para um grupo de leitores de uma determinada prática social, bem como as atitudes do falante ou leitor e o valor de verdade e credibilidade que conferem às afirmações (leia-se, por exemplo, o que a mídia impressa constrói e vende como notícia) sobre seu mundo.

Distanciando-se de uma análise preestabelecida e assegurada por elementos com significados inerentes (Dondis, 1999 e Vilches, 1984), o conceito de ‘modalidade’ é muito mais pertinente a nossa proposta, já que advém do que determinada cultura chama e aceita como real. Ou seja, esse conceito é construído, legitimado e propagado socialmente, portanto, dinâmico e mutável na relação com o contexto em que se insere:

“[...] it produces shared truths aligning readers or listeners with some statements and distancing them from others. It serves to create an imaginary ‘we’. It says, as it were, these are the things ‘we’ consider true, and these are the things ‘we’ distance ourselves from [...].[...] modality judgements are social, dependent on what is considered real (or true, or sacred) in the social group for which the representation is primarily intended.”

Eles ainda acrescentam, em relação à fotografia, que esta “se restringe a representar o que normalmente seria visível a olho nu”. Descrevem essa visibilidade como sendo a realidade naturalista do mundo – realidade essa que a mídia impressa jura retratar fielmente a seus leitores, informando-os imparcialmente sobre os “fatos” –, que se dá na correspondência entre a representação visual de um objeto e o que normalmente se vê desse objeto. Isso muito se aproxima do que Jay (1998) chama de *scopic regimes of modernity*, centrado na maneira cartesiana de representação do espaço tridimensional em um plano bidimensional, por meio da perspectiva renascentista, conforme vimos no Capítulo 2.

Gostaríamos de reiterar e enfatizar que, embora seja oriunda da lingüística, essa noção é muito profícua para o estudo discursivo da visualidade, por meio de imagens, pois considera como uma cultura cria seus valores verdadeiros, ou seus estatutos de verdade. Mas por que isso é tão relevante assim?

Porque, como já escrevemos no Capítulo 2, Verdade está associada a poder e, conseqüentemente, à circulação de saber dentro de uma sociedade (Foucault, 1990). Essa associação faz com que, em nossa sociedade disciplinar e ocidental, haja um combate pela Verdade, ou a necessidade de sempre produzi-la como uma forma de garantia (de exercício) de poder – combate esse em que a mídia impressa diz estar engajada para formar a opinião pública.

Destacamos que a verdade, ou o estatuto de verdadeiro atribuído aos discursos que circulam em nossa sociedade, é produzida historicamente nas culturas, portanto, é mutável de cultura para cultura. Sendo produzida dentro de determinada prática cultural, a Verdade, segundo Foucault (1990, p. 12), “é produzida neste mundo graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.”

Tendo a seu favor a “evidência visual dos fatos”, a fotografia ainda é muito utilizada nos jornais como forma não só de atrair atenção do leitor mas também de convencê-lo da veracidade dos “fatos”. Kress e van Leeuwen (1996) também falam do interesse que guia e motiva a representação, que é a seleção de um aspecto criterial (*criterial aspect*) do objeto/evento a ser representado – aspecto ou conjunto de aspectos selecionados/mediados pelo intérprete-produtor da imagem que se conformam a essas regras ou corroboram a convenção de representação naturalista.

E é justamente por estarem presentes na imagem, ou melhor, por serem identificados pelo leitor-espectador com base em seu saber discursivo/interdiscurso, que se tem ilusão de que o evento/objeto é “assim mesmo”, ou seja, tem-se a ilusão de transparência. Ou seja, esse leitor-espectador esquece-se de que aquilo que vê é a seleção de um intérprete que faz com que certos aspectos se “encaixem” nas convenções do *naturalistic code orientation* para convencê-lo da ilusão de correspondência/homologia com a realidade.

Como essa representação naturalista e, conseqüente, ilusão de transparência podem ser criadas?

Por meio dos **marcadores de modalidade**.

Dentre os categorizados por Kress e van Leeuwen, os que seguem abaixo são exemplos dos elementos que constituem e caracterizam uma representação naturalista de mundo (do jeito que os olhos nus parecem vê-lo):

- a) cor – a foto colorida é altamente modalizada por aproximar-se daquilo que nossos olhos vêem, aproximando o leitor daquilo que lê para convencê-lo de que o vê é o fato. Já a foto PB em uma primeira página de jornal atualmente teria uma baixa modalidade, pois ela é autorizada só nas matérias internas ou associada à Arte (*high Art*) – afinal, não vemos o mundo em preto e branco!
- b) contextualização – ausência ou não da caracterização da cena em que a foto foi tirada (de seu *background*). De acordo com esses autores, quanto mais detalhes nesse background/na cena mais verídica parece ser a foto (*i.e.* mais altamente modalizada é a foto), ao passo que quanto menos detalhes de seu contexto essa foto tiver menos verídica parecerá aos olhos do espectador.
- c) representação – quanto mais detalhes do evento fotografado for passível de visualização mais crível será a foto. No entanto, o desfocamento pode causar efeito inverso, diminuindo a modalidade da fotografia.
- d) profundidade – ausência ou não de perspectiva. Esse elemento é importantíssimo na criação de ilusão de tridimensionalidade no plano bidimensional.
- e) iluminação – o trabalho com a luz ou sombra.

Enfatizamos que o reconhecimento desses marcadores não garante o significado de nenhuma foto. Não necessariamente aparecendo todos juntos em uma imagem fotográfica, eles devem ser entendidos como convenções discursivas que precisam ser reconhecidas da mesma forma pelo fotógrafo e pelos leitores da imagem, para “garantir” a leitura do momento de produção da imagem. Além disso, podem ser usados para suscitar outros sentidos conforme a prática cultural e de leitura que o fotógrafo estiver inserido.

Ensinado a “ver fotograficamente uma cena”, o fotógrafo, trespassado pelas coerções da formação discursiva em que foi formado, também parte de seu “modelo de mundo” préconcebido (Parente, 2000, p.114) e de uma idéia que se tem do real, para fotografar e construir suas imagens fotográficas, que deverão informar “claramente” o leitor do jornal para o qual trabalha sobre o evento retratado.

As imagens da “Lula gigante” (Figuras 2 e 3 no Capítulo 2) podem nos ajudar a entender os efeitos desses marcadores de modalidade.

Na foto de Evandro Teixeira (Figura 3), temos praticamente todos os marcadores citados anteriormente em comunhão, para criar a impressão real da lula. A cor rosada, os detalhes de sua textura, bem como de sua cabeça e seu corpo, e a iluminação em toda parte inferior do molusco fazem dele o centro de atenção da foto. O fotógrafo representa o tamanho da lula (aspecto criterial esse mais relevante, afinal, esse evento virou notícia de primeira página no JB porque o molusco é incomum devido a seu tamanho), nos dando a impressão de seu volume, portanto de sua tridimensionalidade, a partir da referência das três pessoas que a seguram em três de suas extremidades, bem como da quarta extremidade apoiada sobre uma espécie de bancada no plano inferior da foto. Tudo isso cria a impressão de que o molusco acabou de chegar no museu e está sendo preparado por seus biólogos e/ou funcionários, para fazer parte de sua exposição.

Quanto à contextualização dessa foto, o espectador tem as três pessoas que seguram o molusco, direcionando seus olhares ou a ele (a do centro e a da direita) ou ao extraquadro (a pessoa da esquerda), e que parecem estar “atrás” dele por terem sido retratadas no plano médio da foto. Tem também o indício de um ambiente coberto com passagem para um ambiente externo/aberto (a sugestão da árvore “atrás” da pessoa à direita da foto). É interessante ressaltar que a indumentária (luvas, máscara e aventais brancos) dessas pessoas sugere, em nosso contexto, que são biólogos ou funcionários do museu, ainda que esse espaço não seja diretamente associado a um museu.

Já a foto de Otávio Magalhães (Figura 2), é construída com base nos mesmos marcadores; no entanto, a manipulação diferente suscita uma outra representação.

O primeiro plano continua sendo o da lula, cuja cor e iluminação sugerem um outro estado do molusco (o de morte). O marcador de representação é menos aguçado, fazendo com que o espectador tenha alguns detalhes da cabeça e de uma textura ressecada. Devido à ausência de perspectiva, o tamanho dessa representação parece menor – só duas pessoas dão conta de segurá-lo em suas duas extremidades, o que ressalta uma representação linear (tamanho sugerido pelo comprimento), se comparada à representação de Evandro Teixeira.

A contextualização dessa foto se aproxima mais de uma representação estereotipada de museu dado o ambiente fechado e parte de um quadro na parede no plano de fundo da foto, corroborado pela presença dos dois homens, cuja indumentária “garante” a impressão de biólogo ou funcionário (como na foto de Evandro Teixeira).

Apesar de utilizados diferentemente, esses marcadores garantem a credibilidade e a veracidade da foto, construindo a representação naturalista do molusco por criar a impressão de que o espectador vê a foto como veria o molusco ao vivo e em cores! No entanto, o leitor do OESP conhece um tipo de lula gigante e o do JB, outro. Mas o referente não é um só?

Um outro exemplo. a foto de Jean-Paul Pelissier (Figura 9), publicada em 12 de março de 2002, no jornal *O Estado de São Paulo*.



Figura 9: foto de Jean-Paul Pelissier, OESP

Aqui, a ausência de uma contextualização com elementos que ratifiquem o espaço de um desfile, bem como a não-identificação do rosto da modelo, não diminuem a credibilidade dessa foto, cuja iluminação é o marcador mais relevante na construção de sua veracidade.

São diferentes tons de preto – o da modelo cuja roupa é preta e o de sua sombra refletida em uma parede cinza – que juntos marcam a divisão do plano da frente (a modelo à direita) e o plano de fundo (sua silhueta criada por sua sombra na parede). Além disso, essa cor, bem como o estilo de indumentária, legitimam a estação da coleção – outono/inverno. Percebam como a veracidade não advém tanto dos marcadores, mas de como os elementos modelo e sua sombra foram compostos nessa cena.

