

SILVANA MENDES LUCAS

**11 DE MARÇO DE 2004:
A IMAGEM FOTOJORNALÍSTICA DO ATENTADO
TERRORISTA DE MADRI**

Tubarão, 2006.

SILVANA MENDES LUCAS

**11 DE MARÇO DE 2004:
A IMAGEM FOTOJORNALÍSTICA DO ATENTADO
TERRORISTA DE MADRI**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Mário Guidarini

Tubarão, 2006.

SILVANA MENDES LUCAS

**11 DE MARÇO DE 2004:
A IMAGEM FOTOJORNALÍSTICA DO ATENTADO TERRORISTA DE MADRI**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, dia de mês de ano.

Prof. Dr. Nome de Tal

Universidade de Local

Prof. Dr. Nome de Tal

Universidade de Local

Prof. Dr. Nome de Tal

Universidade de Local

Aos meus pais, Rubens e Dilma, meus maiores exemplos de amor e responsabilidade.

AGRADECIMENTOS

Espero que eu consiga expressar com palavras o que neste momento não possa ser feito com gestos ou imagens. Não que as letras não sejam capazes desta representação, mas é que as imagens visuais fazem parte, assim, como essas pessoas, de minhas paixões. Agradeço, então, à Deus, aos meus pais Rubens e Dilma, pelo amor e por acreditarem sempre na minha capacidade, ao meu mestre, amigo e professor Mário Guidarini, por me orientar nesta caminhada aos estudos da semiótica, às minhas irmãs de sangue, Eliana e Luciana, minhas maiores amigas e incentivadora “minha vida” Isabela, que mesmo sem entender este processo, sempre me enche de luz e alegria, às minhas irmãs de coração, Jane e Cynara, pela amizade e pela força de todas as horas à amiga e exemplo de profissionalismo Darlete Cardoso, pela grande ajuda e incentivo aos estudos do Jornalismo, à turma da Agcom, por entenderem minhas ausências e pelo apoio à pesquisa, à toda equipe Acref, em especial aos manos Valmor e Sâmia, que compreenderam minhas faltas e por formarmos uma grande família, aos meus amigos de curso em especial, a Valéria, a Márcia, a Luciane, o Ildo, a Teresinha, o Mário, o Ronaldo e o Toldo, pelo incentivo ao desenvolvimento deste trabalho, ao amigo João Lucas, meu designer gráfico favorito, a equipe do mestrado de Ciências da Linguagem, pelo apoio e encaminhamentos, e em especial meu namorado Tiago, por entender as minhas ausências, minhas crises e mesmo assim, continuarmos juntos, super-obrigada a todos!

Casi parecía imposible; más aún: casi parecía ilícito que nuestra realidad más real, la última accesible, se limitara a ser mera imagen del recuerdo! No obstante, la vida humana es bendecida en imagen y maldecida en imagen; sólo en imágenes puede comprenderse a sí misma; las imágenes son indeterrables, están en nosotros desde el comienzo del rebaño, son más antiguas y más poderosas que nuestro pensamiento, están fuera del tiempo, abarcan pasado y futuro, son doble recuerdo del sueño y tiene más poder que nosotros. (Bronch,1981).

RESUMO

Esta dissertação promove um estudo semiótico da imagem fotojornalística da capa dos jornais El País, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo e Diário Catarinense, publicada no dia seguinte ao atentado terrorista, ocorrido em 11 de março de 2004, na estação de trem Atocha em Madri, na Espanha. Verifica se a tecnologia digital utilizada na captação, edição e transmissão das imagens traz nova compreensão, ideologia e ética sobre o fotojornalismo no mundo contemporâneo e analisa comparativamente os signos presentes nas fotografias, na perspectiva semiótica de Charles Peirce e outros autores. Agrega ainda entrevistas com fotojornalistas, editores de fotografia e editores chefes de jornais diários para analisar a manipulação que a fotografia digital proporciona.

Palavras-chave: imagem, fotografia, fotojornalismo, semiótica.

ABSTRACT

This discourse promotes a study semiotics of the photojournalistic image of the layer of the El periodicals Country, Periodical of Brazil, Leaf of São Paulo and Diário Catarinense, published in the following day to the terrorist attempted against one, occurrence in 11 of March of 2004, the station of Atocha train in Madrid, in Spain. It verifies if the digital technology used na captation, edition and transmission das images brings new understanding, ideology and ethics on the photojournalism in the world contemporary and analyzed the signs comparativly gifts nas photographs, in the perspective semiotics of Charles Peirce and other authors. To add interviews with photojournalists, photograph publishers and publishers daily periodical heads to analyze the manipulation that the digital photograph provides.

Keywords: image, photograph, photojournalism, semiotics.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A IMAGEM	17
2.1 A origem do homem e a história das imagens	17
2.2 O que é, de fato, uma imagem visual?	20
2.3 A imagem como espelho do real	23
2.4 O virtual e a quarta dimensão da imagem	27
3. A IMAGEM FOTOGRÁFICA	31
3.1 Das sombras à cor	31
3.2 Do papel ao pixel	38
3.3 A fotografia como representação da realidade	42
4 A IMAGEM FOTOGRÁFICA JORNALÍSTICA	45
4.1 Fotojornalismo: a história e suas revoluções	45
4.2 O jornalismo em tempo real	55

4.3 A fotografia no jornal impresso	59
4.4 Texto e imagem: o casamento perfeito à publicação	60
4.5 Capa de jornal: a primeira página	69
4.6 Planejamento gráfico	68
4.7 Ética e ideologia no jornalismo	76
5. A SEMIÓTICA DA IMAGEM	83
5.1 A semiótica de Charles Peirce	83
5.2 O signo e suas diversidades	85
5.3 As categorias universais e as classes dos signos	93
5.4 A Semiótica da fotografia	97
6. METODOLOGIA	98
7. ANÁLISE DAS FOTOS DA PRIMEIRA PÁGINA	102
7.1 A fotografia do atentado	102
7.2 O El Pais	111
7.3 A Folha de São Paulo	115
7.4 Jornal do Brasil	119
7.5 Diário Catarinense	123
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS	135

1. INTRODUÇÃO

A popularização das fotografias divulgadas nos jornais atingiu todos os meios de comunicação. O fotojornalismo surgiu como uma nova opção de leitura, atraindo um número maior de pessoas. As mudanças iniciaram com as alterações gráficas, que libertaram os textos das longas e detalhadas explicações meramente descritíveis. O fotojornalismo passou naturalmente a noticiar e a exibir toda a sua capacidade de transmitir informações através das imagens.

As fotos, precisamente por selecionarem e fixarem um determinado acontecimento, retratam uma situação histórica bem determinada. Essa situação histórica, registrada através de imagens fotográficas, é um importante subsídio para a compreensão dos acontecimentos, função que o fotojornalismo passou a exercer, apoiado na qualidade da fotografia, para veicular informações da realidade social.

O fotojornalismo, então, adquiriu, através dos anos, fundamental importância para as publicações. Com o registro da fotografia, há a prova que a notícia realmente aconteceu. Para Santaella e Nöth (1999, p. 120), sob qualquer forma de observação, angulação, enquadramento, proximidade ou distância, a imagem fotográfica “é sempre um feixe de indicadores da posição ideológica, consciente ou inconsciente, ocupada pelo fotógrafo em relação aquilo que é fotografado” .

A fotografia jornalística sempre esteve vinculada a um texto ou a uma legenda como uma das possíveis versões do fato. Nesse sentido, assim como a fotografia pode mudar o significado daquilo que foi escrito na reportagem, o texto também pode interferir no significado da imagem, isto é, o que está sendo visto talvez seja uma imagem feita em outro contexto, em outro tempo que o da reportagem e, assim, questionar a interpretação fornecida pelo jornal.

No jornal, a forma como são construídos o título e a legenda desperta o interesse do leitor pelo fato e o seduz a ler e a interpretar a matéria jornalística.

As fotografias, o retrato, têm um poder emocional incomparavelmente maior que o texto escrito. As fotos veiculadas nas publicações de massa que apresentam situações humanas anormais provocam fortes emoções, por darem, muitas vezes, maior importância aos acontecimentos visualizados do que às versões em forma de texto.

No final do século XX, o avanço tecnológico e a utilização de câmeras digitais utilizadas nos jornais impressos fizeram muito mais que relatar fatos. Criaram ficções factuais ao ressaltar cores, retocar detalhes e alterar imagens, sem compromisso com a realidade.

O desafio do fotojornalista no mundo contemporâneo é buscar incessantemente a foto única, o furo jornalístico. A briga pela audiência e pela atenção dos leitores fez com que se implantasse um jornalismo de inovação, o que criaria artificios questionáveis. Agora, a forma de imagens digitais, num contexto criador, muitas vezes, visa a manipular e imediatamente transformar novamente a imagem em algo semioticamente investigativo. O universo semiótico da foto jornalística está saturado de significados em permanente transformação.

