

Fotojornalismo como fonte histórica: contribuições da comunicação para a produção historiográfica

Eunice Ribeiro dos Santos*

Resumo: O presente artigo visa fazer uma revisão das principais ideias de Ernest Gombrich, Roland Barthes, e Eliseo Verón a respeito da análise de imagens a fim de averiguar quais as contribuições que os mesmos podem dar ao historiador no trabalho com jornais e revistas antigos, ou seja, suportes impressos como fontes históricas.

Palavras-chave: Fotojornalismo; História Cultural; Fontes Históricas.

Abstract: This paper aims at reviewing Ernest Gombrich's, Roland Barthes's and Eliseo Verón's main ideas concerning image analysis in order to examine which contributions they may give the historian when dealing with old newspapers and magazines, that is, printed formats as historical sources.

Keywords: Photojournalism; Cultural History; Historical Sources.

“Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito”.

Roland Barthes

Introdução

O objetivo desse artigo é fazer um percurso em três teorias que analisam a imagem ou texto em articulação com imagens a fim de inquirir sobre as possibilidades de análise de fontes históricas como jornais e revistas. Para tal empreitada serão utilizadas fotografias de autoria do fotógrafo francês Pierre Verger que viveu no Brasil de 1946 até 1996 quando veio a falecer, essas imagens fizeram parte do corpus de pesquisa da dissertação de mestrado A “traição” da tradição: Pierre Verger, Odorico Tavares e outros jornalistas em *O Cruzeiro* (1946-1951).

O desenvolvimento da História Nova, durante o século XX, ampliou as abordagens e os objetos desta ciência. Os documentos oficiais deixaram de ter uma importância central na discussão historiográfica e vários outros objetos, tornaram-se documentos da atividade do historiador. Dentre eles estão às imagens, os jornais e revistas. Estes meios de comunicação

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. niceribeiro70@hotmail.com.

trazem visões acerca dos seres humanos e suas práticas culturais, porém ainda existem lacunas teórico-metodológicas para lidar com a pesquisa destes suportes.

No campo da História Cultural Roger Chartier (2001), ao pesquisar a história da leitura e dos livros, favorece uma reflexão acerca do trabalho com periódicos do passado. A ideia de produção, consumo e circulação dos livros pode ser transposta para os periódicos. Sua produção não é exclusiva do redator da reportagem, mas também do editor, que, de acordo com a concepção do meio de comunicação, escolherá as reportagens que serão mostradas, ou não. As imagens também dão uma significação às reportagens, e não são de autoria exclusiva do fotógrafo, pois o elaborador de legendas e o diagramador também estão envolvidos neste processo. O consumo não pode ser medido apenas pelo cálculo contabilístico de venda, pois as revistas e jornais circulam por várias mãos, e as ideias veiculadas em uma revista não atingem às pessoas e aos grupos sociais, da mesma forma.

Chartier dedicando-se a discutir a organização física de um livro (protocolos de leitura) contribui para pensar na organização física do jornal ou revista, ou seja, a diagramação. As formas de disposição dos títulos, subtítulos, imagens, textos e legendas podem contribuir para induzir o leitor a um determinado tipo de leitura. Este aspecto da produção de um suporte impresso produzido no passado deve merecer atenção do historiador no trabalho com meios de comunicação escritos.

Apesar das contribuições de Chartier quanto à produção, circulação e consumo de um determinado meio impresso e a atenção à organização física de uma obra, é necessária uma discussão sobre a maneira de analisar os textos e suas articulações com as imagens no jornalismo impresso produzido no passado.

Uma das características da História Nova é estar aberta à articulação com outras áreas do conhecimento, desta forma, é necessário lançar mão dos estudos da comunicação para verificar de que forma eles podem contribuir para o trabalho historiográfico com jornais e revistas produzidos no passado. Será trazida para discussão neste artigo as ideias de Ernest Gombrich, Roland Barthes, e Eliseo Verón a fim de se averiguar quais as possibilidades de contribuição para o trabalho com suportes escritos e a articulação de textos com imagens.

Pistas sobre o caráter do documento fotográfico: Gombrich e a projeção dos contextos mentais

Ernest Gombrich foi historiador da Arte, apesar de seus estudos concentrarem-se nas pinturas e cartazes, suas discussões trazem motivações para reflexões acerca da fotografia.

No livro *Arte e Ilusão* encontram-se três ideias que podem ser remetidas à fotografia: O princípio da semelhança, a ideia da ilusão e a projeção dos contextos mentais. Inicialmente, Gombrich diz: “o artista não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza” (1986, p. 39), o que significa dizer que a pintura apenas pode se aproximar do real. Desta forma, o ato de pintar busca a semelhança. Esta representação da realidade passa pelo domínio técnico que possui o artista, bem como suas preferências pessoais e o estilo da época¹. Além disso, o pintar requer muito mais construção do que criatividade. Para burlar as dificuldades técnicas, vários pintores fizeram de seu ofício uma verdadeira ciência com o objetivo de construir princípios de semelhança convincentes, como é o caso da perspectiva, que, na pintura, nada mais é do que uma ilusão.

No processo de composição das imagens, os pintores lançam mão de seus contextos mentais para a construção de suas obras.

A fotografia também não traduz o real, pois a máquina fotográfica também possui limites para a construção da semelhança. Estes limites estão ligados às potencialidades técnicas da máquina fotográfica. Entre eles, está o formato do visor da câmera, que como se refere Vilhem Flusser (2002), reproduz o princípio de exclusão do capitalismo, pois não é possível ao fotógrafo clicar tudo que vê sendo obrigado a selecionar os elementos que vão compor a imagem. Outro limite é o próprio registro da imagem, seja ele analógico ou digital, pois tanto o filme quanto o sensor de registro da imagem digital estão em desnível em relação à realidade e ao olho humano, o que está na natureza e o que é captado pela mente humana são coisas diferentes. A mente humana tem a capacidade de preencher as lacunas com a bagagem de experiências subjetivas que possui. No caso da imagem preta e branca, por exemplo, o cérebro faz correlações entre as matizes de cinza na fotografia e as possíveis cores na natureza.