Passemos, a seguir, a abordar a questão da composição, que se relaciona com o

modo que um fotógrafo junta certos elementos para produzir uma fotografia “jornalística” (crível e informativa).

3.1.2. Composição

Kress e van Leeuwen (1996, p. 183) descrevem três sistemas interrelacionados para analisar a composição de uma foto – composição essa construída pelo fotógrafo:

1. Valor informativo (*information value*) – a colocação dos elementos (participantes representados e como eles estão relacionados na representação e com o espectador) em diferentes zonas da imagem (esquerda/direita; em cima/embaixo; centro e margem) fazem com que assumam papéis diferentes na criação e articulação de sentidos;
2. Saliência (*Salience*) – como os elementos que constituem a imagem são organizados para atrair a atenção do espectador (usos dos planos da frente/de trás; tamanho relativo; contrastes em tons de cores; diferença na definição do foco);
3. Enquadramento (*framing*) – presença ou ausência de mecanismos de enquadramento (mecanismos que criam linhas divisórias, ou molduras, por exemplo, na fotografia), que conectam ou desconectam os elementos da imagem, fazendo que eles pareçam estar ou não juntos.

Na mesma foto de Jean-Paul Pelissier (Figura 9), destacamos a influência dos itens 1 e 2 nas escolhas do fotógrafo.

O valor informativo é criado a partir da colocação da modelo na parte direita da foto, localização essa, segundo os mesmos autores, associada à informação nova (à novidade)⁸ – o lançamento de uma grife, metonimizada por uma modelo.

A saliência dessa mesma foto coloca a modelo no plano da frente, o mais importante, e seu tamanho corresponde a um tamanho-padrão de um adulto (mesmo que suas pernas não tenham sido representadas), “contracenando” com sua sombra, no plano do fundo à esquerda. Kress e van Leeuwen (1996, p. 212) explicam que essa característica da saliência pressupõe um complexa relação entre os elementos distribuídos nos planos da foto e a perspectiva, que os hierarquiza, bem como o foco dado à fotografia:

“[...] This saliency, again, is not objectively measurable, but results from complex

⁸ Ressaltamos aqui que a concepção de Kress e van Leeuwen (1996) sobre a associação do lado direito com a informação nova, bem como a do lado esquerdo com a informação já dada/conhecida advém da gramática de língua inglesa – um dos constituintes de seu *locus* de enunciação – que estrutura seus elementos gramaticais na frase dessa forma. Assim sendo, esses respectivos sentidos dos lados esquerdo e direito não lhe são inerentes, pois são contextualizados dentro da prática de leitura dos referidos autores.

interaction, a complex trading-off relationship between a number of factors: size, sharpness of focus, tonal contrasts (for instance the contrast between black and White, have high salience), colour contrasts [...], perspective (foreground objects are more salient than background objects [...]).”

Na fotografia de Alan Marques (Figura 1), sobre os candidatos à mesa, reconhecemos um mundo tridimensional em um plano bidimensional devido ao emprego da perspectiva – perspectiva *artificialis*⁹ explicada também por Arlindo Machado (1984, p. 32) – “a *artificialis* consistia num sistema de projeções geométricas destinadas a representar relações tridimensionais no plano bidimensional, só que ela o fazia a partir do conceito (euclidiano) de espaço em vigor durante o Renascimento.”

No caso dessa foto, a profundidade da imagem é sugerida com a identificação do primeiro plano – José Serra desfocado –, do plano mediano – na representação do presidente Garotinho e de parte da cabeça de um homem a sua direita, Fernando Bezerra (informação dada na legenda) –, e do plano de fundo, cujas clareza e definição visual destacam a imagem de Lula, ainda que a cabeça de Ciro Gomes esteja “flutuando” ou cravada nas costas de Lula, bem como uma parede cinza.

Verificamos então que o olhar do fotógrafo, norteando nosso olhar, segue de José Serra (embora desfocado, mais próximo de nós leitores, no entanto, menos importante na representação visual já que está desfocado) a Ciro Gomes (mais distante e só representado por sua cabeça).

Ainda que de maneiras diferenciadas (e, a nosso ver, são essas maneiras que dão/nos sugerem interpretações diferentes), todos os candidatos ao Planalto são retratados em uma mesma situação, à mesa para apresentação de suas idéias a um grupo seletivo de empresários na Confederação Nacional da Indústria (CNI), cujo presidente e também mediador do debate é Fernando Bezerra.

Reconhecemos a mesa do debate que, além de servir de apoio ao microfone em frente ao moderador, a placas de identificação, a uma pasta, bem como às mãos de José Serra, pode ser entendida como uma referência a nós, situando os candidatos atrás dela, com seus reflexos refletidos em sua superfície, e marcando suas respectivas posições diferenciadas: Serra, desfocado, embora no primeiro plano, muito bem acomodado e sentado, tem suas mãos sobre a mesa e uma postura ereta; Garotinho, também desfocado e constituindo o plano médio, está inclinado para frente em movimento descendente para sentar-se (seus

⁹Leo Batista Alberti, o teorizador da perspectiva *artificialis*, explica que essa perspectiva “procura obter uma sugestão de profundidade com base nas leis ‘objetivas’ do espaço formuladas pela geometria euclidiana. [...] essa mesma perspectiva deveria corresponder à visão da natureza mais próxima daquela que o olho humano obtém através de seu mecanismo óptico (p.63).”

braços inclusive estão para trás como se estivessem a puxar a cadeira); Fernando Bezerra, cuja parte superior de seu perfil sugere que já está sentado, encontrando-se na mesma altura e direção de Serra, encerra o plano médio; Lula, constituindo o plano do fundo, é retratado na mesma posição de Garotinho, inclinado para frente no movimento descendente antes de se sentar efetivamente – vemos seu rosto, bem como seu tronco (é interessante ressaltar que este tem sua imagem bem mais delineada e representada com clareza e definição); por fim, reconhecemos a cabeça de Ciro Gomes em perfil (eis o Ciro decapitado) – olhando de relance até parece que sua cabeça está entre os troncos de Lula e Garotinho. Todos os presenciáveis direcionam seus olhares ao extraquadro dessa imagem, sugerindo que olham a platéia de empresários – o foco de sua atenção, seu quorum.

Além disso, percebemos que a imagem, “lida” da esquerda para direita, tem a mesa no primeiro plano, os candidatos e o mediador no plano médio, e, no plano de fundo, um homem de identidade desconhecida, com indumentária semelhante à dos demais personagens, olhando em direção a um telão branco, sobre uma parede amarela, – este tem sua tridimensionalidade/seu volume sugerido por meio de duas faixas cinzas, abaixo do telão e em seu lado direito, que representam a sombra de seu comprimento e de parte de sua altura.

Mas qual o possível significado da diferença na representação e no foco de cada candidato?

Indicação de sua situação nas pesquisas eleitorais? Talvez. Serra e Garotinho, desfocados. Este do PSB, rotulado de populista, está abaixo de Serra (PSDB), candidato governista, que se mantém estável e abaixo de Lula (PT), candidato de oposição que liderava as intenções de votos no primeiro semestre de 2002 (talvez seja por isso também que esse candidato tenha sua imagem mais nítida em relação aos outros. No entanto, seu movimento descendente não se conforma com o aumento de intenção de votos). Quanto a Ciro Gomes (PPS), este se encontrava com intenções de voto abaixo de Garotinho.

Preferência pela platéia (os empresários)? A priori, não, já que o candidato do governo está desfocado. Mas, é possível que essa platéia esteja interessada em ouvir as propostas de um candidato de oposição (já que, em tese, pode mudar radicalmente o atual rumo político e econômico do país). Acreditamos que essa diferenciação justifica-se, em parte, pela posição de cada um nas pesquisas (sobretudo, em relação a Serra); no entanto, justifica-se muito mais se a foto for lida como constituinte do texto multimodal, conforme explicaremos no item 3.1.4 deste capítulo.

O que podemos aprender com essa foto? Nem sempre o primeiro plano contém o elemento de maior importância ou destaque (já que nele se aplicou um efeito típico de imagem desfocada, para diminuir sua importância). Aqui o plano do fundo, em que o tama-

nho da personagem parece menor do que o das que ocupam o primeiro plano (justamente para sugerir que está longe), desempenha o papel de destaque/de maior importância (inclusive há maior iluminação no rosto de Lula – veja sua sombra refletida na parede).

Em suma, o aproveitamento do movimento de “abaixar-se”/inclinarse para frente no ato de sentar-se (gesto que aparentemente tem um significado literal) para criar um outro sentido: a incerteza política do país. Tanto é que alguns presidenciaíveis são retratados nesse ínterim de instante e de movimento (ou seja, não estão nem completamente sentados nem completamente de pé – seria aquele homem sem identidade, olhando para o telão branco, uma outra forma de materializar a INCERTEZA? Afinal, ele olha para um “branco” (local onde não há referência a nada), o desconhecido – observem que ele parece estar espacialmente ligado a Lula).

Não podemos nos esquecer de que, quando nos referimos ao olhar do fotógrafo, falamos de um olhar co(i)nstruído pela instituição para a qual trabalha e, ao mesmo tempo, subjetivo (individual).

Logo, a mesa, as cores da parede – cinza e amarelo –, o telão, e, até mesmo, o homem não identificado poderiam constituir o espaço “fortuitamente”. Mas juntos, depois da organização do olhar do fotógrafo, e nessa circunstância, significam “o modelo de mundo” pré-concebido pelo jornal, deixando aflorar seus sentidos metafóricos até então silenciados.

Chamamos a atenção aqui para o espaço construído na foto – sua cronotopia –, afinal ele não é o espaço tridimensional do mundo físico, mas é um espaço bidimensional com pretensões de realidade tridimensional. Além disso, a coexistência do plano dos candidatos e do plano de fundo do homem sem rosto nos lembra do posicionamento do fotógrafo, ou seja, da construção de sua heterotopia.

Finalmente, mostramos que composição implica a maneira pela qual o olhar do fotógrafo organiza o evento a ser retratado em um espaço bidimensional de forma a constituir uma representação “naturalista” desse evento, seguindo as convenções dessa representação.