Para Peirce (2000, p.46), o signo é “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade”. Cada signo fotográfico interage com

vários outros, provocando e sofrendo transformações. Nenhum signo, exatamente por ser um signo, é um vazio ou algo estático e permanente. É um processo contínuo de muitos olhares.

A leitura semiótica que se pretende iniciar refere-se às fotografias divulgadas na capa de alguns jornais de um acontecimento de grande repercussão, que dominou completamente o universo mediático no dia 11 de março de 2004, o atentado terrorista que matou mais de 190 pessoas e deixou também cerca de 1.400 feridos em Madri, na Espanha.

A mídia impressa jornalística, mais especificamente o jornal diário, que não se caracteriza pela velocidade de informação como os meios eletrônicos, criou estratégias para cobrir o evento já explorado pelas emissoras de televisão e pela internet. A tragédia ocorreu em três estações ferroviárias na capital da Espanha, Madri, em 11 de março de 2004. Registradas por Pablo Torres Guerrero, jornalista do jornal El País, as fotografias acabaram sendo divulgadas na primeira página dos principais jornais e revistas do mundo inteiro no dia seguinte. O jornalista, que passava pela estação de Atocha, atingida na hora das explosões, como tinha uma câmera em mãos, aproveitou para fazer imagens, repassando-as ao jornal El País, as quais depois foram vendidas à agência de notícias Reuters que, por sua vez, às repassou aos jornais de diversas partes do mundo, inclusive para alguns jornais brasileiros.

A imagem publicada na capa dos jornais registra os efeitos da explosão em um dos trens em Atocha, a mais importante estação do país, que faz a ligação dos trens que vêm dos subúrbios com diversas linhas de metrô. Mostra passageiros e pessoas comuns cuidando dos feridos, antes do socorro médico chegar. A foto de Pablo mostra também, no canto inferior esquerdo, um pedaço de uma perna próxima aos trilhos.

Alguns jornais publicaram a foto original do jornalista, outros apagaram digitalmente o pedaço de perna próximo aos trilhos, outros ainda editaram a imagem cortando parte da cena.

Assim, é oportuno questionar a validade de se fazer qualquer tipo de alteração e edição na fotografia jornalística, e se ela pode alterar o conteúdo informativo da fotografia, que tem o princípio ético de mostrar a realidade: Como se pode compreender o acontecimento, na medida em que a função da fotografia é mostrá-lo como ocorreu? No mundo contemporâneo, a tecnologia digital traz nova compreensão cognitiva da função do fotojornalismo? Quais interpretações se podem fazer dos signos não verbais e verbais presentes na imagem por meio da ciência semiótica?

Para elucidar a problemática descrita acima, analisam-se os seguintes jornais: El País, da Espanha; Jornal do Brasil e Folha de São Paulo, de circulação nacional; e o Diário Catarinense, do Estado de Santa Catarina. O *corpus* em questão é a mesma imagem fotojornalística divulgada na capa desses jornais no dia 12 de março, sendo que se verificam as modificações realizadas por esses veículos.

O objetivo geral desta pesquisa é promover um estudo semiótico da imagem fotojornalística do atentado terrorista de 11 de março de 2004, buscando, na visão do filósofo Charles Peirce e de outros autores, subsídios para uma interpretação do contexto fotográfico.

A partir do exposto, pretende-se explorar os objetivos específicos, que se fazem possíveis na construção deste trabalho: verificar se a tecnologia digital utilizada na captação, edição e transmissão de imagens no mundo contemporâneo trazem novas compreensões da função da fotografia jornalística; e analisar comparativamente os signos presentes nas imagens por meio da ciência semiótica, para detectar ideologias embutidas nos memoriais descritivos que acompanham a fotografia jornalística.

Para alcançar os objetivos propostos, será efetuado um estudo semiótico comparativo das fotos publicadas na capa dos jornais El País, Folha de São Paulo, Jornal do Brasil e o Diário Catarinense, do dia 12 de março de 2004, que retratam o atentado terrorista ocorrido em Madri. Será realizada também uma entrevista estruturada com fotojornalistas,

editores de fotografia e editores chefes de jornais diários de circulação estadual e municipal para enriquecimento de dados e para responder sobre a problemática proposta nesta pesquisa.

O quadro teórico que auxiliará no presente estudo será formado principalmente pelos escritos de Charles Peirce e de outros autores que trabalham a semiótica. Jacques Aumont, Susan Sontag, Lucia Santaella entre outros também farão parte dos estudos da imagem e da fotografia.

Essas escolhas definidas aqui na construção deste trabalho não envolvem os estudos de uma teoria da recepção e nem se pretende agregar pesquisas na área da linguagem fotojornalística com a estética da morte. Não que tais assuntos não sejam tentadores. Focar na semiótica da imagem para buscar uma resposta para as questões aqui propostas é o ponto a que se visa.

A escolha do tema surgiu nas aulas de fotografia, quando questões como as propostas vêm permear o mundo acadêmico, e por anseios pessoais de juntar o conhecimento adquirido nas disciplinas do mestrado com a melhoria de conteúdos nas aulas de fotojornalismo.

Captar e fixar as imagens são as principais características da fotografia jornalística, transformando-a, aparentemente, num atestado de “verdade”. Essa credibilidade ingênua do olhar torna a imagem fotográfica testemunha da dissolução do tempo real, exercendo, assim, enorme poder de influenciar a mente dos consumidores. A presença da fotografia é considerada simultaneamente como ícone do real e como símbolo de ausência, porque quando a imagem se transforma em foto, o acontecimento não existe mais, ficando assim somente o registro do acontecimento.

Como meio de comunicação cultural, a fotografia jornalística tem um papel ativo sobre o comportamento da sociedade, quando divulgada pela imprensa em diários,

semanários e publicações mensais, por se tratar de um registro único do acontecimento em tempo real.

A foto jornalística adquiriu, através dos anos, fundamental importância para as comunicações de massa. Com o registro da imagem pelos meios de comunicação eletrônicos, tudo o que está no jornal passa a ser uma prova concreta de que o acontecimento realmente existiu. Mas a realidade apresenta-se diferente da maneira como se observam os fatos. O conhecimento de como determinado fato é construído fotojornalisticamente faz refletir sobre o que se vê, através de uma leitura mais crítica e menos ingênua.

A fotografia de reportagem sempre foi considerada um retrato da realidade, ou seja, infiel ao que verdadeiramente aconteceu, mesmo sabendo-se que captar uma imagem, tarefa do fotojornalista, é passível de enquadramentos e ângulos. Nos jornais e revistas, a disposição das matérias está ligada ao planejamento gráfico das páginas. O registro do momento vincula-se também à escolha da foto para uma matéria específica e essa pode ter intenções implícitas. É imprescindível explicar ainda que ressaltar ou diminuir a importância de uma notícia está relacionada também ao formato e ao tamanho da fotografia, assim como as formações ideológicas de cada mídia e seus grupos empresariais estão contidas numa visão de mundo de determinada classe social e suas aplicações éticas na comunicação.

Partindo dessas características das fotos jornalísticas, fica claro o desejo de buscar na Semiótica uma leitura mais científica e aprofundada das marcas dos acontecimentos para o ensino da fotografia aos acadêmicos do curso de Comunicação Social da Unisul, contribuindo, assim, para uma formação mais crítica da linguagem visual.

Inicia-se esta dissertação por uma introdução, seguida de capítulos sobre a evolução do homem, contextualizada junto à história das imagens, definindo também o que é uma imagem visual, excluindo com isso as imagens sonoras, táteis e olfativas. Será incluída

nesta abordagem uma explanação sobre a imagem como representação do real e o mundo virtual e a quarta dimensão.

Num segundo momento, apresenta-se a fotografia, sua origem e desenvolvimento desde as formas desenhadas pelas sombras até a formação atual com os chamados *pixels*. Neste capítulo, também será abordada a relação da fotografia como representação da realidade.

A terceira parte tem como foco a fotografia no meio jornalístico. O fotojornalismo contextualizado inicialmente pela história e sua evolução no meio impresso, juntando paralelamente texto e imagem. A diagramação destinada à capa terá visibilidade na definição de planejamento gráfico e nas diversas formas de apresentação da primeira imagem no jornal. Ética e ideologia também terão seu espaço na observação das escolhas nas publicações das imagens.

Uma leitura semiótica da fotografia, segundo os estudos deixados pelo Charles Peirce, é apresentada na quarta etapa. Serão dispostos os signos e suas diversidades, as categorias universais e, finalmente, a semiótica da fotografia.