Os pintores, para se aproximarem da semelhança produzem ilusões em suas pinturas através da sensação de movimento nas imagens ou desenhando em tamanho menor os objetos que devem estar em planos posteriores. Com o uso de velocidade de obturação também é possível controlar a ideia do movimento na fotografia: velocidades mais altas “congelam” o objeto fotografado e velocidades mais lentas dão uma ideia de movimento. Através da

¹ Gombrich afirma que carecem pesquisas relacionando o estilo de uma época com o contexto social em que está inserido.

profundidade de campo, ou números f , é possível ter vários planos na fotografia (utilizando-se números maiores que darão mais profundidade de campo, ideal para fotografias de paisagem) ou um primeiro plano, desejável em retratos (utilizando-se números f menores que darão profundidades de campo menores). As objetivas também podem provocar ilusões. Com as teleobjetivas os diversos objetos em diferentes planos da imagem podem ficar como se estivessem um ao lado do outro. As objetivas grande-angulares podem dar a sensação de que os prédios estão caindo, ou que as extremidades do corpo humano são maiores do que o normal, dando uma ideia de deformidade. A posição superior ou inferior (ângulos contra-plongé e plongé) que o fotógrafo toma para fotografar pode acentuar a dramaticidade da cena.

A luz que entra na objetiva pode ser manipulada através do uso de filtros. A luz é um criptograma e só será significada quando se transformar em matizes de cor que podem ser alteradas novamente com uma exposição maior ou menor à luz no momento da ampliação. Este recurso era muito utilizado no passado na produção de retratos. O escritor Machado de Assis, mestiço, fazia questão de que sua origem negra fosse apagada nas fotografias através de cópias mais claras e menos contrastadas de seus retratos. André Rebouças, engenheiro, também foi retratado várias vezes em cópias claras a fim de que fosse escondida a sua origem. Esta “ilusão” gera repercussões sociais e ideológicas significativas num contexto que tem dificuldades em reconhecer a capacidade intelectual dos negros.

Gombrich (1986) trata da leitura das obras de arte afirmando que ao contemplar uma obra, um indivíduo já tem uma informação prévia sobre o que irá encontrar, pois se aprende a estrutura de cada manifestação de arte do seu tempo. Esta aprendizagem é chamada de contexto mental e está diretamente ligada à cultura. Desvios muito acentuados destes contextos mentais são registrados pela mente. Assim, imagens que são desconhecidas para o observador serão registradas por ele e as lacunas de informação serão preenchidas a partir de imagens conhecidas anteriormente.

Baseado nas ideias de Gombrich, Ronald Raminelli (1996) realizou uma pesquisa sobre as ilustrações feitas acerca da América Portuguesa nos séculos XVI e XVII, principalmente por holandeses e alemães. O contexto mental dos alemães era povoado de imagens sobre bruxaria e ações demoníacas. As práticas religiosas indígenas, bem como a antropofagia eram retratadas nos moldes dos contextos mentais europeus, mesmo quando os relatos dos viajantes, nos quais os desenhistas se baseavam, não fizessem nenhuma referência a bruxas ou ações do demônio. Em diversos momentos da história, os indivíduos foram

desafiados a buscar em suas mentes o não expresso e o inarticulado, e na falta de explicações, eles preenchem as lacunas com informações preexistentes.

O ato fotográfico também envolve uma projeção do contexto mental. Nas fotografias com pretensão de retratar a realidade existem recortes obrigatórios em função da natureza da câmera fotográfica. O processo de selecionar quais realidades retratar é guiado pelo contexto mental do fotógrafo.

Pereira Júnior explica este fato da seguinte forma:

Durante o processo de produção das imagens, tende-se a buscar um vínculo com um padrão de imagens – um estereótipo – existente – estabilizado na cultura, requerendo, tão somente, o trabalho de adaptá-lo às necessidades do momento. (2005, p. 6)

No século XIX, vários fotógrafos retratavam a nudez de determinadas mulheres de tribos africanas, apesar destas mulheres não encararem a nudez como algo ligado ao erotismo e à sedução sexual. Isso ocorria porque a mentalidade europeia acerca do sexo estava permeada de moralismo, além disso, encarava o africano como lascivo e dado ao sexo. As mulheres eram orientadas a fazer determinadas poses e olhares que expressavam o desejo, assim reforçavam a crença dos europeus sobre as mulheres africanas.

Um exemplo interessante é descrito por Cássia Denise Gonçalves (2004) num grupo de estudos sobre fotografias da UNICAMP. O grupo havia encontrado uma fotografia que mostrava um chafariz na cidade de Campinas, ao lado dele havia um homem, que na opinião dos nove pesquisadores, carregava um saco nas mãos. Como a cópia da fotografia não estava em boas condições tentou-se procurá-la em outras fontes até ser encontrada na primeira página de um jornal da cidade do início do século XX onde o prefeito vangloriava-se da modernização que proporcionava à cidade. A foto da primeira página do jornal mostrava claramente que o homem segurava na verdade a alavanca do chafariz. A partir do momento do confronto entre as duas cópias, percebeu-se que na verdade o homem trazia nas mãos uma alavanca abaulada do chafariz. Os pesquisadores preencheram a lacuna provocada pela má qualidade da fotografia com elementos da memória coletiva construída na infância. Todos eles experienciaram a atuação do mito do “homem do saco”, aquele que vinha buscar crianças que eram desobedientes.

Além da contribuição de Gombrich (1986) para o caráter da imagem, ele também traz elementos para a análise da mesma. De acordo com o autor, os elementos linguísticos que acompanham a imagem são fundamentais, para ele é a legenda que determina a verdade, pois

a imagem em si não pode ser uma proposição verdadeira ou falsa. Para provar sua tese refere-se às fotografias tiradas em períodos de guerra e que trazem informações falsas em suas legendas, muitas vezes vinculadas ao grupo dominante.