3.1.3 O Sentido dos marcadores e elementos

É interessante ressaltarmos aqui que os referidos marcadores de modalidade e os elementos de composição não são usados aleatoriamente pelo fotógrafo, para a construção da heterotopia fotográfica (do espaço bidimensional que pretende ser a representação fiel de um espaço tridimensional).

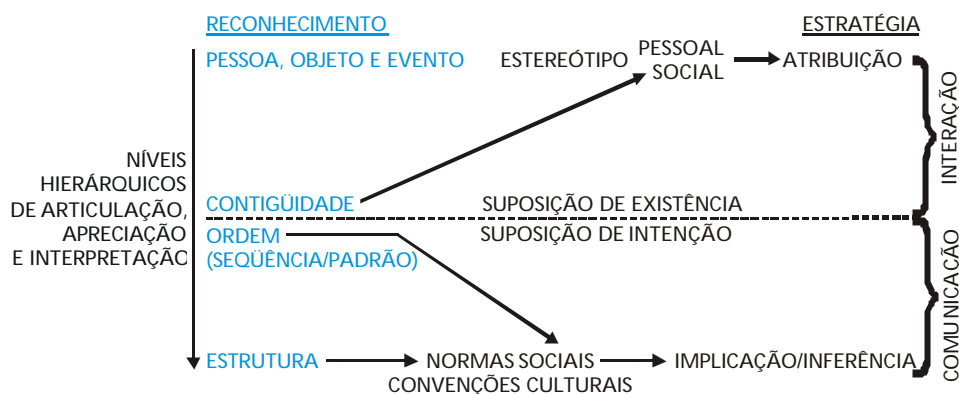


Figura 2: Competência para atuar em um evento comunicativo

WORTH e GROSS (1974/1981)

Figura 10: Competência para atuar em um evento comunicativo.

Assim, de nada adianta olhar a imagem em busca desses marcadores e elementos na esperança de encontrá-los para que o sentido da foto seja decodificado, ou recuperado. Também de nada adianta apenas descrevê-los conforme sua aparição.

Com a Figura 10, entendemos, como dito anteriormente, que o fotógrafo, a partir de seus *modelos de mundo* (Parente, 2001), das regras de representação que aprendeu dentro de sua formação discursiva, bem como das instruções oriundas de reuniões de pauta, **atribui** (Worth e Gross, 1981) sentido ao evento a ser por ele fotografado, estabelece uma relação de **contigüidade** entre esses elementos que devem compor a cena (e, portanto, narrar o evento), concatenando-os – nesses dois momentos, o fotógrafo assume a existência dos elementos e sua concatenação, achando que o que vê é assim porque é, *i.e.*, ele **reconhece** que esses elementos estão juntos “naturalmente”.

Passado esses dois momentos, este intérprete-produtor estabelece uma ordem, uma seqüência a esses elementos – ordem estabelecida em função do que Foucault (2001, p.80) chama de *regras formais de convenção* –, para que a cena pareça narrar a Verdade aos olhos de outros espectadores ausentes do contexto de produção da foto.

Essas três etapas são descritas por Worth (1978), bem como por Worth e Gross (1981), na Figura 10, e podem ser visualizadas do lado esquerdo, de cima para baixo, do diagrama “Competência para atuar em um evento comunicativo”. (Retomaremos esse diagrama por inteiro no próximo item deste capítulo, para explicar como os espectadores constroem a fotografia também).

Olhemos a fotografia de Sérgio Lima (Figura 11) sobre o evento em que Fernando Henrique vai ao lançamento de um portal que dará acesso à Internet a 800 mil universitários.

Sergio Lima **reconhece** a existência da pessoa (de FHC), o **visualiza** sentado em uma cadeira, próxima a uma outra cadeira vazia – elementos que estão **juntos por contigüidade**: estão lá porque devem estar, já são “dados” pelo evento do lançamento do portal – (não nos esqueçamos de que há um contexto de produção mais amplo invisível a nossos olhos de espectador, justamente porque vemos esse fragmento pelos olhos de Sergio Lima), e **dá uma ordem** a esses elementos, interpretando-os, aproveitando, inclusive, dois eventos do momento de produção – ano de sucessão presidencial e o rompimento do PFL com o governo –, para subliminarmente destacar tanto a espera de seu sucessor quanto seu estado de abandono pelo PFL.

Apesar de ter uma contextualização pouco modalizada, essa foto não perde sua credibilidade. Afinal, o fotógrafo posiciona o presidente FHC, sentado em uma cadeira, no lado esquerdo da foto (sugerindo uma informação já conhecida – ou seja, em nosso atual contexto, sabemos que FHC é presidente da República), olhando para uma cadeira desocupada no lado direito (a informação nova, que pode sugerir tanto o abandono do PFL do governo quanto a expectativa da sucessão presidencial, já que estamos em ano político.)



Figura 11: foto de Sérgio Lima, FSP

Um outro exemplo. A fotografia de Jean-Paul Pelissier (Figura 9), sobre o prêt-à-porter do outono-inverno em exibição em Paris.

Jean-Paul reconhece a existência da modelo, visualiza, na passarela, essa modelo sozinha (com sua sombra refletida ao fundo, devido à iluminação da passarela – a sombra, em um primeiro instante de momento, é um elemento que *está* no evento “naturalmente” devido à iluminação), e estrutura a cena fotografada na relação entre modelo, no plano da frente, à direita, e sua sombra no plano de fundo, à esquerda, preenchendo um espaço vazio (o lado esquerdo) e trabalhando com tons escuros, típicos da estação da coleção.

Um último exemplo, a **Figura 12**.

Apresentamos outra fotografia de Sergio Lima (Figura 12), publicada em 21/11/2001, na FSP, sobre a visita da primeira-ministra da Nova Zelândia e de sua comitiva com dez maoris, povo neozelandês, ao Brasil.

A ausência de contextualização faz com que esta pareça uma afirmação generalizada do evento e acentua o cumprimento típico desse povo, que, no Brasil, tem outro significado e não é comum entre dois homens.



Figura 12: foto de Sérgio Lima, FSP

Essa ordem e estrutura, o close em FHC e no maori, fazendo com que ocupem todo o primeiro plano da foto, foi dado por Sergio Lima, que “pode ter aproveitado” a proximidade de ambos, cumprimentando-se (duas pessoas juntas por contigüidade), para fazer sua foto. É interessante ressaltarmos que esse close, descontextualizando o plano de fundo da fotografia e enfatizando somente o primeiro plano, funciona, a nossos olhos, como uma espécie de generalização – como se esse cronotopo tivesse um tempo genérico, funcionando como uma afirmação.

Com base no exposto, percebemos que a utilização e o reconhecimento dos marcadores de modalidade estão relacionados aos momento de produção da foto e ao de leitura da mesma foto, pois esses marcadores só funcionam como “garantia” de uma mesma leitura se forem reconhecidos da mesma forma pelo produtor da foto (em seu momento de produção) e pelos leitores dela (momento de recepção/produção da leitura).

3.1.4 Multimodalidade da Fotografia

(...) o essencial é que o signo verbal e a representação visual jamais são dados de imediato. Um plano sempre os hierarquiza.

Foucault (1968/2001, p.256)

Para evitar, então, uma análise grafocêntrica, documental e semiótica da fotografia em jornais, propomos entender essa imagem como um texto multimodal, ou *composite*

visual (Kress e van Leeuwen, 1996: 183), texto em que se utilizam mais de um código semiótico na construção de seu significado, nesse caso, os códigos visual e verbal.

Além disso, esse texto pode ser constituído daqueles marcadores de modalidade e elementos de composição, que o legitimam como uma representação naturalista. Lembremos ainda que o conceito de texto é aquele já apresentado no Capítulo 2. Sua multimodalidade, no caso das imagens apresentadas em nosso trabalho, implica, além dos diferentes graus de veracidade de um discurso, o entendimento da relação alfabético-visual tanto na capa do jornal quanto na legenda, sem privilegiar ou corroborar a primazia do texto verbal, porque cairíamos em uma leitura monomodal grafocêntrica, bem como desconsideraríamos a natureza simbólica da escrita (Barton, 1994).

Salientamos que o verbal da capa do jornal e a legenda da fotografia não constituem o contexto para a compreensão da fotografia, conforme Barthes (apud Evans e Hall, 1999) e Moreira Leite (1998, p. 44), cujo trecho de artigo destacamos abaixo:

“Portanto, embora habitualmente a linguagem visual seja considerada de transmissão direta, ela acaba tendo uma postura parasitária em relação à linguagem verbal. E apesar de as palavras não conseguirem evocar exatamente a imagem que se propuseram (basta verificar os fracassos em transposições de obras literárias para o cinema e para a televisão), as imagens visuais precisam das palavras para se transmitir e, freqüentemente, a palavra inclui um valor figurativo a considerar. O desenho ou a fotografia não reproduzem abstrações. Representam um caso concreto, um fato particular, o presente. A palavra revela melhor o conhecimento subjacente na memória que, todavia, é construído por imagens fixas.”

Essa postura ainda é muito recorrente em nossa sociedade. No entanto, ecoa, a nosso ver, uma **postura grafocêntrica** e um *olhar de ler*.

Ecos do grafocentrismo estão subjacentes na convicção de a escrita, e somente ela, ser universal e descontextualizada e, por isso, ser capaz de veicular abstrações e de proporcionar o desenvolvimento de pensamento abstrato no homem; corroborando, assim, o mito de que culturas orais ágrafas não possuem tal pensamento por não terem escrita (Souza, 2001, p. 167).

Já a procura, na imagem, de elementos estruturais e composicionais que só existem na escrita; e, conseqüentemente, a não-identificação de seus correlatos, tipificam os olhos de ler que a rotulam como um signo limitado ou incapaz de veicular um pensamento abstrato. Essa atitude parece só entender a imagem como uma linguagem ou discurso passível de

transmitir conhecimento e (re)produzir valores e ideologias, se, e somente se, a imagem tiver os mesmos mecanismos que a linguagem verbal tem. Infelizmente, esse olhar de ler não está apto a enxergar que a imagem, apesar de não ter os correlatos da escrita, possui outras características peculiares a sua materialização que a tornam tão digna e capaz quanto a escrita de construir e (re)produzir valores, conhecimentos, informações, ideologias e, inclusive, pensamento abstrato.