2 A IMAGEM

2.1 A origem do homem e a história das imagens

O surgimento do homem na terra data de aproximadamente 70 milhões de anos. Registros fósseis encontrados em diversos pontos do planeta já o caracterizavam com modo de vida diferente, superior à maioria dos animais.

As formas de comunicação utilizadas pelos primeiros habitantes fazem parte de um longo período de mudanças. À medida que a capacidade cerebral lentamente aumentava, mudava-se de uma vida individual para as trocas básicas necessárias ao convívio social.

Sua capacidade de comunicação limitava-se às características dos animais mais complexos. Produziam sons, com ruídos, gemidos e movimentos corpóreos, sendo identificados como as primeiras formas de linguagem.

O que parece mais plausível, dos exíguos indícios de que dispomos, é que as primeiras formas humanas se comunicavam através de um número limitado de sons que eram fisicamente capazes de produzir, tais como rosnados, roncos e guinchos, além de linguagem corporal, provavelmente incluindo gestos com mãos ou braços, e movimentos e posturas de maior amplitude (DE FLEUR e BALL-ROKEACH, 1993, p.26).

As pesquisas feitas por paleo-antropólogos verificaram que as mensagens lentamente foram criando formas, todavia isso só se desenvolveu na medida em que a estrutura óssea dos primatas adquiria estrutura de um *Hominidae* (criatura com aparência humana).

O que foi descoberto, basicamente, é que aqueles primitivos hominídeos compartilhavam certos traços anatômicos com outros primatas; a sua laringe era virtualmente idêntica à dos chimpanzés, macacos e outros primatas que hoje conhecemos. Medições exatas dos crânios, a par de modelos traçados por computador do comprimento da língua e da configuração dos tecidos moles a ela ligados, revelaram que a localização da laringe e da caixa de ressonância não lhes permitia alcançar a incrível extensão dos sons necessária para a fala humana. Por outras palavras, não falavam por serem fisicamente incapazes de fazê-lo (DE FLEUR e BALL-ROKEACH, 1993, p.27).

Limitado em alguns sentidos, foi na visão que o homem reconheceu seu meio ambiente e desenvolveu sua capacidade de decidir que direção tomar. Utilizou-se de sua mão com seu polegar oposto aos demais dedos para representar as coisas que desejava.

Símbolos, sinais, traços e marcas foram formas de comunicação que contribuíram na construção do pensamento e na formação de diálogos.

Os registros pictográficos deixados pelos primitivos nas grutas, pedras e cavernas são traços em forma de desenhos de animais, de perfis, de chifres, mamíferos ferozes, touros, bisões e a própria figura do homem. Inscricões, em sua maioria, em movimento, provavelmente simulando táticas de caça ou objeto de estudo para aumentar sua coragem diante deles, ou ainda com crença de dominação sobre o animal (DE FLEUR e BALL-ROKEACH, 1993 p. 28).

Muitos estudos ainda estão sendo feitos, porém evidências apontam a evolução da vida dos primeiros habitantes através das imagens petrogramadas, desenhadas ou pintadas, ou petroglifadas, gravadas ou talhadas, como testemunhas da mentalidade e evolução da espécie humana.

A titulação de nossa época como “civilização da imagem”, designada pelo homem contemporâneo, compreende um conjunto de fatores que caracterizam a imagem como transmissão e comunicação de mensagens.

Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual, e de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginário ou concreto, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece (JOLY, 1996, p. 13).

As imagens manipuladas pela mente revelam-se nos sonhos, nos desejos e nas fantasias. Visam ao equilíbrio entre o mundo imaginário e o real. As diferenças entre essas duas dimensões não são gratuitas e nem concebíveis separadamente. Marcam presença na vida das pessoas, nas idéias e nas aspirações. A visualidade do conhecimento já determina previamente as marcas do mundo visual e caracteriza sua representação como imagem mental manipulada pelos órgãos da visão (JOLY, 1996).

Joly (1996) faz referência ao livro *A república*, no qual Platão define as imagens, em primeiro lugar, como sombras. Depois, como reflexos nas águas ou nas superfícies dos corpos opacos ou polidos ou brilhantes, assim como todas as representações descritas pelo filósofo no “Mito da Caverna”.

Segundo Joly (1996), a forma de representação do homem perante a natureza como imagem na cultura judaica-cristã, “Deus criou o homem à sua imagem”, caracteriza a representação visual como semelhança entre o belo, o bem e o sagrado, como meta poética dos artefatos medievais. No Renascimento, a imagem foi dividida entre representação

religiosa e representação artística moderna. A imagem, a partir dessa época, definiu-se pelos afrescos, pinturas, desenhos, gravuras, iluminuras e esculturas como arte pela arte.

Conforme ainda Joly (1996), as formas das imagens referem-se à questão do tempo, que aparece aos humanos como: dia e noite, estações do ano, relógios e calendários, como camadas geológicas da terra, como envelhecimento retratado em rostos e corpos humanos que registram o tempo físico como marcas do visível e afetam o desempenho das vanguardas.

Na física, os estudos sobre as noções de espaço e tempo não podem ser pesquisados separadamente, pois é na imagem materializada, como desenho, pintura, gravura, escultura, que se caracterizam como matéria. A música, o cinema, a televisão e a imagem eletrônica desenvolvem-se em contextos através da dimensão do tempo virtual. As imagens infográficas dependem de um dispositivo, suporte, para serem apresentadas ou produzidas (JOLY, 1996).

2.2 O que é, de fato, uma imagem visual?

Segundo Neiva Jr (1994), a imagem é basicamente um conjunto de traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade.

A simplicidade com que se afirma que a visão é nossa porta de entrada para o mundo exterior talvez não defina bem a importância desta como principal órgão de

direcionamento. Para Berger (2002, p.11), a “vista chega antes das palavras. A criança olha e vê, mesmo antes de poder falar”.

Essa capacidade existente no ser humano de perceber as coisas inicialmente pela visão não significa uma reação somente mecânica a determinados estímulos, pois nosso olhar é voluntário.

As imagens são feitas para serem vistas, por isso convém dar destaque ao órgão da visão. O movimento lógico de nossa reflexão levou-nos a constatar que esse órgão não é um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possíveis, mas, ao contrário, um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo: partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem, a quem chamaremos, ampliando um pouco a definição habitual do termo, de espectador (AUMONT, 1993, p. 77).

O sujeito relaciona-se com a imagem que observa. A própria ação do olhar também intervém na forma de perceber, captar e selecionar as imagens. Nossa capacidade visual vai mais além: olhamos com o nosso conhecimento, com os sentimentos, com as crenças, com a história, com a cultura e com nosso organismo psíquico.

O emprego contemporâneo do termo “imagem” refere-se, na maioria das vezes, à imagem da mídia. Imagens do cotidiano da vida das pessoas assemelham-se às da televisão e às da publicidade. No entanto, igualar à mídia, com imagens televisivas e de publicidade é obscurecer a própria definição e utilidade temporal da imagem como artefato e como representação mental. Para Joly (1996, p. 15), a confusão está quando se incorpora suporte a conteúdo. “A televisão é um meio, a publicidade um conteúdo”.

Há ainda que diferenciar imagem fixa e imagem animada. A primeira, refere-se à fotografia, à pintura, ao desenho, à gravura e a todos os meios de expressão visual. A segunda, refere-se à mídia, incluindo a televisão e o cinema. Entretanto, as expressões utilizadas como sinônimos de imagem não param de aumentar. A popularização do termo e a facilidade com que se adapta a outras definições ligam-se a outros campos de aplicações, como psicologia,

psicanálise, matemática, pintura, teatro e linguagem verbal. No campo da ciência, seu emprego didático compreende as visualizações dos fenômenos pesquisados.

Joly afirma ainda que:

Trabalhar a “imagem” da empresa, a “imagem” de determinado homem político, a “imagem” de determinada profissão, a “imagem” de determinado tipo de transporte etc., tornou-se a expressão mais comum no vocabulário do marketing, da publicidade ou dos ofícios da comunicação sob todas as suas formas: imprensa, televisão, comunicados de empresas ou de coletividades locais, comunicados políticos e assim por diante. Estudar a “imagem de...”, modificá-la, substituí-la etc, é o termo-chave da eficácia comercial ou política (1996, p.21).

O computador produz imagens em três dimensões, que podem ser vistas através das telas de alta definição. As “novas” imagens, como são chamadas, fazem parte de potentes e sofisticados programas, que permitem criar universos virtuais ou mundos simulados, imaginários ou ilusórios, segundo Joly (1996, p. 27).

No estudo da ótica, a imagem virtual designa uma imagem produzida pelo prolongamento de raios luminosos. Um exemplo deste estudo é a imagem na água, no espelho ou nas superfícies luminosas (JOLY, 1996, p. 24).