A presença dos símbolos e sua transmissão através das imagens ao longo da história também deve ser considerada, já que os símbolos costumam transpor o período histórico em que foram construídos. Por esta razão podem servir a diversas ideologias, dando a eles uma dinâmica inexistente no processo de significação de símbolos. Para Gombrich (1986), o mito é um sistema de crenças que mantém unida uma sociedade, porém quando essas crenças perdem a força, estes mitos transformam-se em metáforas.

O objetivo de Gombrich (1986) não é fornecer metodologia da análise de imagens, porém, suas discussões sobre o que está em jogo no nível de percepção da realidade e da leitura de imagens é fundamental, pois aponta para a importância de pesquisar o contexto em que determinados estilos de época se desenvolvem, como o fez Raminelli (1996).

O historiador, em suas pesquisas de periódicos como fontes históricas, deve estar advertido das ilusões que podem ser produzidas em uma imagem, principalmente nesse momento da era digital, bem como da projeção dos contextos mentais tanto do fotógrafo quanto do próprio pesquisador no momento da análise.

Roland Barthes do científico ao imaginário:

A produção acadêmica de Barthes divide-se em duas. A primeira delas sofre uma grande influência da semiologia saussuriana onde o ver uma imagem não se distingue de lê-la, pois tudo é textualidade. Essa primeira fase do seu trabalho está expressa de maneira mais explícita nos artigos *Mensagem Fotográfica* (1990a) e *Retórica da Imagem* (1990b) publicados na obra *O óbvio e o obtuso* (1990). E na segunda, este estudioso praticamente abandona suas pretensões a uma ciência para o estudo das imagens e passa a pensá-las no aspecto de efeito da ação do tempo sobre a significação dos acontecimentos registrados, ou seja, a memória e o inconsciente. Suas conclusões são publicadas no livro *A Câmara Clara* (1984).

Ao contrário de vários estudiosos de sua época que denominavam o século XX como o século das imagens e viam na grande circulação delas um problema, Barthes (1990a) declarava que na verdade o seu século não era o século das imagens e que, muito menos, deveriam ser demonizadas, pois, desde a antiguidade as civilizações produzem imagens, o

grande diferencial é que as imagens do século XX vinham, na maioria das vezes, articuladas aos textos. Barthes também divergia na forma como estas imagens deveriam ser estudadas. Enquanto a maioria dos pesquisadores acreditava que as pesquisas deveriam se concentrar na produção e nos efeitos, Barthes pensava que tratar da significação e da semântica era o caminho para estudar a sociedade, pois a análise interna da imagem trazia traços desta sociedade.

Analisar fotografias utilizando-se das ferramentas da linguística não parece em nenhum momento uma tarefa simples, afinal traduzir uma epistemologia da linguagem escrita para a linguagem visual, como qualquer outra tradução, não pode resultar em algo exato, principalmente pelo caráter polissêmico e histórico do signo.

Outra questão é a relação entre significante e significado que não se estabelece numa exatidão matemática. Entre outras palavras Barthes disse:

A relação entre significante e significado é analógica, não simbólica. Isto significa dizer que os “elementos da mensagem associada não ‘copiam’ a coisa por significar, mas apenas a sugerem ‘fazem pensar nela’; o elo que une significante e significado é pouco motivado, baseia-se em associações culturais fluidas”. (2005, p. 106)

Barthes dizia que a relação entre significante e significado é analógica, portanto, descontínua, alguns elementos do significante podem significar a imagem como um todo.

Discorrendo sobre a fotografia jornalística, Barthes afirma (1990a) que a mesma possui uma fonte emissora, um canal de transmissão e um receptor. A emissão desta fotografia depende da redação, do grupo técnico, fotógrafos, editores e os que fazem as legendas. No processo de transmissão, o nome do jornal possui importância central, pois ele legitima o interesse do receptor pela notícia. A emissão e recepção da mensagem são da ordem sociológica e a análise da imagem propriamente dita deve ser feita antes da análise sociológica.

A fotografia jornalística possui duas estruturas: a linguística, ou seja, a palavra, e a fotográfica, que se constitui da própria imagem. Na mensagem jornalística esta análise deve ser feita separadamente, inicialmente da parte interna da imagem e depois da parte linguística. Estes trabalhos ocorrem de forma complementar.

A mensagem fotográfica é constituída de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada. O aspecto denotativo da imagem constitui-se pelo que se vê na fotografia, ou seja, o *analogon* do real, pois a fotografia não se constitui como real. O aspecto

conotativo diz respeito à leitura, ao que remete à cultura da sociedade que recebe a imagem, sobre ela Barthes escreve:

O código do sistema conotado é provavelmente constituído, seja por uma simbologia universal, seja por uma retórica de época, em suma, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismo, gestos, expressões, agrupamentos de elementos). (1990a, p. 12)

Esta retórica de uma época, de certa forma, guia as normas profissionais, ideológicas e estéticas do fotógrafo. Apesar de Barthes enfatizar a importância da análise interna da imagem, suas ideias sobre a retórica de uma época e como esta rege o fotógrafo pode remeter o pesquisador ao processo de produção, pois as normas profissionais, estéticas e ideológicas são preexistentes ao ato fotográfico. Na prática cotidiana, o fotógrafo conta com os procedimentos de conotação que aparecem da seguinte forma:

1. Trucagem: Barthes afirma que quem produz a foto não é somente o fotógrafo, mas também o elaborador de legendas e o editor (indivíduo determinante no que é digno de ser mostrado ou não)².

2. Pose: é a fabricação que o indivíduo faz de si mesmo diante da câmara mostrando o que ele considera digno de ser mostrado.

3. Objetos: são verdadeiros símbolos que a cada época são organizados de uma forma ativando a biblioteca intelectual dos indivíduos.

4. Fotogenia: a fotografia passa por um embelezamento, nesta imagem “embelezada” está a mensagem conotada. Apesar de atualmente o *Photoshop* ser um grande aliado no processo de construção da fotogenia, desde o início da fotografia técnicas de embelezamento foram desenvolvidas, entre elas é possível citar os cenários nos estúdios fotográficos, as roupas alugadas para as fotografias e a própria pintura da fotografia.