Worth, em estudos anteriores, abandonados posteriormente, com base na Linguística, tenta propor o projeto *Vidistics* como um meio de determinar e descrever os elementos e constituintes visuais relevantes ao processo de comunicação e de estruturação de filmes. Chegar até a sugerir suas unidades organizacionais – *videme*, unidade mínima do filme; *cademe*, unidade do filme resultante da ação contínua da câmera; *edeme*, constituído pelo *cademe* por meio de cortes de partes desse *cademe* indesejáveis –, deixadas de lado, quando percebe, a partir de seu projeto junto à comunidade Navajo, que as pessoas organizavam os filmes com base em convenções estabelecidas socialmente (convenções essas que se adequavam com o que aquela cultura entendia por realidade, ou pelo ato de filmar determinado evento).

Esse autor, com seu olhar etnográfico aguçado, em seus artigos (1978 e 1981), *Man is not a Bird* e *Pictures can't say ain't*, bem como em outros trabalhos em co-autoria com Larry Gross (1981), atesta que não há possibilidades de fazermos transposições diretas da linguagem verbal para a linguagem visual de produções visuais, como filmes. Assim, a compreensão de imagens não se dá mediante a aplicação de tabelas-verdade, por exemplo (sugeridas pela Lógica, para o estudo da linguagem verbal). Além disso, a imagem não pode ser a representação daquilo que não é, ou seja, a imagem não tem como se criar de forma análoga a uma sentença negativa, pois ela não tem um elemento intrínseco de negação como as partículas “não”, “nunca”, dentre outras da linguagem verbal, de onde se conclui que a imagem não poder dizer não! Nesse sentido, Worth (1978, p. 5) investiga a maneira peculiar pela qual a produção do significado em imagem é diferenciada:

“[...] the ways in which we create meaning in pictures and make meaning from pictures are also vastly different from the ways in which we perform the same functions with verbal materials such as speech, plays, stories, or poems.”

3.1.4.1 A Primeira Página

Com base nessas proposições úteis e pertinentes de Worth, cremos que a imagem fotográfica, apesar de não conter elementos correlatos à linguagem escrita, pode comuni-



Figura 13: parte superior da primeira página FSP

car e significar dentro de uma prática de letramento visual presente em nossa sociedade, que cada vez mais privilegia o uso do meio visual para informar e atrair a atenção do leitor. Decorrente disso, temos a importância do uso de imagens fotográficas coloridas na primeira página do jornal, dialógica por excelência dada as várias influências e interferências pelas quais passa até chegar nas mãos de seus leitores.

Por isso, escolhemos o conceito de multimodalidade para sugerir que o verbal não sobrepuja o visual nem o visual é um parasita do verbal, já que os dois códigos semióticos, dentro de suas particularidades e especificidades comunicam independentemente, ou em conjunção, quando da relação de multimodalidade. Fizemos um recorte da primeira página do jornal FSP (Figura 13), para mostrar como essa multimodalidade pode ocorrer entre fotografia e demais manchetes da primeira página.

Acreditamos que há um diálogo entre a fotografia sobre os pré-candidatos e a diagramação dessa página, fazendo com que essa imagem interaja tanto com a manchete de maior destaque visual (“Dólar vai a R\$2,47; Bolsa cai 4,08%”) quanto com a primeira de menor destaque (“Incerteza no cenário político leva moeda norte-americana a maior valor deste ano; risco-país dispara 5,7%”). É interessante ressaltarmos que as matérias referidas nessas manchetes, em tese, não são ilustradas por essa foto; já que o texto verbal, que diretamente é ilustrado pela foto em questão, localiza-se em seu lado direito.

Lula, em direção descendente, seria o pivô da incerteza e o responsável pela alta do dólar e rebaixamento de classificação do país (por isso que a manchete diz que o risco-país

dispara: se a classificação abaixa, o risco aumenta, ou seja, menos seguro é investir no Brasil), bem como pela queda da Bolsa. Daí, os demais candidatos estarem ou fora de foco ou metonimicamente retratados.



Figura 14: primeira página OESP

–, vendendo-a como uma Verdade, em um contexto incerto – afinal, em maio, período não oficial das eleições, os referidos candidatos ainda eram pré-candidatos.

Um outro recorte, utilizando a primeira página do jornal *Estado de São Paulo*, de 2 de maio de 2002. Construindo a “realidade” do dia 1º de maio (Dia do Trabalho) no Brasil e no mundo (leia-se mundo ocidental de países desenvolvidos ou em desenvolvimento), lida na vertical, a capa do OESP, sob a manchete “Israel anuncia fim da ofensiva na Palestina”, traz duas grandes fotografias, que, enquadradas no mesmo *box* separando-se do resto da página e da outra fotografia, bem como relacionando-se com as manchetes menores, “ates-tam” a impressão de harmonia, entre forças políticas opostas, bem como entre empregadores e empregados.

Esse 1º de maio, segundo o OESP, conseguiu balancear a oposição binária dessas forças políticas (predominantes no texto verbal da capa em questão: Israel x Palestina; FHC

O país pode “cair” econômica e politicamente, se o candidato da oposição, Lula, vencer as eleições – já houve prenúncios dessa queda, conforme as manchetes indicam.

Além disso, é relevante destacarmos que a posição de Lula e Garotinho configura um instante não-fixo, de movimento e de incerteza, entre dois momentos de certeza – o estar de pé e o estar sentado, estabelecendo, a nosso ver, a relação com as manchetes. Seria a tentativa de criar uma certeza da incerteza – o risco-país está subindo devido ao aumento de intenções de votos de um candidato

x Lula; Franceses x Le Pen; manifestantes x policiais alemães; empregadores x Força Sindical); afinal, as manifestações sempre foram “pacíficas”.

O leitor do OESP pode até se convencer dessa harmonia e integração de forças e interesses opostos, ocorridas no mundo “inteiro”, mediante as duas fotos – uma sobre a manifestação na França e a outra sobre a festa da Força Sindical em São Paulo –, que “mostram” milhares de pessoas em praça pública a partir de uma panorâmica. Com esse ângulo, nós, leitores, temos mais visibilidade do espaço do que das pessoas propriamente ditas, o que gera uma sensação de homogeneização ou de generalização da situação (principalmente sabendo que ambas as praças públicas estão em contextos culturais diferentes e são palco de diferentes propósitos, ainda que o tempo cronológico do retrato de ambas coincidam (1º de maio). Ou seja, o olhar panóptico, vindo de cima, une essas pessoas em um mesmo espaço, a praça pública, que, desde a *ágora* grega em que o homem busca conhecimento e revela seu espaço privado, segundo Bakhtin (apud Machado, 1995, p. 267), “é um cronotopo extraordinário, onde todas as instâncias superiores, desde o Estado até a verdade, eram representadas e personificadas concretamente, estavam visivelmente presentes. E nesse cronotopo concreto, que aparece englobar tudo, realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil.”

No entanto, esse olhar onipotente parece anular essa *avaliação público-civil*, levando o leitor do jornal a entendê-la não mais como um espaço de contestação de poderes, mas como o espaço do equilíbrio de forças contrárias (afinal todos parecem iguais, não há ninguém visivelmente “na luta/no ato de manifestar-se”, pelo contrário, a segunda foto, cujo sentido cristalizado pela legenda é o de “festa na praça”, com o mesmo enquadramento e ângulo da primeira, apaga qualquer traço de manifestação de uma força contrária ao poder instaurado). Essa idéia de equilíbrio e de ausência de contestação é ratificada pelas manchetes – “Israel anuncia fim da ofensiva na Palestina”; “Em SP, mais de 1,6 milhão nas festas sindicais”; “FHC pede a Lula humildade até o dia da eleição”; e “O’Neil espera crescimento maior do Brasil este ano (o nome refere-se ao secretário de Tesouro dos EUA) –, em que prevalece a idéia de um Estado, ou líder de Estado, em situação mais hegemônica, concedendo/amainando a condição de sua contraparte (menos hegemônica).

Refutando a compreensão da imagem atrelada ao lingüístico, Parente (2000, p. 35) desmistifica a noção de narrativa “verídica” de cunho estruturalista inerente à imagem (cinematográfica), afirmando que:

“A narrativa é uma função pela qual é criado o que nós contamos e tudo o que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens etc. A narrativa

não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e coisas.”

Podemos fazer uma relação dessa desmistificação com a imagem fotográfica, que também narra, no sentido colocado por Parente, representações de mundo, ao invés de verdades preexistentes deste. Narrativa essa que se diferencia da ordem linear dada às palavras e às sentenças de um texto verbal, privilegiando a simultaneidade de planos e de informações no espaço infinito entre os olhos do leitor e o evento fotografado.

Os dois exemplos de multimodalidade na primeira página dos jornais mostram um olhar sobre duas possíveis maneiras de se entender a relação alfabético-visual entre fotografia e demais manchetes publicadas nessa página (que aparentemente não estariam relacionadas com a foto diretamente, ou vice-versa). Nesse sentido, acreditamos que valores e ideologias desses jornais possam ser percebidos nessa estreita relação de multimodalidade, em que fotos e manchetes, lidas juntas com olhos de ver, mostram a nossos olhos o que a formação discursiva jornalística silencia na palavra.

3.1.4.2 A Legenda

Texto verbal “*bem escrito*” deslocado para a parte imediatamente posterior à imagem, ocupando um outro espaço, uma heterotopia (Foucault, 1984/2001), que não pertence à, mas que, ao mesmo, é parte integrante da fotografia, devido a uma convenção da formação discursiva jornalística.

Conforme ensinam os manuais dos jornais FSP e OESP, o texto verbal é um elemento essencial, por complementar a fotografia, usado para atrair a atenção do leitor; por isso, deve ser *bem escrito*, fornecendo respostas a perguntas “razoáveis do leitor”.