As novas formas de criação de imagem também levam ao homem outras maneiras de percepção do mundo, pois as imagens doravante derrubaram as concepções clássicas de observação e, a partir disso, passaram a exigir do observador uma compreensão imediata do fato perante uma nova realidade. Quando o espectador toma consciência do poder que tem a visão, percebe que também é visto. O olhar do outro sobre o dele é o que completa a afirmação de que faz parte do mundo visível. Cabe ao espectador que vive no “mundo das imagens” saber as diferenças existentes na leitura e na fabricação da imagem. O próprio ato de identificar uma imagem apóia-se na memória, ou seja, através do reconhecimento de objetos, pessoas e espaços memorizados, constrói-se o que se vê e o que já se viu. “A imagem

é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (AUMONT, 1993, p.90).

O papel do espectador, então, é extremamente ativo. É ele quem constrói e reconhece a imagem. Segundo a afirmação de Jacques Aumont (1993, p. 77), “é ele quem faz a imagem”.

2.3 A imagem como espelho do real

O hábito humano de ver quase sempre imagens representativamente analógicas costuma fazer com que se aprecie mal qualquer fato observável na natureza, ao relacioná-lo de modo inconsciente a um tipo de ideal, que é a semelhança perfeita entre a imagem e seu modelo (AUMONT, 1993).

Desde a antiguidade o homem apresentou-se diferente com relação às formas de olhar o mundo. Segundo Parente (2004, p. 12), desde Demócrito, Epicuro e Lucrecio, as coisas são causas ativas da percepção: “o mundo é um oceano de átomos de fogo cintilantes, um cosmos luminoso constituído por simulacros errantes capturados pelos olhos”.

Para os platônicos e os neoplatônicos, os olhos é que fazem com que as coisas sejam vistas. Conhecer é olhar para as coisas do mundo e perceber, através do olho do espírito, a geometria, os objetos com seus formatos, números e formas. Já para Descartes e os iluministas, não há mais separação entre o olhar e o mundo, mas uma divisão entre o olhar do corpo e o olhar do espírito. E, então, um processo, uma mutação no olhar, e, ao contrário do que pensava Platão, Descartes crê que o olho vê idéias e conceitos que levam o sujeito a modelos de conhecimento (PARENTE, 2004, p. 12).

Galileu, diante dos aristotélicos, baseando-se no telescópio e no microscópio, afirmou que os instrumentos tecnológicos não são meras extensões do olhar, mas próteses da razão corrigindo a visão: “a visão é a melhor faculdade do conhecer, quando ela é determinada pelas leis da geometria e da luz” (PARENTE, 2004 p. 12). O autor ressalta ainda que

a partir da utilização do telescópio e do microscópio, primeiras máquinas de visão, a dimensão fundamental da “reprodução” imagética, a realidade propiciada pelas tecnologias da imagem não se reduz nem a seu caráter instrumental, como extensão dos sentidos do homem (McLuhan), nem tampouco a sua capacidade manipulatória, como fator condicionador da consciência (marxistas), mas sim a seu valor **ontológico**, como princípio gerador de *um novo real*. Para usar a idéia de Benjamin sobre a mutação provocada pela fotografia, diríamos que o telescópio e o microscópio são o novo inconsciente ótico da nova realidade (PARENTE, 2004, p. 14).

Ernest H. Gombrich, citado em Aumont, em seu clássico *L'art et l'illusion*, define o duplo sentido na representação: um convencional, como a analogia na imagem fotográfica, por exemplo, que pode ser construída mudando ângulos, objetivas, filtros, químicos etc; e outro como convenção mais natural, que age sobre as propriedades do sistema visual como a perspectiva.

Para Gombrich (AUMONT, 1993), ainda, a analogia pictórica tem sempre duplo aspecto:

- o aspecto espelho: a analogia redobra (certos elementos de) a realidade visual; aliás a prática da imagem figurativa talvez seja imitação da imagem especular, a que se forma naturalmente em uma superfície d'água, em uma vidraça, no metal polido;
- o aspecto mapa: a imitação da natureza passa por esquemas múltiplos: esquemas mentais vinculados a universais, que visam tornar a representação mais clara ao simplificá-la; esquemas artísticos oriundos da tradição e cristalizados por ela etc (AUMONT, 1993, p.199).

Conforme Neiva Jr (1994, p.48), “quando a relação entre a imagem e coisa é imitativa, o suporte da representação funciona como um espelho, devolvendo, serenamente, a aparência do que é representado para o olhar”.

De acordo com o Minidicionário Houaiss (2001, p. 241), espelho significa vidro polido, metalizado, que reflete a luz e a imagem das coisas e pessoas; é a superfície refletora – espelharia.

Mas o espelho também pode ser uma metáfora. Uma expressão correspondente entre a representação e o objeto representado. O espelho é sempre fiel e servil à coisa que ele reproduz. Seu valor de verdade deriva exatamente dessa servidão imediata, sem que seja outorgado à imagem o menor direito de interferência nos traços da coisa representada. A coisa rege e reflete-se na imagem, irrefletidamente (NEIVA JR, 1994, p. 49).

A visualidade é o que permite observar uma imagem que, por sua vez, recebe do mundo visual as características de sua formação, segundo Neiva Jr (1994, p. 14).

Toda percepção do mundo visível depende de um processo seletivo e relacional. A representação, quando a pessoa percebe, constituiu-se instantaneamente. A imagem é autônoma, porque se confunde com o real, porém não existe nada que a faça ser dependente. Na veracidade, a imagem é ela mesma. Entre o mundo e a visualidade acontecem os fenômenos naturais, como as modificações constantes de luz e sombra, que impossibilitam a réplica do fato a ser representado na imagem, o que chega a ser no máximo uma transposição, nunca uma cópia (NEIVA JR, 1994).

Com a invenção do telescópio e do microscópio, essas primeiras máquinas de visão, a “reprodução” imagética da realidade propiciada pelas tecnologias da imagem não se limitaram a ser pelas tecnologias da imagem instrumentais, como extensão dos sentidos do homem, conforme McLuhan, nem tampouco ser totalmente manipulatórias, como consciência, mas sim como valor ontológico, principal formador de um novo real (PARENTE, 2004).

Para Goldman *apud* Aumont (1993, p.199), a noção de imitação quase não tem sentido.

Não se pode copiar o mundo “tal como ele é”, simplesmente porque não se sabe como ele é. Essa expressão só pode, pois, significar isto: “copiar um aspecto do mundo tão normal quanto possível, visto por um olho inocente” – mas não existe

nem normalidade absoluta, nem olho inocente, já que visão é sempre paralela à interpretação, até na vida mais cotidiana. Ao copiar, nós fabricamos.

Com as novas tecnologias da imagem surge o problema. De um lado, as imagens formam-se por novos sistemas de representação, em que o simulacro não mais distingue o falso o verdadeiro, nem a cópia do original; de outro lado, as imagens são reduzidas do simulacro ao clichê.

“Se para Baudrillard e Virilio, a Era do Simulacro é negativa, é porque para eles o simulacro deixa de ser determinado por uma vontade de afirmação do real enquanto novo (diferença livre) e se torna pura repetição do mesmo (simulacro despotencializado)” (PARENTE, 2004, p.19). Com o fechamento da representação sobre si mesma, deve-se, então, diferenciar os processos de temporalização da imagem entre o virtual, como ilusão do desaparecimento do real, e o virtual, como ilusão que afirma a existência do real.

A imagem não reproduz o real, o real é um aberto que não se deixa reproduzir como cópia ou dado, senso comum. Se a imagem reproduz o real, ela o faz literalmente, ela o produz pela segunda vez. A imagem mora do lado do sujeito, pessoal ou coletivo. Se ela supõe a linguagem é para brincar com ela – como na poesia - para se fazer desaparecer do lado do objeto (linguagem da transparência) (PARENTE, 2004, p. 30).

O surgimento das novas tecnologias de produção, captação, transmissão, processamento, reprodução e armazenamento da imagem tornou a realidade muito discutível. O telescópio, o microscópio, a radiografia, a fotografia, o cinema, a televisão, o radar, o vídeo, o satélite, o ultra-som, a ressonância magnética, o *laser*, a holografia, o fax, o telefax, a câmera fotográfica e a filmadora digital entre outros compõem as novas tecnologias. Essas máquinas de visão ora funcionam primeiramente como meios de comunicação, extensões do homem, como diria McLuhan, possibilitando, assim, ver e conhecer o universo jamais acessível puramente ao olho humano, ora condicionam a consciência a valores ontológicos na construção de um novo real, conforme foi ressaltado.