5. Estetismo: tentativa de dar à fotografia, o *status* de pintura utilizando-se dos recursos desta última.

6. Sintaxe: são um conjunto de fotografias que formam uma sequência, nelas a conotação não está nas imagens separadamente, mas em seu conjunto. Estes elementos são fixados na estrutura interna da imagem e podem indicar determinados traços da sociedade.

² Chartier possui ideias semelhantes quanto às práticas culturais, de um modo geral, ao afirmar que determinadas práticas são mais legitimadas do que outras e isso determina a sua circulação.

Fotografia 1-Foto: Pierre Verger. Mamulengo: Poesia do Nordeste.
Revista O Cruzeiro 27/12/1947.



As reportagens de Pierre Verger na revista *O Cruzeiro* possuem diversos exemplos da sintaxe. A sequência de fotografias acima faz parte de uma reportagem sobre o teatro de bonecos em Recife, nela há um menino interagindo com os bonecos, fazendo menção de um sorriso, prestando atenção, na expectativa, e aplaudindo. O conjunto das fotografias significa o deleite da criança pela magia do teatro de bonecos.

Assim, é possível dizer que a conotação do fotógrafo faz-se na produção, desde o seu olhar sobre o objeto fotografado até a produção da fotografia propriamente dita. Mesmo levando-se em conta o caráter de perfeição do *analogon* na fotografia é preciso perceber que o sentido na fotografia é construído também pelo fotógrafo na seleção do que ele retrata, no processamento técnico, enquadramento e diagramação. O fotógrafo significa a realidade que está diante do visor e o leitor da imagem significa a imagem significada pelo fotógrafo. No livro *A Câmara Clara* Barthes, diz: "Vejo os olhos que viram o Imperador". (1984, p. 11)

Flusser (2002) falando sobre a produção do fotógrafo afirma que a máquina fotográfica reproduz o princípio de exclusão do capitalismo, pois o visor força o indivíduo a escolher o que será retratado, portanto, através da exclusão imposta pelo visor da máquina, o fotógrafo significa a realidade, o leitor vê uma imagem em segunda mão. A escolha do fotógrafo, diante de uma gama de panoramas a serem fotografados é o que constrói a

significação. Assim, a fotografia seria uma representação da realidade, uma versão parcial, inacabada e criada pelo olhar do fotógrafo de acordo com sua subjetividade, classe social, ideologia e tempo histórico. Sebastião Salgado escolheu fotografar a América Latina³ de acordo com uma estética da miséria, entretanto, os trabalhos de outros fotógrafos mostram que existem outras faces desta mesma América Latina. Pierre Verger, no livro *Retratos da Bahia*, mostra os negros que realizam trabalhos manuais na cidade de Salvador, ligados aos cultos religiosos afro-brasileiros ou dormindo na rua. O período de seus trabalhos na região coincide com o momento do crescimento industrial na Bahia, mas ele não opta por retratar este lado.

As ideias aqui veiculadas não tem a intenção de enfatizar a produção, mas apontar para a importância da análise do contexto em que as imagens são produzidas. Esta questão é importante para o historiador que precisa ter clareza das significações que determinada imagem pode ter em seu tempo e em outros. Em função disso, o estudo da articulação da imagem com seu texto e outras leituras são fundamentais para se aproximar da significância que uma sociedade dava para determinado significante.

A conotação não se faz de uma única forma. Ela ocorre em níveis que vão se aprofundando. Inicialmente há a conotação perceptiva, aquela de reconhecimento dos elementos da fotografia, a segunda é a cognitiva e opera num contexto cultural de reconhecimento. A partir da conotação cognitiva o sujeito faz juízos de valor acerca do que lê desenvolvendo a conotação ideológica. O ato de escrever acerca da fotografia é da ordem de uma conotação política, que será vista mais tarde com a mensagem linguística da fotografia.

Para a análise interna da fotografia, Barthes propõe uma descrição estrutural da imagem, tentando captar a relação entre os seus elementos, pois estes estão intimamente ligados. Se um elemento da imagem se modifica, os demais também modificarão. Além disso, ele propõe:

Isolar as unidades significantes e os temas (ou valores) significados, seria necessário proceder-se (talvez por testes) a leituras dirigidas, fazendo variar artificialmente certos elementos da fotografia, de maneira a observar se essas variações de forma conduzem a variações de sentido. (1990, p. 15)

Esta proposta de Barthes demonstra o seu desejo de desenvolver uma análise científica das imagens através da quantificação. O próprio Barthes afirma que desenvolveu melhor esta

³ John Mraz discorre sobre este assunto no artigo “Sebastião Salgado: Maneiras de ver a América Latina”.

metodologia de trabalho nos seus estudos sobre cinema⁴, pois o próprio desenrolar do filme possibilita a reflexão sobre as prováveis alterações de significado no significante, porém ele mesmo reconhece o trabalho como muito complexo.

Segundo Silva (2005), Barthes, nesta tentativa de busca científica da significação, tenta colocar-se acima deste processo, porém estudar a significação é o próprio significar. Se o pesquisador deseja se colocar acima deste processo estará na verdade produzindo uma mitologia, pois o processo de significação parte do tempo do pesquisador, assim como a leitura de um texto ou imagem parte do tempo do seu leitor.

A pretensa tentativa científica de Barthes de buscar a significação não pode ser assumida pelo historiador, pois a este último interessa saber o porquê dos elementos de uma fotografia serem dispostos de determinada maneira, qual o contexto por trás desta contextualização e de que forma eles geram impacto na sociedade. O historiador da História Cultural sabe que seu trabalho é uma interpretação de um tempo histórico a partir do presente.

Barthes defende que “o homem projeta na leitura da fotografia sentimentos e valores caracteriais ou “eternos”, isto é infra ou trans-históricos” (1990, p. 21). A História Nova defende que o devir histórico desenvolve-se em processos de curta, média e longa duração, desta forma é necessário estar advertido de que apesar de determinados signos terem uma transformação muito lenta, eles se transformam. Além disso, baseando-se em Chartier (1990), os signos não circulam da mesma forma entre os vários grupos sociais de uma determinada época, bem como não possuem a mesma significação para eles. A mídia tem mostrado o conflito criado a partir da produção de charges a respeito de Maomé na Europa. Isso trouxe uma grande insatisfação para as comunidades islâmicas, o que demonstra que as charges foram significadas de maneira diferenciada entre europeus não islâmicos e para os islâmicos de todo o mundo. Nesse caso, não é possível encontrar uma significação infra-histórica para a imagem de Maomé. O que se pode dizer é que existem lutas entre os significados e uns são mais legitimados que outros em função da força do grupo que os produziram (Chartier, 1990). Estes aspectos são ignorados pela semiologia barthesiana.