De modo geral, esses dois manuais dão explicações coincidentes sobre as funções da legenda, que são: a) descrever a foto; b) atender à curiosidade do leitor; c) dar informação ou opinião sobre o acontecimento; e d) esclarecer dúvidas que a foto possa suscitar. Eles ainda indicam quais estruturas lingüísticas e tempos verbais (tempo presente do momento em que a foto foi tirada) devem aparecer no texto da legenda.

Assim, sob a responsabilidade do repórter-fotográfico, que a redige com informações sobre data, local, horário, contexto de sua produção e personagens fotografadas, a legenda da fotografia, segundo o *Manual da Redação* da FSP (2001, p. 76), “não é colocada sob a foto apenas para descrevê-la, embora não possa deixar de cumprir essa função. A boa legenda também esclarece qualquer dúvida que a foto possa suscitar. (...) Não deve simplesmente descrever aquilo que qualquer leitor pode ver por si só.”

Percebemos, com base nessas colocações, que a legenda funciona, em nossa sociedade, como o elemento doador de sentido a um signo visual que parece depender desse espaço para (se) (a)firmar e informar seu conteúdo.

Ainda sobre essa relação alfabético-visual, vista com olhos grafocêntricos, Barthes (apud Evans e Hall, 1999, bem como já vimos no Capítulo 1) expõe as funções de ancoragem (ou fixação) e relé (ou complementariedade) associadas à legenda. Ele ainda afirma que a palavra, em uma sociedade calcada na escrita como a nossa, é carregada de *estrutura informacional*; sendo que, a imagem ou é considerada um sistema muito rudimentar em relação à língua escrita ou é tomada como um signo polissêmico, flutuante, e com uma riqueza de significados indizíveis.

Classificando os sentidos das imagens em mensagem literal (como no fotojornalismo, em que a imagem parece ter um sentido ‘literal’) e mensagem simbólica (como na publicidade ou no cinema, em que parece ter sentidos múltiplos), o mesmo autor explica que a função da legenda, em uma “mensagem literal” é a de descrever de forma denotativa a imagem – controlando e ancorando seus significados ao identificar seus referentes. Já, em uma “mensagem simbólica”, a legenda, destituída de seu papel identificador, tem por fim auxiliar o leitor em sua interpretação, conduzindo-o por entre os vários significados da imagem.

O que notamos, tanto no discurso dos manuais quanto no de Barthes, é um tratamento grafocêntrico, fruto de um olhar de um sujeito que corrobora as características e os valores, bem como o modo de lidar com sua realidade, do cronotopo histórico ocidental (ver Capítulo 2). Constituído pelas Verdades sobre espaço-tempo e o papel da escrita desse cronotopo, esse sujeito, esquecendo-se de que é permeado por sua História e de que sua realidade não lhe é dada, mas sim mediada por vários e distintos sistemas simbólicos, reproduz a supremacia do Verbo¹⁰, tomando a escrita como entidade autônoma, adâmica, isenta das marcas culturais de quem a estrutura para, de forma transparente, descrever ou um sistema insuficiente de significação por si só ou um sistema extremamente fluído ou aberto demais.

Concordamos com Barthes no que se refere à abertura do signo fotográfico. No entanto, não fazemos restrições a essa abertura, atribuindo-a somente às imagens publicitá-

¹⁰ Escrevemos sobre a supremacia do Verbo na relação alfabético-visual, com base também nas colocações de Marcuschi (2001, p.29) sobre o mito da preponderância do verbal sobre o oral:

“De acordo com Street (1995, pp.167-170), entre os mitos da relação fala-escrita postulados na tese da “grande divisão” que ainda persistem na visão do continuum defendida nos anos 80 estariam: a) a idéia de que a escrita codifica lexical e sintaticamente os conteúdos, enquanto a fala usa os elementos paralingüísticos como centrais; b) a idéia de que o texto escrito é mais coesivo e coerente do que o oral, sendo a fala fragmentária e sem conexão (ou com uma conexão marcadamente interacional); c) a noção de que a escrita conduz os sentidos diretamente a partir da página impressa, sendo que a fala se serve do contexto e das condições da relação face a face.”

rias ou cinematográficas. Acreditamos que a fotografia, produto do fotojornalismo, por ser um signo e constituir um texto multimodal, quando publicada no jornal, é opaca e aberta, como qualquer outro signo ou sistema simbólico em nossa sociedade. Qual é então o papel da legenda?

Seu papel é o de fornecer uma única interpretação (a do repórter-fotográfico) possível e vendê-la ao leitor como a verdadeira; monologizando, ou ainda, tolhendo sua capacidade sígnica. Ou seja, a legenda acaba impondo uma única leitura à foto – leitura essa do repórter-fotográfico (inserido em um contexto e permeado pela formação discursiva jornalística) para o grupo de leitores do jornal, que pensa em recuperar no visual o que o verbal lhes fornece.

Esse procedimento de leitura da foto a partir do verbal parece, aos olhos desses leitores, se estabelecer por meio de uma relação direta e imediata entre ambos os códigos semióticos, pois já estão “letrados” por suas práticas culturais, conforme Gross (1985, p. 4) coloca:

“[...] Our dependence upon the verbal mediation of events we did not observe is a foundation of human culture, and we are all accustomed to “seeing through” verbal (and gestural) accounts to the extent of feeling that we know about the form and meaning of much that we will never know directly. Our legal system provides one of the most formal manifestations of our faith in the veracity of verbal mediation: we are willing as a culture to decide the fate of accused persons by depending upon the ability of eyewitnesses to convey through words to others who were not present “the truth, the whole truth, and nothing but the truth” about events they observed.

Similarly, the institution of journalism derives much of its legitimacy from our willingness to grant to the written or spoken account a degree of transparency that, while easily exposed as a genre of narrative verisimilitude no less conventional than fiction, nonetheless gives us the illusion of knowing “the way it is”.”

Sobre essa relação alfabético-visual, Foucault (1968/2001), em *Isto Não É Um Cachimbo*, analisando o famoso desenho de René Magritte, esclarece de forma brilhante o que nutre essa relação direta entre escrita e visual em nossa civilização alfabética, calcada nas mais antigas oposições “mostrar e denominar; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler, – a antiga equivalência entre similitude e afirmação.”

Explicando que essa relação é sempre mediada, por isso simbólica, Foucault (1968/2001, pp. 260-1) demonstra que o ato de designar algo com palavras não se sobrepõe ao ato

de desenhar esse algo, rompendo, assim, a ilusão da equivalência entre *similitude* e *afirmação*. Coloca, por exemplo, que a função do cachimbo no desenho de Magritte é nos alertar de que o que vemos não passa de uma semelhança que não se remete a nada fora de si:

“Essas letras que me compõem e que você espera, no momento em que tentar a sua leitura, vê-las nomeando o cachimbo, como ousariam tais letras dizer que elas são um cachimbo, tão longe como estão daquilo que nomeiam? Isso é um grafismo que só se assemelha a si mesmo e que não seria capaz de interessar a quem ele fala”. (...) “Nada disso é absolutamente um cachimbo; mas um texto que parece um texto; um desenho de um cachimbo que parece um desenho de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como não sendo um desenho) que parece um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria ele próprio um desenho).”

Com isso, Foucault esclarece a diferença entre ser *x* representar, bem como a relação simbólica entre o código semiótico verbal e visual, que nada tem a ver com a oposição olhar *x* ler; pois o signo visual nada *afirma* (no sentido verbal), uma vez que organiza seu espaço-tempo a partir de sua materialidade visual e de um olhar contextualizado.

No caso das fotografias, publicadas em jornais diários, como já explicamos no Capítulo 2, essa relação de transparência e de suposta afirmação que a legenda exerce sobre o signo visual é, em geral, decorrente: **a)** da sobreposição entre o momento de produção da fotografia e o momento de produção de sua leitura; **b)** de práticas de letramento comuns entre fotógrafo e espectadores; e **c)** da associação, ou dos elos, estabelecidos pelos intérpretes-espectadores, entre o visível e a memória discursiva destes.

Retomemos as Figuras 11 e 12, apresentadas no item 3.1.3. Leitores que, como nós, conheçam o atual presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, reconhecem imediatamente sua representação sentado na cadeira, sem a necessidade de legenda, e podem nem estranhar o fato de ele dirigir o olhar para um lugar vazio (à espera de um sucessor? Ou prenúncio, devido ao momento em que foi criada, de abandono por parte do PFL?). Por isso, o repórter-fotográfico impõe a interpretação, contextualizando esse evento em um lançamento de portal da Internet para universitários.

Já a foto de FHC contracenando com um outro homem, desconhecido a esses leitores, em um gesto incomum entre homens em nossa sociedade, faz que esses leitores articulem suas memórias discursivas em busca de um sentido que não seja o de estranhamento. Como esse jeito de cumprimentar não faz parte de nossa cultura, o repórter-fotográfico, em seu papel de esclarecedor, restringe esse evento à visita da comitiva da Nova Zelândia ao Brasil.

Acreditamos, com base no que expomos até então, que a legenda refrata a realidade que a foto constrói, refletindo apenas o medo de perder o controle sobre os signos, ou ainda de lidar com a “falta de coerência”, por isso a incessante necessidade de “ancorar” o sentido aberto da imagem fotográfica. Esse medo (essa *logofobia* conforme Foucault, apud Souza, 1999) seria ainda mais patente, se não houvesse legenda alguma nas fotografias, pois, nesse caso hipotético, o entendimento dessa foto estaria somente nos olhos do leitor, que, com base em seus interdiscursos, atribuiriam significados (múltiplos) pertinentes a seu contexto de produção de leitura, que será abordado a seguir, no item 3.2.

3.2. Construção do Espectador

“[...] meaning cannot be inherent within the sign itself, but exists rather in social context, conventions, and rules within, and by which, articulatory and interpretive strategies are invoked by producers and interpreters of symbolic forms. Communication, (...), is defined as a social process, within a specific context, in which signs are articulated and transmitted, perceived and treated as messages, from which meaning can be inferred.”