Logo, a partir das novas tecnologias, é comum o encantamento com o poder da imagem em simular a realidade. O objeto representado passa a ser um pretexto que se procura mais recordar. “Obcecados pelo realismo, discutimos a autenticidade da imagem até que nossos discursos nos anestesiaram, assim, nos acostumamos à perda do referente” (NEIVA JR, 1994, p. 75).

Parente (2004, p. 19-20) complementa:

As novas tecnologias da imagem suscitam o seguinte problema: se por um lado elas nos empolgam ao pôr em crise o sistema de representação, já que o simulacro não se pode mais distinguir o falso do verdadeiro, a cópia do original, a realidade da ilusão, por outro lado, ela implica a redução do simulacro ao clichê (puro jogo de imagem onde o simulacro se fecha sobre si mesmo). Se para Baudrillard e Virilio a Era do Simulacro é negativa, é porque para eles o simulacro deixa de ser determinado por uma vontade de afirmação do real enquanto novo (diferença livre) e se torna pura repetição do mesmo (simulacro despotencializado). Com fechamento do simulacro sobre si mesmo, a criação, trabalhada por uma diferença sempre já programada e calculada, se torna puro jogo comunicacional, interativo e lúdico; e o criador unicamente usuário, refém de uma razão cinicomunicacional. Devemos portanto distinguir os processos de temporalização da imagem entre simulacros despotencializados (o virtual como ilusão do desaparecimento do real) e potencializados (o virtual como ilusão que afirma o real).

Essas imagens anulam as distâncias e o tempo, criando o “tempo real”. Elas anunciam que atingiram, enfim, o ponto-chave de toda e qualquer imagem: representar, da forma mais perfeita e verdadeira, o real. Todavia, elas a idéia de representação, porque não mais representam, criam imagens.

2.4 O virtual e a quarta dimensão da imagem

O século XIX trouxe diversas inovações midiáticas para a humanidade. Em 1837, surge o telégrafo elétrico; em 1874, o telefone; em 1900, inventa-se o telégrafo por ondas hertzianas; e um ano antes, o cinema torna-se uma realidade. Em 1964, entra em órbita o

primeiro satélite de comunicação, o Telstar, que revoluciona toda a tecnologia e inaugura um novo espaço de informação que cobre o planeta.

Segundo Lemos (2004, p. 68), a pós-modernidade aparece, então, como uma idéia na metade do século XX, início da sociedade de consumo e dos *mass media*, junto com a queda das grandes ideologias. A política, a tecnologia, a economia, a filosofia, a moral, a arte e a vida cotidiana vão ser modificadas pelas novas formas de comunicação. A grande novidade deste século serão as novas tecnologias digitais e as redes telemáticas.

O que chamamos de novas tecnologia de comunicação e informação surge a partir de 1975, com a fusão das telecomunicações analógicas com a informática, possibilitando a veiculação, sob um mesmo suporte – o computador -, de diversas formatações de mensagens. Esta revolução digital implica, progressivamente, a passagem do *mass media* (cujos símbolos são a TV, o rádio, a imprensa, o cinema) para formas individualizadas de produção, difusão e estoque de informação. Aqui a circulação de informações não obedece à hierarquia da árvore (um-todos) e sim à multiplicidade do rizoma (todos-todos) (LEMOS, 2004, p. 68).

As descobertas dos aparatos tecno-científicos mudam a formação e a função da imagem em nossa civilização urbana. Elas modificam o sentir e o pensar do homem contemporâneo.

A informática e os novos sistemas de representação visual promovem uma troca cultural, na qual a construção, veiculação e visualização das imagens são agora figuradas pelo tempo e espaço e a cada momento estão se refazendo, sem que nenhuma delas exista como tal. Para Parente (2004, p. 76), “a imagem sintética gerada por computador se lança a um espaço no qual se modula como ocorria no outro lado do espelho de Alice, quer dizer, em um mundo onde a capacidade de transformação não tem limites”.

Com a utilização do computador, surge uma inteligência matemática criadora de imagens “irreais” ou “imateriais”. Uma ferramenta formadora de imagens, a serviço da ciência, da estética e de jogos e brinquedos. A formação da imagem na informática chama-se

infografia ou computação gráfica. Essas expressões, originalmente francesa e inglesa, fazem referência à produção de imagens através das tecnologias do computador, conhecidas como imagem digital e imagem numérica. Sua formação inicial baseia-se em pequenos elementos que constituem uma imagem, chamados de *pixels*, um anacrônico para *picture element*, em que cada ponto de sua formação constitui cor, textura, luminosidade, formando uma informação visual. Segundo Parente (2004, p. 73):

A imagem digital se apresenta como uma matriz de números em filas e colunas, na memória do computador. Seus números e pixels podem ser alterados e manipulados, individualmente ou em grupos, e o conjunto pode ser traduzido na forma de imagem no monitor de Tv ou, inclusive, em forma impressa. Qualquer modificação na matriz de números implica uma modificação na imagem.

Para Levy (2005, p. 32), "as novas tecnologias surgiram como infra-estrutura do ciberespaço. Este é um novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado da informação e do conhecimento". Trata-se de um processo que tem como referência a capacidade dos equipamentos em trabalhar com velocidades de cálculos e transmissões de informações e também com capacidades de registro e memória.

A palavra ciberespaço, escrita pela primeira vez em um romance de ficção científica de William Gibson, em 1984, correspondia ao universo das redes digitais nos conflitos econômicos e culturais entre as multinacionais. Atualmente, o termo corresponde a correntes literárias, musicais, artísticas e políticas que dizem fazer parte da "cibercultura" (LEVY, 2005, p. 92).

Levy ainda afirma que o termo ciberespaço "é o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores" (2005, p. 92). Atualmente são conservados, sob forma numérica, textos, imagens e músicas produzidas por computador. Dessa forma, o espaço cibernético está se tornando um lugar preferencial no

futuro da comunicação e no pensamento humano, o que, com certeza, trará implicações na educação, no trabalho, na política, na cultura, na formação do cidadão e na sociedade.

As imagens virtuais aparecem como uma nova escrita, modificando profundamente nossos métodos de representação, nossos hábitos visuais, nossos modelos de trabalho e de criação (LEVY, 2005, p. 93).

A imagem produzida por códigos binários, os chamados *bits*, modificaram os meios de representação, assim como na história a fotografia e a invenção da imprensa tiveram seu papel. A imagem de síntese corresponde ao que dizia Nicéphore, “a imagem é uma relação, um *pro sit*, um ser que tende para algo, uma realidade intencional. A imagem de síntese remete necessariamente ao seu modelo” (PARENTE, 2004, p. 92).

Mas as imagens de síntese e os mundos virtuais ainda não dimensionaram todo o seu potencial. A sua contribuição na formação da imagem é dar uma versão sensível e em parte igualitária ao modelo que a cria, sendo difícil direcionar a verdadeira revolução na construção da imagem, no tratamento da informação e da comunicação.

As conseqüências econômicas e sociais da numerização e da virtualização da informação já podem ser notadas através do papel cada vez maior das tecnologias da representação na nossa sociedade. As conseqüências são realmente notáveis. Outrora relativamente desprezada pelos “doutores” do conhecimento por ser considerada simples cópia do real ou então sonho irreal, fantasma inconsistente, a imagem torna-se agora instrumento de trabalho eficaz, enquanto arma econômica ou guerreira, meio de escrita funcional e heurística (QUEAU, 2004, p. 92).

Através das imagens de síntese, a representação não é mais formada por um inconsciente ótico que surge, ao qual se referia Walter Benjamim em relação à fotografia, mas uma espécie de consciência ótica como possibilidade de manipular o espaço e os homens oticamente, isto é, através da visão, segundo Santos (2004, p.166).

3 A IMAGEM FOTOGRÁFICA

3.1 – Das sombras à cor

A história da fotografia é longa e, por vezes, confusa. Origina-se das descobertas realizadas desde a Antiguidade, produto da combinação de dois fenômenos distintos. O primeiro pertence ao campo da física, no estudo da ótica na captação de imagens, e o outro à química, pela capacidade que certas substâncias têm de reagir aos efeitos da luz.

Dubois (1994, p. 117) comenta que Plínio faz referência à descoberta da fotografia com a história da arte, sendo ambas vinculadas aos estudos da sombra, fato que o levou a contar a seguinte história:

Havia a filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando da cena de despedida (vê-se o quanto essa história já é de imediato da ordem da representação, da encenação, da narrativa, da ficção), os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo, que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre a idéia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente (DUBOIS, 1994, p. 117 -118).

Leonardo da Vinci, em suas pesquisas, estudou bastante a questão das sombras, chegando à conclusão que “as sombras são sempre companhia, unidas aos corpos” e afirmando que a presença destas se torna um “isso está ali”, e quando desenhadas, um “isso esteve aí” (DUBOIS, 1994, p.120).