Os aspectos linguísticos da fotografia jornalística estão associados aos aspectos icônicos. Em função do caráter polissêmico da imagem, a mensagem linguística pode ter a

⁴ Ver, BARTHES, Roland. “O Problema da Significação no Cinema”. **Revue Internationale de Filmologie**, Jan-jun - 1960. In: BARTHES, Roland. Inéditos. Vol. 3 – Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes), p. 34-47

função de Fixação⁵, o que reduz a quantidade de significados possíveis para a imagem, orientando o leitor para um significado desejado. A função de Fixação também serve de elucidação, mas ela é seletiva, portanto ideológica.

É na função de Fixação que ocorre a conotação política, pois a legenda pode duplicar a imagem ou produzir novos significados para a mesma. Em outras palavras:

Na maioria das vezes o texto limita-se a ampliar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas, por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo, que é, de certo modo, projetado retroativamente na imagem a ponto de nela parecer denotado. Por vezes, a palavra pode chegar a contradizer a imagem, produzindo uma conotação compensadora (BARTHES, 1990a, p. 21).

Fotografia 2 As índias de Jullaca querem vender suas mercadorias, mas sem nenhuma publicidade. O viajante que chega cansado e aborrecido da longa viagem tem dificuldade em descobrir debaixo daquele monte de fazendas e chapéus alguém que possa servi-lo. As índias dormem inteiramente desligadas dos negócios.



Cuzco – Cidade dos deuses. 7/9/1946.
Foto: Pierre Verger – Texto: Vera Pacheco Jordão.

É possível perceber nesta fotografia que o elaborador da legenda produziu uma conotação política. A partir dos elementos significantes na imagem como as índias, seus rostos cobertos por chapéus e tecidos, ele coloca-se na posição de julgamento, hierarquizando as formas de fazer comércio através do registro da falta de publicidade e do sono, características que são incompatíveis com o capitalismo “moderno”. A afirmação “*descobrir*

⁵ Barthes fala função *Relais* na mensagem linguística, porém esta não será discutida por não ser muito encontrada nos suportes que estão sendo discutidos aqui. A função *Relais* é mais encontrada em fotografias em sequência e têm um caráter de complementação da imagem.

debaixo daquele monte de fazendas e chapéus alguém que possa servi-lo” não corresponde exatamente ao que pode ser visto na imagem.

Chartier (1990) aponta para a necessidade de reflexão acerca do impacto das significações com a circulação de ideias na sociedade. No processo de mostrar e ser mostrado através de um texto jornalístico há um grupo que produz a notícia e um grupo que é mostrado na notícia. As relações de poder se estabelecem de uma forma onde um grupo comunica-se de acordo com as bibliotecas mentais de seu tempo, e ao outro cabe, no caso de uma pose, fabricar-se para uma imagem digna de registro. No caso da fotografia em destaque, parece que os fotografados não tinham conhecimento da presença do fotógrafo. Como afirma Barthes: “Embora a imagem fotográfica não nos esconda nada, ela não nos fala sobre o que nos mostra, a foto não pode dizer o que ela dá a ver” (1984, p. 56). A fotografia não fala por si mesma, cabe ao historiador buscar estas lacunas para construir o conhecimento histórico.

A partir do final da década de 70 do século XX, Barthes repensa seus estudos acerca da imagem fotográfica abandonando a perspectiva científica de análise. Assim lança o livro *A Câmara Clara*, uma nítida opção de leitura subjetiva. Esta obra inicialmente versa sobre os envolvidos no ato fotográfico: o *spectator* é o que vê, o *operator* é o fotógrafo, o *éidolon*, o fotografado e o *spectrum* é o emitido pelo fotografado, é a fabricação que o sujeito faz de si mesmo, do que considera digno de ser mostrado.

A composição da fotografia também é revista, agora a imagem é composta pelo *stadium* e pelo *punctum*. O *stadium* é a parte entendida pelo intelecto e se caracteriza pela parte cultural da imagem, para compreendê-la é necessário que o *spectator* reconheça culturalmente os signos presentes na imagem. Já o *punctum* são detalhes da fotografia que remetem o *spectator* para além dela. É algo que fisga, perturba o *spectator*. Segundo Samain (2006), o *stadium* é o óbvio da fotografia, enquanto que o *punctum* é o obtuso. O *stadium* da fotografia pode ser objeto das ciências humanas de um modo geral, entretanto, o obtuso é um objeto mais próximo à psicanálise, em função do seu apelo ao inconsciente.

Outro aspecto importante é o advento de dois leitores da imagem fotográfica. Um indivíduo que está no passado e, ele mesmo, no presente, resignifica o que foi lido anteriormente através da contemplação da imagem. As novas discussões de Barthes (1984) acerca da fotografia são um apelo à memória. Apesar do movimento de análise de Barthes se fazer de um indivíduo no passado que vê uma cena e depois a contempla, posteriormente, esse também pode ser o movimento do historiador que resignifica as imagens construídas no passado por outros indivíduos, tentando desvendar as significações construídas, o que

mobilizará também as suas memórias, seja enquanto indivíduo, seja como alguém pertencente ao coletivo.

A tentativa de Barthes de dar um caráter científico à análise de imagens tem contribuições interessantes no que diz respeito à mensagem linguística na fotografia, pois através da análise de legendas e texto de reportagens é possível perceber a posição ideológica de um determinado jornal. No campo da análise imanente da imagem, a ideia de identificar os elementos significantes e sua relação entre eles pode trazer pistas para a análise de imagens, porém a significação através da variação dos elementos significantes distancia-se do objetivo de compreender o contexto de produção de uma determinada reportagem.