(Worth, 1978, p. 13)

Com sua proposta de uma semiótica etnográfica, Sol Worth e Larry Gross investigam como as pessoas constroem significados a partir de signos específicos em contextos também específicos. Portanto, em vez de esmiuçarem os elementos composicionais de um filme, uma fotografia, na busca de um sentido garantido por essas estruturas (organizacionais), esses autores estudam como as pessoas usam seus “códigos” (entendidos por eles e por nós não como um sistema de regras imutáveis, mas sim como práticas culturais de leitura, o que tem a ver com o que Barton, 1994, explica sobre letramento) para fazer o signo significar, bem como essas pessoas usam, aprendem e criam estratégias para interpretar eventos sígnicos.

Devido a essa consciência discursiva, ainda que esses autores não assumam uma posição discursiva, elegemos a figura “Competência para atuar em um evento comunicativo” (Figura 10) como um meio coerente e compatível com nossos pressupostos discursivos, para explicar como o leitor constrói a imagem e seu significado, em função de seu momento de produção de leitura, sem, necessariamente, utilizar os mesmos interdiscursos usados pelo leitor-fotógrafo, quando da produção fotográfica.

3.2.1 Competência para atuar em um evento comunicativo

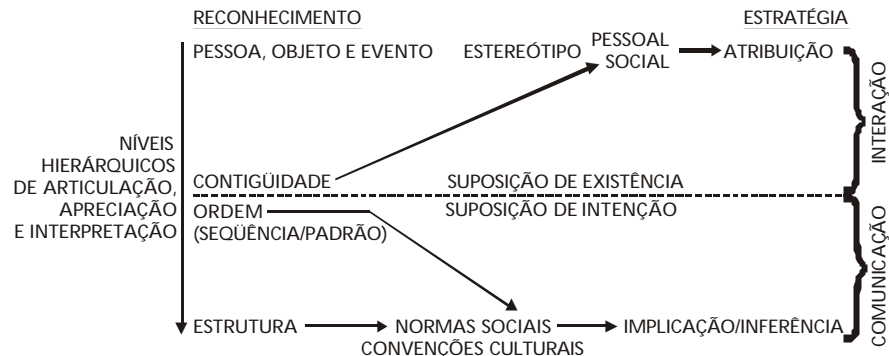


Figura 2: Competência para atuar em um evento comunicativo

WORTH e GROSS (1974/1981)

Interessado em como e o que as imagens significam, Sol Worth propõe a figura “Competência para atuar em um evento comunicativo” em seu artigo, datado de 1978, intitulado *Man is not a Bird*, cujo objetivo é explicar as estratégias de significados interacional e comunicativo para interpretação do signo visual. Retomando-a no artigo, intitulado *Symbolic Strategies*, em co-autoria com Larry Gross (1981), Worth reinterpreta os diferentes níveis do processo de interpretação, abordando as duas estratégias interpretativas: atribuição e implicação ou inferência.

Podendo ser entendida tanto vertical (conforme item 3.1.3) quanto horizontalmente, essa figura, sem fixar modelos de interpretação, explica os processos ou as etapas pelas quais nós, leitores, passamos para compreender uma imagem (fotográfica). Entendemos que a explicação desses processos, por estar sempre associada à prática social e cultural de um leitor, ou de grupo de leitores, não impõe uma interpretação privilegiada à imagem; ao contrário, serve para lidarmos com as diferenças nessas e dentre essas práticas.

Explicaremos o que esses autores entendem por **atribuição** e **implicação** – duas estratégias que diferenciam dois **processos**: o **de interação** e o **de comunicação** (ambos considerados entre leitor e imagem).

Quando o espectador, sempre contextualizado em determinada prática de leitura, ou de letramento, atribui sentido à imagem, ele está lhe dando um significado que vem de fora, pois ele reconhece as pessoas, os objetos do evento retratado (reconhecimento esse proporcionado pelo seu saber discursivo ou pela sobreposição do momento de produção da leitura e do momento de produção da foto) e a concatenação destes (a junção por contigüidade), assumindo a existência dos elementos. Então, interage com esses elementos, interpretando-os com base em sua memória discursiva (o que Worth chama de atribuir significado – quando este vem de fora, do conhecimento prévio do leitor, a partir de estereótipos). Worth (1978, p. 13) esclarece:

“[...] when attribution is used as a strategy of interpretation, the meaning is put into the picture from outside.”

Worth e Gross (1981, p. 141) elucidam:

“[...] we attribute characteristics to the recognized sign-elements on the basis of our knowledge of the world in which we “know” they are found.”

Essas duas citações, em outras palavras, retomam o que colocamos no Capítulo 2, ao tocarmos na questão do signo bakhtiniano e sua dimensão dialógica – o signo para ser signo precisa de um leitor, cujos olhos culturalmente ensinados reconheçam-no já como signo. É necessário destacarmos que, embora Worth e Gross atestem que esse processo de atribuição ocorra somente quando o leitor reconhece rapidamente a existência dos eventos ou das pessoas representadas (mesmo sendo com base em estereótipos), sem reconhecer uma intenção comunicativa, entendemos, com base nos autores citados no Capítulo 2, que tal reconhecimento já é mediado, portanto, também simbólico, uma vez que este só é possível porque o leitor já foi ensinado a reconhecer nos eventos ou pessoas retratadas signos (no sentido bakhtiniano).

Sol Worth e Larry Gross só consideram a ocorrência de significado simbólico e, conseqüentemente, comunicação, quando há uma intenção comunicativa na produção do signo visual. A percepção dessa intenção leva esse mesmo leitor a inferir sentido dessa imagem, reconhecendo que aqueles elementos foram estruturados/organizados por alguém que quis dar um sentido a essa imagem, ou seja, que quis comunicar algo por meio dela.

É importante enfatizar que Worth, ao dizer sobre o reconhecimento dessa intenção, não quer dizer que o espectador deve adivinhar ou recuperar as corretas intenções do fotógrafo. É justamente essa capacidade de significar ou de perceber que a foto foi produzida para significar que a diferencia de um amontoado de imagens delimitadas aleatoriamente por uma moldura e publicada aleatoriamente na primeira página de um jornal, conforme Worth (1978, pp. 18-9) explica:

“Intention, (...), is not an empirical datum or a perceptual process such as seeing color, hearing sound, or feeling heat and cold. Nor, as I have emphasized earlier, is it verifiable by some result of an interpretation such as making the ‘correct’ interpretation. I am thinking of intention as a necessary assumption for communication event, a process of coding is imbedded in the assumption of intention: that the signs people choose are coded and that the relations between signs or elements are conventional. [...]

Interpretation consists, in a communicational sense, of a process by which the interpreter

treats the picture or sign event in such a way that the assumed intention is a reason rather than a mere cause for an interpretation.”

Ou seja, é justamente essa intenção comunicativa que caracteriza a diferença, colocada por Worth e Gross, no uso das duas estratégias interpretativas: **atribuição** – sentido colocado de fora, por quem vê a imagem, com base em estereótipos, dada a pressuposição de existência da pessoa, ou do objeto representado; e **inferência/implicação** – sentido construído por um autor, no caso de nosso corpus, as fotografias, – o fotógrafo, com base em regras e convenções de representação fotográfica (as do fotojornalismo), para que um dado grupo de espectadores possa inferir sentido quando do momento de produção da leitura.

Gostaríamos de salientar a situação limítrofe em que a fotografia, em nossa atual sociedade, se encontra.

Ao mesmo tempo em que o leitor percebe a intenção comunicativa da foto publicada no jornal, ele se deixa levar pela suposta transparência dessa imagem, “ratificada” pela ilusão de correlação direta entre foto e legenda, eximindo-se de seu (eterno e precioso) exercício de interpretação. Assim, ele se esquece o quão mediada e opaca essa foto é.

Consideremos um leitor, cujo momento de produção de leitura da fotografia se sobreponha ao momento de produção dessa foto. Ainda que ele saiba que ela é fruto do olhar de um fotógrafo, que, por sua vez, utilizou as regras legitimadas pelo fotojornalismo para sua criação (logo, somos levados a crer que esse espectador lançaria mão da estratégia de inferência ou implicação para a interpretação da foto), este pensa que não precisa interpretar a foto, dada a reflexão (Bakhtin, 1992), constatando apenas sua existência e atribuindo-lhe sentidos.

No caso de reflexão, quando da sobreposição dos momentos de produção e de leitura, o espectador parece satisfazer-se com o fato de que reconhece, na Figura 11, a existência de FHC na foto, atribuindo-lhe sentidos, com base em estereótipos. Parece não ter olhos de ver a possibilidade de inferência/implicação, dadas a poses, ou a situações em que FHC é fotografado, e o fenômeno de refração suscitado pela legenda (“Lugar Vago – Fernando Henrique Cardoso durante lançamento de portal que dará acesso à internet a 800 mil universitários”).

O processo de reconhecimento de FHC, bem como a relação de contigüidade existente entre ele e as cadeiras na foto (ou seja, a relação de justaposição que faz que esses elementos simplesmente existam juntos – ou coexistam no espaço e no tempo), caracterizam o nível da INTERAÇÃO no diagrama de Worth.

Esse nível implica o espectador supor a existência dos elementos fotografados, a partir da relação de contigüidade que os une, levando-o a interagir com a foto e a lhe atribuir sentidos, com base em seu saber discursivo (ou naquilo que conhece com base em estereótipos pessoais ou sociais). Assim, reconhece FHC sentado em uma cadeira, olhando, a sua esquerda, uma cadeira vazia (já interpretada pelo jornal como “um lugar vago”).

Por meio dessa estratégia interpretativa – a atribuição –, o espectador, apesar de saber que o jornal tem uma intenção comunicativa, não reconhece, na foto, a INTENÇÃO de seu fotógrafo em fazê-la significar, por exemplo, a possível solidão política de FH no contexto em que estourou o escândalo Roseana Sarney e a especulação de abandono do PFL. Nesse momento, o espectador simplesmente atribui à foto “características” situacionais, efêmeras ou estáveis – já legitimadas, cujo sentido já foi cristalizado, inclusive pela legenda, e, portanto, parece ser transparente/literal/uno.