Pode-se também considerar as sombras como precursoras da máquina de tirar retratos, procedente de uma vasta tradição na captura dos perfis em “silhueta”, nome que surgiu no século XVIII, como o inventor Étienne de Silhouette, na época ministro de Luís VX. De acordo com Dubois (1994, p.136), foi Émile Littré quem escreveu a seguinte nota do Journal Officiel (29 de agosto de 1839).

O castelo de Bry-sur-Marne foi construído em 1759 por Étienne de Silhouette... Uma das principais distrações desse senhor consistia em traçar uma linha em torno da sombra de um rosto a fim de ver seu perfil desenhado na parede; muitas salas de seu castelo tinham as paredes recobertas dessa espécie de desenhos que chamamos de silhuetas do nome de seu autor, denominação que permaneceu para sempre.

Vale dizer que bem antes de se ouvir o nome de Joseph-Nicéphore Niepce como precursor da fotografia, muito já se observava, quando estando num quarto escuro, em dia de sol, que os raios luminosos procedentes de algum objeto do exterior, ao entrarem por um orifício da janela ou da porta, formavam a imagem invertida desse mesmo objeto na parede.

O fascinante fenômeno pesquisado por químicos e alquimistas também já havia sido mencionado pelo filósofo grego Aristóteles, que, ao observar um eclipse solar, deixou registrado em seus estudos de física uma descrição muito definida do princípio da câmara escura.

Na China antiga, por volta de 2.000 a.C., os artesãos confeccionavam objetos de cerâmica decorada com materiais que mudavam de tonalidade sob a ação da luz. Na Itália, em pleno Renascimento, Leonardo da Vinci e outros artistas, como Canaletto, usaram a câmara escura para realizar estudos de perspectivas e para pintar algumas de suas melhores obras.

Em 1807, W. H. Wollaston criou um dispositivo ótico capaz de obter imagens por cópia direta, bem mais simples que a câmara escura, usando telescópio junto com prisma, um jogo de espelho e de lente, fixos na extremidade por uma haste imóvel, presa a uma mesa de desenho. O invento era utilizado quando o pintor (não existia a fotografia, como definição de uma imagem capturada, muito menos uma definição para o profissional), colocando o olho no visor, mirava seu objeto ou modelo, movimentando a mão pelo papel simultaneamente ao que o olho observava. Desse modo, a câmara clara se constituiu, por dois procedimentos característicos do princípio da fotografia, o dispositivo ótico como prótese do olho e como recorte do real (realizado na seleção e no enquadramento) (DUBOIS, 1994, p. 131-132).

As bases da fotografia, com a captação da imagem, estavam então estabelecidas. O principal problema era a fixação da “imagem” formada.

O cientista e artista, inglês Thomas Wedgwood (1771-1805), citado em Sousa (2000), conseguiu, através da emulsão de papéis com nitrato de prata, sensibilizar a superfície

do papel quando colocava objetos sobre ele, criando silhuetas. Infelizmente, quando o papel era exposto à luz solar, novamente enegrecia até que as imagens desaparecessem completamente.

Vinte anos mais tarde, em 1822, Joseph-Nicéphore, conhecido como litógrafo, conseguiu, através de uma solução de ácido nítrico, fixar as imagens obtidas sobre o papel banhado por cloreto de prata.

Em 1829, Niépce, para aprimorar o evento, filia-se a Jacques Mondé Daguerre, pesquisador que desenvolvia estudos na mesma direção. No mesmo ano, a nova sociedade já dava grandes passos no aprimoramento da fotografia.

Depois da morte de Niépce, em 1833, Daguerre prosseguiu as pesquisas, batizando como daguerrótipo sua nova conquista no aperfeiçoamento da técnica heliográfica, o qual era produzido mediante uma placa de cobre polido e prateado sobre a qual se passava uma camada de iodeto de prata sensível à luz. Essa placa era impressionada por longas exposições, submetida a vapores de mercúrio, e a imagem recebia fixação por meio de hipossulfito de sódio (SOUSA, 2000).

A notícia da invenção da fotografia, em 1839, repercutiu por todo o mundo. Seu surgimento foi a grande revolução da época. Esse meio reprodutor de imagens incorporou-se ao mundo primeiro como um divertimento, parecendo apenas satisfazer a curiosidade das pessoas.

[...] ela congela uma, muitas, milhares de cenas numa velocidade que o homem não poderia alcançar e instaura um momento de parada numa época em que a observação das imagens vai se tornando cada vez mais rápida (MARCONDES FILHO, 1994, p.12).

Desde o momento da invenção da fotografia, todas as experiências e estudos a ela relacionados foram direcionados à redução dos longos tempos de exposição inicialmente

necessários para se obter uma imagem. Captar imagens de objetos ou de pessoas em movimento exigia aperfeiçoamentos que as antigas máquinas fotográficas ou “câmaras escuras” desconheciam. Desenvolveu-se, então, um dos primeiros gêneros da arte da fotografia: o retrato (BAURET, 2000).

Sontag (1986) ressalta que a arte de retratar pessoas, em parte, foi a responsável pela popularização da fotografia. O alto preço dos retratos pintados à mão impossibilitava que pessoas de classes sociais inferiores tivessem acesso a eles. A saída mais barata foi posar para retratistas fotográficos.

Utilizando-se de uma câmara de sua invenção, mais leve e com várias objetivas, André Adolphe Disderí, famoso retratista, ficou conhecido por reproduzir oito ou doze imagens de pequeno formato em cada chapa, vendendo-as ao público por um preço baixo e batizando-as de carta de visita. Estava popularizado o retrato entre as classes urbanas. “A fotografia tornou possível a qualquer pessoa a posse de imagens, e de início assumiu uma importância decisiva a posse de sua própria imagem-seu retrato (antes, poucos podiam pagar os trabalhos de um pintor)” (KUBRUSLY, 1983, p. 11).

Utilizada inicialmente apenas para registrar cenas das pessoas sozinhas, entre os amigos ou em família, a fotografia passava agora a constituir uma grande e verdadeira história familiar. “[...] uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão. Sejam quais forem as atividades fotografadas, o que importa é que as fotografias sejam tiradas e conservadas com carinho” (SONTAG, 1986, p.18).

Com a Revolução Industrial, observou-se o desenvolvimento de várias atividades entre as ciências, surgindo, naquele momento, muitas transformações no campo econômico, social e cultural, influenciando invenções que viriam a emergir decisivamente nos rumos da história do homem moderno. As máquinas pareciam ter vindo para resolver todos os

problemas. A industrialização tornava tudo mais acessível e mais barato. Como parte nessas mudanças, a fotografia adquiria um papel fundamental enquanto instrumento de apoio à pesquisa científica e também de informação, conhecimento e expressão artística (KOSSOY, 1989 p. 14).

A partir da segunda metade do século XIX, os fotógrafos viajantes tiveram papel fundamental na difusão da fotografia. Trouxeram para os olhos da população imagens de povos e lugares desconhecidos, possibilitando, assim, que as pessoas viajassem sem precisar sair de casa. Suas fotos constituem, hoje, um precioso tesouro para historiadores, antropólogos e estudiosos de todas as áreas. “A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca” (BARTHES, 1980, p. 130).

A procura pela fotografia estava diretamente relacionada a obter uma recordação. As guerras e as constantes saídas do homem em busca de terras longínquas levaram os retratistas a produzir fotografias como forma de religar vivos e mortos e como uma forma de reduzir a dor da separação entre amigos e conhecidos.

As fotografias, que armazenam o mundo, parecem incitar ao armazenamento. São guardadas em álbuns, emolduradas e colocadas sobre a mesa, postas nas paredes, projetadas sob a forma de diapositivos. São exibidas em jornais, revistas; classificadas pela polícia; expostas em museus e coligidas pelos editores (SONTAG, 1981, p.14).

Barthes (1980, p.27) considera a “foto-retrato sendo um campo de forças”, designando o imaginário, situações em que o sujeito se defronta com a objetiva de uma câmera fotográfica em um ato curioso. “Não pára de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura”. Segundo ele, a fotografia apresenta-se para o sujeito não como ele é, mas

como ele se toma diante de seus olhos, um objeto, um ser vivo utilizado em uma “micro-experiência da morte: torne-me verdadeiramente espectro”.

Como reprodução do instante do acontecimento, a fotografia está destinada a ocupar um lugar de vital importância num campo que a tornou imprescindível: a documentação. Qualquer edifício, cidade, grupo humano, acontecimento social, é suscetível de ser documentado, pois pode sofrer mudanças irreversíveis com o passar do tempo e, conseqüentemente, a perda da memória dos fatos, se não forem devidamente registrados.