Quanto à segunda fase do trabalho de Barthes, a grande ênfase ao aspecto inconsciente e imaginário da imagem, em função do aspecto extremamente subjetivo dos *punctuns*, com certeza extremamente útil à psicanálise serve de alerta ao historiador quanto à possibilidade de projeção de si mesmo e dos seus conteúdos no processo de análise do documento fotográfico. Quanto aos aspectos culturais da imagem, ou seja, o *stadium* faz-se necessário um maior aprofundamento para se chegar às ferramentas metodológicas desta empreitada.

Verón e o contrato de leitura

O trabalho de Elísio Verón parte do legado da semiologia dos anos 60, cuja primeira geração semiológica era baseada nas teorias linguísticas estruturalistas a qual considerava a língua como uma instituição, um objeto sociológico por excelência.

A partir desta preocupação com o contexto, Verón desenvolve estudos sobre a semiologia do discurso que busca definir novos critérios de análise para os suportes tecnológicos e para as mídias, ampliando as perspectivas de relações entre a linguística e a mensagem, e da mensagem com o seu contexto social e cultural. A análise do conteúdo não é o mais importante a ser pesquisado, isso é apenas uma parte do processo, o mais importante são as maneiras de dizer este conteúdo.

As formas de organização da discursividade, relacionadas às práticas sociais, estruturam-se em cinco níveis: discurso, suporte, mídia, gênero literário e gênero produto. O discurso pode ser classificado em publicitário, político e informacional. Os suportes se constituem pela pintura, fotografia, imprensa escrita, cinema e vídeo. As mídias estão relacionadas à televisão, cinema, rádio e a imprensa escrita e os gêneros podem estar ligados a uma origem literária ou a um produto. O tipo de gênero ligado à origem literária é composto

pela entrevista, reportagem, mesa redonda e ensaio, enquanto os gêneros tipo produto são aqueles que se compram ou consomem-se no mercado cultural como seriados, noticiários e folhetins. Estes níveis de análise articulam-se mutuamente. Sobre esta questão na fotografia Ferreira (2006, p. 6), afirma: “A imagem fotográfica serve de suporte no domínio privado fruto da emergência do desejo de publicidade e torna possível a representação, pela primeira vez, daquilo que o privado comporta de comunitário”.⁶ Assim, utilizando códigos da pintura, o retratado fabrica uma imagem de si mesmo através da pose.

Verón considera outros elementos na relação da comunicação: A imagem ou lugar daquele que fala, construída pelo enunciador. A imagem ou lugar daquele a quem a fala é endereçada. E as relações entre o enunciador e o destinatário. O suporte e o leitor não podem ser vistos de forma separada, pois as motivações que o enunciador cria para a leitura do receptor são fundamentais para entender o posicionamento de um determinado suporte, assim como, compreender o porquê de um suporte vencer a concorrência mesmo possuindo conteúdos semelhantes. A preocupação de Verón vai além da produção, coloca-se também na recepção, pois a relação entre estas duas instâncias da comunicação fornece pistas do posicionamento discursivo do enunciador. Não é possível dizer que um conteúdo vai do produtor para o receptor num sentido único.

Em outras palavras, Verón afirma que o leitor não recebe passivamente as mensagens que os meios de comunicação transmitem, contudo, os meios de comunicação constroem mensagens na tentativa de induzir uma leitura específica por parte do consumidor. Com isso, o pesquisador pode desvelar de que lugar o enunciador constrói seu discurso e qual a sua intenção com ele.

Para pesquisar as características do discurso é necessário buscar as regularidades das propriedades descritas, comparar a discursividade em suportes concorrentes e sistematizar as propriedades exibidas. Estas regularidades são denominadas de contratos de leitura onde o enunciador cria laços com o leitor, e é através da investigação destes laços que se busca a posição do enunciador e o lugar que os produtores de um determinado suporte desejam para o leitor. Pois:

Na recepção, o leitor não só recebe os conteúdos; ele recebe os conteúdos sempre ‘representado’ por uma estrutura enunciativa em que qualquer um (o enunciador) lhe fala, e em que um lugar preciso lhe é proposto no que diz respeito ao destinatário. (VERÓN, 2001, p. 9)

⁶ É possível dizer que com o desenvolvimento das mídias e o surgimento de gêneros do tipo produto como os *reality shows* a questão da publicidade do privado é levada às últimas consequências.

O trabalho de Verón contribui para a análise de imagens acompanhadas de texto, como é o recorrente em jornais e revistas, uma das possíveis fontes históricas do trabalho historiográfico.

No caso dos suportes impressos, os laços do contrato de leitura também se fazem através da capa, relações textos/imagens, dispositivos de chamada como títulos e subtítulos, modalidades de construção de imagens e diagramação, bem como tipos de percursos de leitura propostos ao leitor como o índice das matérias e os artigos. Em função da possibilidade de polifonia da enunciação nos elementos constituintes do suporte impresso, o discurso é construído de uma forma que localiza e ancora o enunciado, é a função dêitica.⁷ Isto é possível através do uso de pronomes de tratamento que caracterizam as relações entre os sujeitos, dos tempos verbais que definem a dimensão temporal do discurso e dos pronomes que indicam a dimensão local dos acontecimentos.

Discutindo os contratos de leitura nos títulos, Verón (2001) classifica os tipos de enunciador mais frequentes no suporte escrito. O primeiro deles é o enunciador que se pretende imparcial, não interpela o destinatário e constrói o discurso em terceira pessoa. O segundo ainda preza pela impessoalidade, porém nela posiciona-se como conselheiro, produzindo um discurso com tendência para a qualificação. Este segundo enunciador pode variar para um enunciador pedagógico. O terceiro tipo de enunciador interpela o destinatário e busca gerar nele uma identificação com o discurso.



OXE DE XANCÔ, peça cuja perfeição e acabamento desafiam a técnica dos mais refinados artistas.

Fotografia 3: O Cruzeiro – 14/04/1951
Pierre Verger – Texto: Odorico Tavares

⁷ A função dêitica é menos precisa em imagens.