Para que o próximo nível seja consolidado, o da COMUNICAÇÃO, segundo Worth e Gross, é necessário que esse espectador perceba, além da ordem subjacente entre os elementos, fazendo-os parecer interligados por contigüidade, a INTENÇÃO para significar “embutida” pelo fotógrafo na fotografia. Deixemos aqui bem claro que Worth não toma essa INTENÇÃO do fotógrafo como um dado estável, empírico e verificável (passível de decodificação), pois esta é CONSTRUÍDA por meio de convenções e práticas sociais e de letramento, que são fluidas, dinâmicas e mutáveis em sua relação com seu contexto de produção; daí Worth afirmar que, nesse nível, o espectador tem de reconhecer, por meio do “compartilhamento” das regras de produção, o processo no qual o fotógrafo quis produzir uma mensagem – mensagem que pode ser inferida (de forma reflexiva) pelo grupo de leitores a que se destina (essa inferência pode parecer, aos olhos desse grupo, transparente se ambos – o fotógrafo e o espectador – compartilharem das mesmas convenções de produção da foto – o que chamamos, com base em Barton (1994), de compartilhamento das mesmas práticas de letramento visual.

Assim sendo, o espectador deve estar atento que, sendo um evento simbólico, a foto é passível de ser interpretada, já que foi articulada/produzida por um fotógrafo, de acordo com um sistema de regras convencionalizadas culturalmente (Foucault, 1967/2000), para ele, que pode compartilhar dessas regras, caso haja sobreposição dos referidos momentos de produção e de produção da leitura, ou não, caso haja o distanciamento entre esses momentos, dado a práticas de letramento visual distintas. Enfim, entendemos que ambos os níveis da atribuição e da comunicação são interpretações (Orlandi, 1998), ainda que Worth e Gross os separem.

Ainda em relação à figura de Worth e Gross, é de extrema relevância destacarmos que, no nível da comunicação, o leitor interpreta a imagem com base em normas sociais ou convenções culturais, por isso os autores afirmam que as imagens estão em correlação com essas regras e convenções, que regulam o que pode ou não ser usado na construção da imagem. Sobre essa relação de correspondência, Larry Gross (1981, pp. 33-4), na introdução do livro *Studying Visual Communication*, explica:

“Pictures, it must be remembered, are not representations or correspondences, with or of, reality. Rather, they constitute a “reality” of their own. (...) Correspondence, if it makes any sense as a concept, is not correspondence to “reality” but rather correspondence to conventions, rules, forms, and structures for structuring the world around us. What we use as standard for correspondence is our knowledge of how people make pictures – pictorial structures – how they made them in the past, how they make them now, and how they will make them for various purposes in various contexts.”

Essa colocação muito se aproxima do que Foucault (1967/2000) explica sobre o papel das regras e convenções de representação, bem como do que Orlandi (1998) entende por relação de constituição entre linguagem e realidade, ao afirmar que “não há uma correlação entre a estrutura da língua e a da sociedade, pois o que há é uma construção conjunta do social e do lingüístico.”

Em suma, a figura de Worth e Gross, sobre o processo de interpretação da imagem, privilegia como o leitor interage com a foto, atribuindo-lhe ou inferindo sentidos, a partir de seu locus de enunciação, ao invés de selecionar e impor uma única interpretação privilegiada.

3.2.2 Orlandi, Bakhtin e Barton revisitados

Consideremos um outro leitor, cujo momento de produção de leitura da fotografia distancia-se do momento de produção da foto.

Ainda que este também saiba que a foto é fruto do olhar de um fotógrafo, que, por sua vez, utilizou as regras legitimadas pelo fotojornalismo para sua criação (logo, somos levados a crer que esse espectador lançaria mão da estratégia de inferência ou implicação para a interpretação da foto), esse leitor pensa que precisa decodificar o sentido da foto (tomando-a como documento), dada a refração (Bakhtin, 1992), tendo de “se esforçar mais” para preencher essa distância com seu saber discursivo e para atribuir-lhe sentidos. Logo, enquanto para nós, FHC é um agente, um elemento mnemônico que nos aproxima da foto

(já que sua representação permeia nossa memória discursiva); para esse outro leitor, oriundo de outra prática de letramento visual, que não o conhece, ele será um simples elemento-objeto na foto. Essa não-interação com a imagem leva esse leitor a considerá-la uma imagem-objeto, com ou sem valores estéticos ditados por sua prática de letramento, cujo texto da legenda lhe impõe o sentido.

Essa relação de reificação da imagem não ocorre quando interagimos, no sentido bakhtiniano, com ela ou quando reconhecemos signos dentro dela, pois, a partir desse momento, essa imagem passa a adquirir uma profundidade, atraindo-nos para dentro dela. Ou seja, a fotografia em questão será tomada como um texto com textualidade, um elemento mnemônico, um processo dinâmico de significação.

Por isso, nós a consideramos um signo opaco e aberto, conforme colocamos no Capítulo 2, um texto multimodal, cuja interpretação, oriunda do processo de visualidade, assemelha-se ao que Orlandi (1996/1998, p. 138) define como ler:

“Ler¹¹, como temos dito, é saber que o sentido pode ser outro. Mesmo porque entender o funcionamento do texto enquanto objeto simbólico é entender o funcionamento da ideologia, vendo em todo texto a presença de um outro texto necessariamente excluído dele mas que o constitui. Não havendo univocidade entre pensamento/mundo e linguagem, haverá sempre o espaço da interpretação e do equívoco.”

Considerando imagem um discurso, na visão de Orlandi e Bakhtin, ela interage com a prática cultural, com o momento cultural de seus leitores (fotógrafos e espectadores) sempre contextualizado.

Nesse sentido, o processo de visualidade da imagem fotográfica pode ser considerado tanto do espaço de quem a produz quanto do espaço de quem a vê – processo esse eternamente aberto e sujeito às coerções da formação discursiva que produz a imagem e às práticas de letramento no qual está inserida.

3.2.3 Narratividade Visual¹²

Distinta da ordem linear da narrativa de textos verbais, a narratividade visual implica a maneira pela qual um grupo de leitores estabelece relações ou elos entre os elementos registrados visualmente na fotografia.

¹¹Entendemos “ler” como processo, atividade dinâmica quando da interação leitor e texto, em que privilegiam-se múltiplas leituras, em vez de resgatarem-se leituras já autorizadas ou ensinadas do texto, tomado como produtos. Essa concepção de ler como processo de criação de significados múltiplos advém de Souza (1997, p.95), que distingue o exercício de leitura (recuperação de sentidos estáticos no texto, o que ele chama de “leitura como substantivo”) do ato de ler (produção de significados a partir das práticas culturais dos leitores, o que ele chama de “ação de ler (verbo)”.

¹² Conceito de Souza, em comunicação pessoal.

Ela é atribuída à foto, pois preexiste discursivamente na memória desse leitor; ou seja, essa narratividade não está presente nem imanente na foto, já que é dada pelo leitor. Assim sendo, narratividade visual está associada ao interdiscurso do leitor, conforme Orlandi (1996/1998, pp. 139-140) explica:

“[...] o interdiscurso é a memória do dizer, o saber discursivo, a filiação de sentidos. Há coisas que fazem sentido e há as que não fazem. [...] O que tem de ser atingido é justamente essa relação com o interdiscurso, com a memória para poder significar outra coisa. Transformar-se, desenvolver-se. Transferir: produzir novas versões, efeitos metafóricos, deslizamentos de sentidos, que permitam [...] outras leituras dos fatos de discurso. Não se trata, como dissemos, de polissemia, mas de “outros” sentidos. Deslocamentos na memória, trabalho no espaço da interpretação [...].”

Dependendo desse leitor, os elementos registrados visualmente na foto poderão ser mnemônicos ou não. Caso sejam mnemônicos, eles funcionarão como um ‘lembrador’ que ativa a memória discursiva desse leitor e faz que ele estabeleça as relações entre esses elementos, construindo seu significado. Caso contrário, eles não permitirão que esse leitor interaja com a foto, transformando-a em um objeto, a ser apreciado ou não, cujo significado será imposto por um texto verbal.

No processo de visualidade, há uma simultaneidade de cronotopos interagindo entre si e uma multiplicidade de sentidos, que parecem ser entendidos em um piscar de olhos – olhos que conseguem atribuir a essa imagem uma narratividade, por exemplo.

A simultaneidade e a multiplicidade não seguem a mesma ordem linear que a escrita tem: desde a colocação das palavras para a construção de orações, até a ordem de parágrafos. Na verdade, o processo de visualidade da fotografia supera essa ordem, pois o reconhecimento de signos na fotografia leva o leitor a estabelecer conexões entre esses elementos e, conseqüentemente, a lhe atribuir significados. Ou seja, o leitor, como a figura de Simônides de Kéos no início do Capítulo 2, não faz o reconhecimento dos elementos separadamente para, posteriormente, chegar a um significado – o que ocorre é uma reação em cadeia, alternando-se reconhecimento dos elementos visíveis e atribuição de narratividade.

Sendo assim, quando reconhecemos signos na fotografia, ou essa imagem faz parte de uma narratividade que a prática de letramento de uma dada sociedade já incutiu na memória do leitor, ou essa mesma imagem desperta nesse leitor o processo de estabelecimento de elos e atribuições de significados. Em qualquer um desses processos, esse leitor sempre estará contextualizado e influenciado por *n* práticas culturais de letramento.

Enfim, quando lidamos com esse signo visual, nos deparamos com esse processo dinâmico de sentidos, em que a relação espaço-tempo é pluridimensional. Por isso, conforme explicamos na Introdução dessa dissertação, que o ato de transpor em palavras os múltiplos significados e diversos planos da fotografia – ou seja, transpor para o código semiótico verbal, cuja estrutura segue uma linearidade espaço-temporal inexistente no signo visual, a simultaneidade visual – foi um exercício de constantes retomadas (vaivéns) no decorrer deste texto verbal (já que a ordem do Verbo rompia e barrava a fluidez de um piscar de olhos).

3.2.3.1 Narratividade Visual e Legenda

Na relação multimodal entre fotografia e legenda, como explicamos anteriormente neste capítulo, esta última não deve ser entendida como a guardiã do verdadeiro significado da fotografia.

Ainda que nossa sociedade e nossa prática de leitura de jornais, habitualmente, dizem que essa relação é transparente e dada diretamente, é necessário lembrar que ela é tão mediada quanto qualquer outro sistema simbólico.