As fotografias foram chamadas a prestar serviço, como objetos simbólicos e como elementos de informação, em importantes instituições de controle, nomeadamente a família e a política. Por isso, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes só se tornam válidos se tiverem posto uma fotografia da cara do cidadão (SONTAG, 1981, p. 29).

Com os aperfeiçoamentos que se faziam para diminuir o tempo captado pelo obturador da câmera, buscava-se também descobrir um modo capaz de captar as cores naturais nas fotografias.

As primeiras experiências na conquista da imagem fotográfica em cores não deram muito certo. O máximo que se conseguia era colorir os trabalhos à mão. Isso só foi possível em 1859, quando James Clerk Maxwell fotografou fitas coloridas com filtros: vermelho, verde e azul, fazendo dos negativos três transparências positivas em preto e branco que, quando projetadas em placas distintas ao serem superpostas, reproduziam toda a imagem cromática existente nas fitas.

O princípio fundamental da fotografia colorida consiste na possibilidade de se reproduzir qualquer cor, a partir de uma mistura de apenas três cores primárias básicas: vermelho, verde e azul. A luz branca, composta por uma combinação dessas três cores, pode ser composta em cada uma delas, contudo ela própria pode ser produzida através de uma combinação de luzes vermelhas, verde e azul. Por esse motivo, essas três cores são

denominadas primárias aditivas, e a produção de imagens multicoloridas, através da mistura de todas, é chamada de síntese aditiva. Na prática, porém, esse método tem se mostrado pouco adequado e não é utilizado em grande escala nos sistemas fotográficos em cores (BUSSELE, 1998, p. 72).

Vencidos os primeiros obstáculos e aperfeiçoadas as técnicas que facilitam a obtenção e a reprodução de imagens, a fotografia passou a fazer parte integrante do cotidiano da vida das pessoas. É difícil hoje imaginar o mundo sem sua presença e a dos meios dela derivados, como o invento em 1894 dos irmãos Auguste e Louis Lumière, que deu origem ao cinema, e ao Kodakrome, em 1935, no aperfeiçoamento do negativo em cores e mais tarde na transmissão de imagens com a televisão.

Esses homens e seus feitos colaboraram para que o mundo fosse visto por prismas absolutamente novos. Hoje, por causa dos inventos e seus inventores, a fotografia nos permite ver o mundo por ângulos inusitados, closes espetaculares, naturezas incomparáveis. Produtos tornam-se belos diante da luz, e aos nossos olhos, viram cobiça. Felicidades, dores e mortes são registradas e guardadas para novas histórias. Depois da fotografia, a vida pôde ser eternizada com apenas um clic (CESAR&PIOVAN, 2003, p. 22).

Passados mais de 180 anos, o processo sofreu um grande número de significativas alterações. As etapas para se fazer uma imagem fotográfica também mudaram, mas alguns princípios básicos ainda permanecem.

3.2 – Do papel ao pixel

Para capturar uma imagem precisa-se de luz e de uma objetiva, que necessitam de uma superfície sensível, como o negativo na fotografia convencional ou sensor na foto digital

para formar uma imagem. Contudo, desde seus primórdios, a fotografia dependia também de filme e papel para se fazer existir. Algumas imagens eram positivas, quer dizer, eram consideradas somente depois do filme exposto à luz, formando uma imagem que após era revelada em papel, ou nos *slides* para projeção ou nas grandes transparências coloridas utilizadas hoje por fotógrafos profissionais que trabalham na área publicitária ou com *design* gráficos.

Para Rose (1998, p. 12), a qualidade da fotografia dependia de muitos fatores, além da competência técnica do fotógrafo.

Especificamente, a câmera, a qualidade da objetiva para dar e a uniformidade do plano do filme eram fundamentais. Era importante que o fotógrafo medisse a luz corretamente e utilizasse a velocidade certa do obturador e a abertura certa da objetiva para dar a exposição adequada ao filme. Também fundamental era que o filme fosse novo, não tivesse sido exposto a extremos de temperatura e que sua embalagem não estivesse estragada de algum modo que tivesse permitido a entrada de luz.

A fotografia tradicional, após ser retratada, precisava ser revelada com vários banhos químicos para ser visualizada e fixada, para somente assim ser impressa em papel e exposta à luz sem sofrer qualquer interferência.

Já a fotografia digital não utiliza substâncias químicas, e as fotos que são feitas podem nunca acabar no papel. O computador é o suporte da imagem digital. Com a ajuda de programas de criação e alteração de imagens, pode-se incorporar as fotografias a qualquer tipo de documento, desde um catálogo impresso até uma apresentação multimídia, bem como criar uma página na rede mundial de computadores, a Internet, com ricas ilustrações (SOUSA, 2000).

Assim como outras tecnologias desenvolvidas atualmente, a fotografia digital também faz parte da história dos programas espaciais norte-americanos, que busca conseguir alguma forma de transmitir as imagens registradas no espaço para a Nasa em suas missões não-tripuladas, que raramente têm como destino a volta à Terra.

Antes de existirem as câmeras digitais de imagens estáticas, já existiam as câmeras de vídeo. Diversos sistemas de “captura” de imagens foram desenvolvidos para permitir importar um determinado quadro de uma fita de vídeo ou de uma imagem “ao vivo” de uma câmera. As imagens que resultam deste processo são muito pouco satisfatórias como fotografia, embora possam ser utilizadas como base para algum processo de “arte” digital (SOUSA, 2000).

Em novembro de 1964, o programa espacial lançou para Marte a nave Mariner 4, carregando uma câmera de televisão que capturou, em um gravador composto por fita magnética, 22 imagens formadas por 6 *bits* de 200 por 200 *pixels* (ou seja, 0,04 *megapixel*) da superfície do Planeta Vermelho, as quais levaram quatro dias para serem transmitidas à Terra . A imagem, a partir daí, é reduzida a um mosaico de pontos perfeitamente ordenados em colunas e linhas, um quadro de números, uma matriz chamada *pixel*, um anacrônico para *picture element*, o que equivale aos grãos de prata do filme convencional. A quantidade de *pixel* que a câmera consegue gravar compõe a resolução e define a qualidade da imagem (PREUSS, 2003).

Preuss (2003, p. 02) destaca os pesquisadores dos laboratórios americanos Bell, Willard Boyle e George Smith, que, em outubro de 1969, no espaço de uma hora projetaram e definiram as especificações que viriam a ser de fundamental importância para o desenvolvimento da foto digital.

A novidade, que ficaria conhecida como *Charge Coupled Device*, ou CCD, é o sensor que até hoje se responsabiliza pela captura de imagens em boa parte das câmeras digitais, que eletronicamente permitem a conversão da luz em cargas elétricas, transformando a informação analógica em digital. Essa imagem capturada, se for feita por *scanner*, vai para o computador; se for pela câmera digital, pode ser armazenada em disquetes, cartões de memória avulsos ou na própria câmera (CESAR & PIOVAN, 2003, p. 157).

Trabalhar com fotografias digitais requer acessórios mais sofisticados, além, é claro, de uma câmera digital. Tanto o *hardware* quanto o *software* são necessários para quem deseja entrar no mundo da fotografia digital. O *hardware* se refere a todos os componentes eletrônicos: o próprio computador, o monitor, a impressora, o CD-ROM e qualquer outro equipamento usado. E o *software* é um termo genérico utilizado para programas. Desde os mais fáceis até os mais difíceis, existem hoje no mercado, inúmeros programas de manipulação, segundo afirma Cesar & Piovan (2003, p. 157).

Questionar a arte de fotografar não faz parte do objeto de estudo deste trabalho, mas demonstrar que a manipulação da imagem via computador é apenas mais uma ferramenta que os fotógrafos possuem a seu favor. A utilização de computadores tanto economiza tempo e dinheiro com testes e experimentos, como também permite alterar imagens rapidamente e produzir um trabalho considerado artístico. Basta que primeiramente se pergunte qual vai ser a finalidade da fotografia.

Até pouco tempo, a forma mais fácil e utilizada para se modificar uma imagem consistia em alterar exposições, contraste, balanço de cores, uso de máscaras e outros efeitos. Para chegar ao resultado ideal, o fotógrafo necessitava de muito papel fotográfico, muita química e muito tempo.

A utilização tradicional de fotografias digitais em revistas, jornais, anúncios publicitários, multimídia e publicações na *Web* é apenas a ponta do iceberg. Empresas de seguro, imobiliárias, hospitais e consultórios médicos, indústrias de todos os tipos, escolas e universidades, empresas de engenharia e pequenos negócios são algumas das atividades que vêm utilizando a imagem digital na realização de seus trabalhos.