Na imagem anterior, o conteúdo representado e recebido pelo leitor, traz uma fotografia e uma legenda, integrante da reportagem *A escultura afro-brasileira na Bahia*. Na imagem, há uma espécie de cetro, com uma figura ao centro que lembra Iemanjá. Na legenda se lê: “OXÉ DE XANGÔ, peça cuja perfeição e acabamento desafiam a técnica dos mais refinados artistas”. O escritor da legenda parece não considerar o autor desta obra como um artista, quando ele diz que “desafiam a técnica dos mais refinados artistas”. O enunciador coloca-se na posição de julgamento quanto à obra classificando-a como não pertencente a uma obra de arte. Desta forma, mesmo dentro de uma pretensa imparcialidade do suporte é possível pesquisar as posições ideológicas de um determinado meio de comunicação.

No contrato de leitura, as imagens possuem um lugar privilegiado, pois nelas o enunciador constrói um laço com o leitor e o destinatário é convidado a ver o mundo de um determinado prisma. Verón (2001) propõe uma classificação das imagens fotojornalísticas: A fotografia testemunhal pode também ser chamada de flagrante, o fotógrafo extrai da realidade o acontecimento e o tempo é marcado através do “este aqui”, normalmente está ligada às matérias factuais. Os jornais não trazem muitas fotografias testemunhais. A pose já é uma oferta do acontecimento, busca um sentido abstrato para o tempo que varia entre o “ter estado aqui” e o “estar ainda aqui” e busca uma construção da memória através do que é digno de ser visto. A retórica das paixões caracteriza-se pela foto de rostos de homens públicos, tentando retratar o “estado de espírito” deles. E por fim, a fotografia categorial reporta aos conceitos que encarnam classes lógicas, fazendo com que os leitores pertencentes àquelas categorias retratadas se identifiquem com aquela matéria.

Nas reportagens de Pierre Verger, para a revista *O Cruzeiro* tiradas nas décadas de 40 e 50 do século XX, predominava as poses, contudo ao analisar o acervo do fotógrafo constatou-se que uma parte significativa dessas fotografias era de caráter testemunhal e, através do processo de edição sofreram recortes para mostrar principalmente o rosto dos retratados. Dentre as imagens editadas, o critério de “limpar” o assunto pode ser uma justificativa, porém é fato que a construção de uma fotogenia provocou repercussões ideológicas nas reportagens sobre as festas populares de Pernambuco e Bahia. Nas imagens originais essas manifestações são dotadas de maior diversidade étnica, a significação construída pela revista mostra essas manifestações culturais como tipicamente ligadas aos negros vestidos com roupas simples.

Pereira Júnior (2004) em sua dissertação de mestrado demonstra que a análise e controle quantitativo dos tipos de fotografias são de fundamental importância para se definir o

perfil discursivo de um jornal. Assim como ele, espera-se que o historiador possa interpretar os vestígios dos contextos social, cultural e institucional em que foram produzidos os discursos em meios de comunicação impressos.

As ideias de Verón trazem grandes contribuições para o estudo de suportes escritos antigos no que diz respeito às posições adotadas pelo enunciador, a consideração aos contextos de produção do discurso e direcionamentos que o mesmo busca dar para a leitura do receptor. Em relação às imagens fotográficas Verón considera:

A subjetividade na leitura das imagens fotográficas nos obriga a afrontar um problema teórico fundamental: é o da pluralidade de modalidades de apropriação dos discursos, que se traduz como um desnível entre produção e reconhecimento, e, portanto, a constatação de que não há linearidade na circulação de sentido". (VERÓN, 1988).

A própria classificação do autor acerca da imprensa fotojornalística auxilia na investigação das intenções do enunciador, pois a predominância de um determinado tipo de imagem em detrimento de outra, fala muito do que está por trás do suporte impresso.

O Contrato de Leitura suscita duas questões para o trabalho historiográfico. A primeira delas diz respeito ao contrato de leitura estabelecer-se de forma mais evidenciada nas capas de revista ou nas primeiras páginas de jornal. Ao historiador também pode ser útil acompanhar o contrato de leitura de uma determinada seção do jornal ou revista a fim de acompanhar a produção de um determinado jornalista ou fotojornalista num determinado suporte.

As concepções de Verón contribuíram para o trabalho de pesquisa com as fotorreportagens de Pierre Verger na Revista *O Cruzeiro*. Observou-se uma regularidade na diagramação que se inicia com uma fotografia de página inteira contextualizando ou explicando o tema principal da reportagem. Na última página também se encontra uma fotografia ocupando todo o espaço. As fotografias do meio das reportagens são menores, principalmente as da terceira página onde é possível encontrar em diversas fotografias sequenciadas, o que contribuiu, particularmente, para evidenciar o processo artístico dos artistas populares. Essa evidência mostra a principal divergência entre a concepção de Pierre Verger acerca do conceito de cultura popular e uma boa parte dos jornalistas que redigiam as reportagens que consideravam a produção popular como algo próximo ao folclore, ou seja, estanque, invariável e primitiva.

Nos títulos, a enunciação é feita em terceira pessoa sem interpelação ao receptor. A função dêitica faz-se presente principalmente utilizando-se de elementos que dão uma ideia de lugar. Os verbos são poucos utilizados nos títulos. As legendas ora tendem para mensagens

que valorizam a cultura popular, ora produzem discursos que concebem a produção do povo como folclore.

As fotografias analisadas nas reportagens de *O Cruzeiro* podem ser divididas em duas categorias: aquelas de caráter predominantemente documental e aquelas que, além de possuírem um caráter documental, fisgam o observador pela expressividade mais evidente, são mais artísticas e constituídas de menor quantidade. Mais artístico deve ser entendido com o uso mais apurado das luzes que levariam a claro-escuros mais intensos e exploração das possibilidades gráficas da matéria revelada. As imagens de caráter documental atestam uma determinada realidade, mostram as atividades desenvolvidas durante as festas, sejam elas de natureza econômica, religiosa ou profana.