Não podemos deixar de observar que o texto verbal da legenda reestrutura/redireciona a narratividade a ser atribuída à fotografia pelo leitor, tornando-se um possível contexto imediato em que ele se apoia. No entanto, caso não houvesse sua imposição de interpretação, a fotografia seria lida a partir do contexto do leitor – ou seja, caso não existisse nada escrito, constituindo uma legenda, a narratividade visual do leitor não sofreria restrições nem imposições do verbal.

Em uma formação discursiva que luta pela construção, instituição e manutenção de Verdades, como a do jornalismo, na tentativa de manter seu poder dentro da sociedade que se vê construída em suas páginas de jornais, assumir essa relação simbólica, opaca e aberta do signo



Roteiro – FHC à frente do quadro 'Cinco moças de Guaratinguetá', de Di Cavalcanti, no Museu Guggenheim, em Nova York Pág. A5

Figura 15: foto de José Paulo Lacerda, OESP

visual com seu intérprete-espectador implicaria sua desintegração; já que o embate por uma leitura verdadeira cederia lugar para a visualidade plural do leitor.

Na Figura 15, a relação multimodal na fotografia de FHC, publicada no OESP, em 10 de novembro de 2001, mostra, a nosso ver, a refração do signo visual. A legenda só atesta as informações quem – FHC – e onde – museu Guggenheim de Nova Iorque, à frente do quadro de Di Cavalcanti “Cinco moças de Guaratingueta”.

Foto mais “objetiva e neutra” impossível (em que o quadro de Di Cavalcanti legitima o espaço do museu e o homem à frente do quadro é Fernando Henrique), se não fossem o modo pelo qual a foto está enquadrada e o jeito em que a boca de FHC foi representada (aspecto criterial que o associa à contextualização da foto). A quase sobreposição entre a contextualização da foto (o quadro de Di Cavalcanti) e o plano da frente, em que FHC está retratado, nos leva a assumir que a quinta moça do quadro é o próprio presidente. Destacamos ainda, na legenda, a palavra “Roteiro” – seria uma alusão (e crítica) às constantes viagens (e ausência) de Fernando Henrique?

Nossa narratividade visual, sem a legenda, permite-nos reconhecer FHC e o quadro na contextualização dessa foto (contextualização essa que também nos orienta a perceber que FHC está em um ambiente fechado, um salão de Arte ou um museu). Além disso, essa narratividade também atribuiria um sentido de deboche ao fato de FHC ser associado à Quinta moça de Guaratinguetá (deboche esse que pode ser lido como uma crítica a seu governo, ou a sua atitude de constante viajante, por exemplo).

Essa relação alfabético-visual é muito comum na maioria das fotos de primeira página: o texto verbal dá informações factuais de quem, onde, quando, e, às vezes, porque; ao passo que, o texto visual, dialógico e refratário por excelência, suscita o posicionamento do fotógrafo e do jornal em relação ao evento representado (posicionamento esse apagado e silenciado no texto verbal, tido ainda como documento; por isso que não seria “politicamente correto” por parte do jornal, que se diz apartidário e imparcial, se posicionar nele.)

Como o texto visual, embora cada vez mais presente e influente, é, em geral, tido como um meio que precisa do suporte do verbal para comunicar abstrações, ele é o campo mais profícuo para visualizar e entender os vários posicionamentos, escamoteados no texto escrito, que constituem a empresa jornalística.

Aludiremos aqui, por meio da Figura 16, a um episódio ocorrido em janeiro de 1999 no Brasil, quando da desvalorização cambial.

A foto de Greg Newton (Reuters), “Brazilians from queue outside bank in Rio de Janeiro”, tirada na frente de uma agência do Banerj (Rio de Janeiro), em 12 de janeiro de 1999 (ápice da desvalorização), publicada em jornais nacionais e internacionais que for-



Figura 16: foto de Greg Newton, Reuters

câmbio, que levou à desvalorização do *real* em relação ao *dólar*. A legenda estabelecia uma relação de causa e consequência entre fila no Banerj, representada visualmente, e a mudança na política monetária do mercado emergente brasileiro, trazendo, inclusive, dados sobre a saída de dólares do país e a grande baixa da Bovespa (Bolsa de Valores de São Paulo).

É importante explicarmos que a redação da legenda de fotos de agências de notícias tem de conter uma contextualização mais detalhada sobre a foto, como demonstrado na imagem aqui reproduzida.

Devemos considerar aqui, de modo geral, dois grupos de leitores que possuem práticas de letramento distintas – investidores nacionais e internacionais, que operam em bolsa e/ou têm negócios em aberto aqui no Brasil. O primeiro vivenciou a sobreposição do momento de produção da foto e do momento de produção de sua leitura. O segundo grupo, leitores estrangeiros, deslocado no espaço-tempo da produção da foto, sabia apenas que o Brasil passava por uma crise cambial.

Para os leitores brasileiros, essa foto foi maculada como uma fraude jornalística, já que a legenda nada tinha a ver com o que se mostrava visualmente. Do lado de fora do banco, pelo olhar (da objetiva) de G. Newton, nota-se uma fila enorme de dentro para fora do banco. Tumulto? Não. Talvez impressão/sugestão de aglomeração, suscitado pelo fato de o fim da fila terminar na calçada da agência. Sem ter noção da distância entre a porta do banco

mam opinião pública, causou tremenda repercussão e repreensão, devido a relação multimodal entre sua legenda e registro visual de pessoas em fila na porta do referido banco, a ponto de a Reuters proibir sua circulação e divulgar nota com pedido de desculpas pelo mal-entendido criado.

A polêmica instaurou-se porque a foto foi veiculada na mídia como prova incontroversa de que havia uma corrida aos bancos no Brasil, devido à flutuação do

e os caixas, para nós, intérpretes-espectadores, o foco centrado da objetiva de G. Newton no aglomerado de pessoas em fila fora do banco cria a impressão de banco cheio de gente.

Trata-se de uma cena rotineira em uma cidade como a do Rio de Janeiro, durante uma primeira quinzena de mês (geralmente, período de recebimento de salários e pagamentos de contas). Mas esse sentido só é atribuído a essa foto por intermédio da narratividade de um leitor que tenha esse interdiscurso.

Já para os leitores estrangeiros, crentes na correlação entre representação visual e realidade brasileira, com interdiscursos diferentes e sem saber que fila em banco é a coisa mais comum no Brasil, essa foto afirmava a verdade sobre a crise, o que os levou a retirar dólares do país, desencadeando uma reação especulativa em cadeia. É interessante observar que o interdiscurso do investidor estrangeiro, principalmente de países economicamente desenvolvidos, baseia-se no passado de outras crises em outros mercados emergentes, como o dos tigres asiáticos. É sabido, então, que esses mercados, por não terem uma sustentação econômica tão sólida quanto a de um país desenvolvido, podem ter as piores reações frente a uma crise cambial (inclusive a moratória). Logo, o feriado bancário sugerido pela legenda e demonstrado visualmente na foto era perfeitamente factível em um mercado emergente, quando em crise.

Essa foto nos ajuda a entender que o significado não está preso à imagem. Dependendo da comunidade interpretativa (Fish, 1981), do contexto em que seus leitores são criados, bem como da narratividade visual destes, uns significados são mais possíveis, autorizados, mais hegemônicos do que outros; enfim, mais cabíveis do que outros. E em um outro contexto e uma outra comunidade, aqueles não legitimados por comunidade X podem ser autorizados pela comunidade Y.

É interessante perceber essas diferentes e, ao mesmo tempo, possíveis interpretações são reguladas e (des)autorizadas por poderes, saberes, valores, poderes e mais poderes, formações ideológicas e discursivas, cuja função principal é a de fazer com que, na arena de conflitos desse discurso multimodal, um desses significados pareça o Verdadeiro e único, bem como transparente.

3.3 Conclusão

Destacamos, neste capítulo, como a narratividade visual de um grupo de leitores, regulada por práticas de letramento visual, atribui significados a esse signo, narratividade essa independente do legado da escrita.

Mostramos isso por meio dos conceitos de modalidade e multimodalidade, que nos ajudam a entender como uma fotografia é construída para ser tomada como uma prova

crível e incontroversa do real e como se dá a relação alfabético-visual entre foto e, principalmente, legenda. Com base no que cada cultura considera verdadeiro e real, esses conceitos implicam julgamentos sociais, que aproximam ou distanciam os intérpretes das imagens, produzindo efeitos de verdades.

Além disso, Kress e van Leeuwen (1996), ainda que tratem a imagem como um código, explicam minuciosamente o conceito de representação naturalista da realidade e os cânones dessa representação reproduzidos/impostos pela mídia impressa.

Essas considerações muito têm a verdade com que Foucault (1990) explica sobre a verdade, construção social que não existe independentemente do poder e nem fora do contexto em que foi criada, e sua construção nos vários discursos que circulam em nossa sociedade – “(...) ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos.”

Assim, não nos interessa descrever os referentes das imagens nem seus marcadores de modalidade, a fim de averiguar suas correlações com os referentes que as gerou, mas sim em analisar e entender como essas fotos são construídas como verdadeiras – análise e entendimento esses proporcionados pela figura de Worth, que não impõe significados fixos aos elementos de composição da foto, cristalizando-os sem que estes pudessem significar outra coisa. Com base nessa figura, analisamos COMO esses sentidos podem ser construídos/concebidos/materializados/veiculados, descrevendo determinados aspectos ou recortes das imagens selecionadas.

Outra relevância dessa figura em nosso trabalho é que ela nos faz sempre lembrar de nosso locus de enunciação e perceber que a construção da foto está diretamente ligada a regras de representação situadas/contextualizadas, ou seja, ele não pressupõe um código fixo de representação (como Kress e van Leeuwen descrevem em sua proposta de gramática do visual) e de estrutura.

Enfim, com essa figura podemos entender, com olhos de ver, o processo de visualidade da imagem-discurso, cuja materialidade é socioculturalmente construída, não pairando, portanto, imune a suas condições de produção, e cujo significado não está inerente nem perene em seus elementos constitutivos.