Ao retratar a arte popular Verger foca-se em todo o processo produtivo mostrando o contexto onde o artista está inserido, as matérias primas utilizadas, todas as etapas do seu trabalho, o resultado final, a atividade de comércio ou apresentação que giram em torno do produto. Essa postura no ato fotográfico valoriza a produção do artista popular. As fotografias de Verger abrem espaço para a contemplação da diversidade, de estilos diferenciados, de processos criativos dominados desde a concepção mental até a produção final. Nesse sentido, seu trabalho é pioneiro, pois ensina como deve ser a postura dos intelectuais diante da cultura. Uma postura que dá visibilidade ao trabalho e à obra popular, sem pré-julgamentos ou teorias antes da contemplação da realidade em um momento da história onde a arte popular era vista por grande parte dos estudiosos do folclore, como fruto da espontaneidade, sem grandes reflexões e ligada ao mundo infantil, considerado um estágio inferior do desenvolvimento humano.

Considerações Finais

O presente trabalho pretendeu focar e avaliar de que forma teorias que discutem suportes impressos podem contribuir para o historiador trabalhar com jornais e revistas como fontes históricas, em função da historiografia cultural demandar ferramentas metodológicas de outras áreas do conhecimento.

Gombrich, com suas discussões voltadas para a pintura traz como principal advertência os processos de percepção da realidade para a produção de um quadro suas reflexões podem ser levadas para a fotografia. O seu princípio de “ver em” é imprescindível, pois esta projeção do artista em sua obra pode dar conta de explicar determinados traços da

sociedade. Como o próprio autor admite, pesquisas sobre os contextos de produção não são comuns. Esta lacuna pode ser preenchida pelo historiador através da comparação de fontes históricas, a fim de se entender como a mentalidade de uma época pode influenciar na produção de determinadas fotografias, seja para produzir mensagens convergentes, seja para a produção de imagens divergentes da mentalidade predominante.

Apesar da semiologia estruturalista de Barthes demonstrar-se superada, até por ele mesmo, em diversos aspectos, os conceitos de mensagens linguísticas e as suas diversas conotações apontam para aspectos fundamentais no estudo das legendas de reportagens e sobre as mensagens que perpassam por estas legendas.

As ideias de Verón acerca do Contrato de Leitura apontam para grandes possibilidades de pesquisa interdisciplinar com a historiografia. Isso ocorre pelo fato do autor tratar de todo o aspecto da matéria jornalística: títulos, legendas, texto, diagramação, fotografia, entre outros. A semiologia do discurso favorece ao pesquisador compreender quais as intenções que estão circunscritas nas mensagens e de que forma o enunciador tentou em transmiti-las.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland, 1915-1980. A mensagem fotográfica. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a. 11-43 pp.

_____. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b. 27-43pp.

_____. Sociedade, Imaginação, Publicidade: BARTHES, Roland. Inéditos. Vol. 3 – *Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).98-121pp.

_____. *A Câmara Clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

CATALÀ, Josep Maria. GOMBRICH, E. H. *Los Usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del Arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990. p. 7-89.

CHARTIER, Roger. “o livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org). *Práticas de Leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 77 – 105.

FERREIRA, Giovandro. *Uma proposta metodológica para o estudo da imprensa a partir das mutações problemáticas da análise do discurso*. Revista de Economia Política de Lãs Tecnologias de la Información y Comunicación. Vol III, nº 1, ene – abr. 2006. Capturado em www.eptic.com.br em 10/2/2006.

FERREIRA, Giovandro Marcus. *Da imagem à fotografia no suporte de imprensa: um percurso em busca da discursividade*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 27, 2004. Porto Alegre. Anais São Paulo: Intercom. Capturado em 12/2/2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82 pp.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES, Cássia Denise. *O nome das coisas: Algumas considerações sobre a leitura de fotografias*. Capturado www.stadium.iar.unicamp.br em 1º/5/2004.

METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. _____. *A análise das Imagens*. Seleção de ensaios da revista "Communications". Petrópolis: Editora Vozes, 1973. (Tradução: Luiz Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira) 7-18pp.

MRAZ, John. *Sebastião Salgado: maneiras de ver a América Latina*. Capturado de www.stadium.iar.br/19 em 20.08.2005.

PEREIRA JÚNIOR, Nelson Soares. *Fotojornalismo e discurso: o fotojornalismo no posicionamento discursivo do jornal "A Tarde"*. Universidade Federal da Bahia. FACOM, Programa de Comunicação e Cultura Contemporânea, Salvador, 2004. Dissertação de Mestrado.

PEREIRA JÚNIOR, Nelson Soares. *Discurso e Imagem: Possibilidades Metodológicas para uma Análise Discursiva do Fotojornalismo Contemporâneo*. www.intercom.org. Capturado em 10/10/2005.

PINTO, Milton José. Enunciação e Imagem. In: PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 1999. 32-39 pp.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da Colonização (A representação do índio de Caminha a Vieira)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SAMAIN, Etienne. *Memórias antropológicas em torno de um algum fotográfico: fotografia, morte e história*. Capturado de www.stadium.iar.unicamp.br/6 em 10.01.06.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. In: SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. 2ª edição. São Paulo: Hucitec / Editora Senac, 2005. 115-128pp.

SILVA, Márcio Renato Pinheiro da. *Lição crítica: Roland Barthes e a semiologia do impasse*. Alea. Vol. 7. nº. 1. Rio de Janeiro, Jan/ Junho, 2005.

VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia*. Salvador, Editora Corrupio, 2002, 288pp.

VERÓN, Eliseo. *Espacios públicos in imágenes*. Capturado em 15/11/2005 <http://www.biblioteca.org.br/autor.asp?texto=e&offset=100>.

_____. *Análise do 'contrato de leitura': um novo método para os estudos de posicionamento dos suportes impressos*". (*L'analyse du "contract de lecture": une nouvelle methode pour lês études de positionnement des supports presse*), in *Les médias – experiences, recherches actuelles, applications*. IREP, Paris: 1985. pp. 02-20. Tradução do original francês organizada em apostila pelo prof. Dr. Giovandro Ferreira para curso de Mídia e Discurso, PUC-RS, 2001.