Atualmente a fotografia está sendo construída sob nova perspectiva, trazendo profundas transformações para a história das imagens. O computador, principal ferramenta da era da informação, também modificou a fotografia, permitindo não somente dominar

totalmente os pixels como substituir, ao mesmo tempo, a imagem a números e vice-versa (PARENTE, 2004).

Fusões, cortes, retoques, todo tipo de efeito especial pode ser feito com uma imagem através do computador. Os obstáculos existentes em se trabalhar com manipulação digital consistem em decidir qual técnica utilizar em meio a tantos recursos, e no alto custo da compra dos equipamentos.

Santaella e Nöth (1999, p. 139), citando Fadon Vivente, comentam que

o impacto maior da eletrônica sobre a fotografia se faz sentir na pós-produção da imagem, embora esteja também presente na pré-produção e produção propriamente dita” do que pode-se avaliar é também “um deslocamento do eixo de criação para o pós-produção via computação gráfica, com uma carga ética e estética nada desprezível.

Arlindo Machado (1993, p.15) completa o pensamento, dizendo que “agora se pode fazer alterações do registro fotográfico, com um alto grau de realismo, o que torna a manipulação impossível de ser verificada”. Para ele, conclusão lógica é que, “no limite, todas as fotos são suspeitas e, também no limite, nenhuma foto pode ser legal ou jornalisticamente provar coisa alguma”.

3.3 – A fotografia como representação da realidade

A realidade sempre foi descrita por meio das informações visuais. Filósofos como Platão buscaram nas imagens uma interpretação que pudesse esclarecer e também apreender o real sem ter necessariamente a presença das imagens.

Segundo Sontag,

em meados do século XIX, o padrão parecia estar, afinal, ao alcance, o recuo das antigas ilusões religiosas e políticas em face da investida do pensamento científico e humanístico não criou – como se previra – deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era da descrença reforçou a lealdade às imagens. A crença que não podia mais ser concedida a realidades compreendidas como se fossem imagens, ilusões (2004, p. 169).

Com o surgimento da câmara escura, Dubois (1994 p. 25) comenta que começou a existir uma espécie de consenso geral que declarava que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Um registro objetivo que tem como característica sua natureza técnica na produção de imagem, envolvendo nesta construção somente o ato mecânico com os efeitos da luz, sem necessariamente, ao contrário da pintura, ter a presença da mão do homem.

Para Bauret, a diferença está entre a relação do real e noção de realidade.

Enquanto a primeira é totalmente abstrata- trata-se do mundo tal como existe, fora de toda a percepção – a segunda recobre precisamente tudo aquilo que constitui o objeto de uma percepção e, por seguinte, que pode ser representado (esclarecendo-se, no entanto, que nem tudo aquilo que é percebido é necessariamente representável fotograficamente) (2000, p. 41).

Sontag (2004, p. 170) acrescenta que uma fotografia não é apenas uma simples imagem, uma interpretação do real, é “também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”.

Dubois (1994) ainda comenta que a fotografia é reconhecida como uma espécie de prova, algo que leva ao senso comum em afirmar que a foto não pode mentir, pois atesta incontestavelmente a existência daquilo que aparece em sua imagem. Propõe um estudo com

base em diversos críticos e teóricos da fotografia, um princípio de realidade da imagem com seu referente, articulando o percurso em três tempos:

Primeiramente, a fotografia como espelho do real, cuja associação é atribuída à semelhança entre a foto e seu referente. Uma percepção que inicialmente advém com a divulgação das primeiras imagens como uma imitação do real.

Em a *Câmara Clara*, Roland Barthes (1980) comenta a natureza da imagem fotográfica, juntando-a indissociavelmente à realidade que a produziu. Como uma tatuagem sobre a pele, a fotografia estaria fixada ao seu referente, e seu entendimento só poderia ser compreendido através de categorias subjetivas, surgidas pela emoção e o envolvimento de ver e rever na imagem fotográfica uma realidade vivida.

Para Baudelaire, citado em Dubois (1994, p. 29), o importante no contexto fotográfico é estabelecer um paralelo entre a fotografia como simples instrumento de uma memória documental do real, e a arte, como pura criação imaginária. “O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo”. Acrescenta ainda que a fotografia é “um auxiliar (um servidor) da memória, uma simples testemunha do que foi”.

No segundo tempo, para Dubois, a fotografia é vista como transformação do real. Discurso que permeia o princípio da realidade, como uma impressão, um simples olhar, visto que a imagem fotográfica nunca foi um espelho neutro, mas um dispositivo dotado de interpretações, análise e transformações (1994, p. 26).

Seguindo os passos escritos por Rudolf Arnheim, Dubois relaciona as diferenças aparentes que a imagem fotográfica apresenta com relação ao real: primeiramente, a foto é determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido pelo fotógrafo, por seu

afastamento do objeto perante a câmera, e pelo enquadramento selecionado; depois, transforma a tridimensionalidade do objeto em uma imagem bidimensional; e, finalmente, ela isola um ponto preciso do espaço-tempo, excluindo qualquer outra sensação, sendo esta olfativa ou tátil (1994, p. 38).

A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência [...] A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos, pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações (KOSSOY, 2000, p. 38).

Na terceira parte, a fotografia representa traço de um real. Essa concepção que diferencia as duas precedentes, visto que ela consiste em afirmar que a imagem é dotada de um valor singular ou particular, pois é determinada pelo seu referente.

Walter Benjamin, ao escrever a *Pequena história da fotografia*, já elucidava o “realismo” fotográfico.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (1985, p. 94).

A referencialização da fotografia insere-se no campo de uma pragmática considerada como inflexível, tornando-se inseparável a imagem fotográfica de seu referente no ato de sua formação. A principal característica nada mais é que uma afirmação de sua existência. Com a leitura de Charles Peirce mais adiante, pode-se chegar ao entendimento de que a “foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida com o que representa (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1994, p. 53).

4 – A IMAGEM FOTOGRÁFICA JORNALÍSTICA

4.1 – Fotojornalismo: a história e suas revoluções

O marco da introdução da fotografia para fins jornalísticos registrou em 1855, quando o fotógrafo inglês Roger Fenton foi designado para documentar a Guerra da Criméia (1854-1855). Como tática, o governo britânico, para tranquilizar a população sobre a situação dos soldados em lugares remotos, usou a fotografia como aliada. Porém, as imagens produzidas por Fenton não revelavam os horrores de uma guerra. A versão mostrada aos cidadãos limitava-se a questões políticas. Naquele tempo, a precariedade e o peso do material fotográfico não permitiam ainda captar cenas reais das batalhas (SOUSA, 2000).

Alguns anos mais tarde, durante a Guerra de Secessão norte-americana (1860-1865), as técnicas fotográficas já tinham avançado o suficiente para se conseguir cenas diretas dos conflitos. Graças à fotografia, a guerra deixava de ser palco de heroísmo e passava a ser cruel e desumana.

O fotógrafo americano Mathew Brady e seus quinze assistentes elaboraram uma documentação daquele conflito. Desta vez, obtiveram-se imagens que transmitiam o horror e a tragédia dos campos de batalha, chocando a opinião pública quando apareceram em forma de gravuras de esqueletos humanos, reproduzidas a partir de suas fotografias. Publicadas na Leslie's e na Harper's, “não traziam a emoção visceral, intensa e instantânea das fotos-

choque, mas saber que eram desenhos executados a partir de fotografias potencializava a sua credibilidade e dramaticidade” (SOUSA, 2000, p. 37).

A fotografia é uma ferramenta do jornalismo ou, talvez mais ainda, um instrumento. Susan Sontag (2003), no livro *Diante da dor dos outros*, diz que a fotografia é uma forma rápida e condensada de aprender e gravar algo, motivo pelo qual a fez um instrumento de fundamental importância na cobertura jornalística. Jorge Pedro Sousa (2004, p.25) comenta sobre o início da fotografia na imprensa:

Mais rigorosamente, a fotografia é usada como *news médium*, entrando na história da informação, desde, provavelmente, 1842, embora, com propriedade, não se possa falar da existência do fotojornalismo nessa altura.

O jornal norte-americano New Iork Daily Graphic, em 1880, foi o primeiro a registrar uma reportagem com uma fotografia jornalística. Depois disso, a popularização das fotografias divulgadas nos jornais atingiu todos os meios de comunicação. O fotojornalismo passou a ser uma nova opção de leitura, atraindo um número maior de pessoas que via nos jornais uma rotineira seqüência de palavras. As mudanças iniciaram com as alterações gráficas, que libertaram os textos das longas e detalhadas explicações. Os leitores tiveram que ser reeducados a “ler” as informações através das imagens fotojornalísticas. Em algumas revistas, as fotos ganharam mais espaço que o texto. A escrita, agora, ocupava poucas linhas das revistas, como a americana *Life*, que mudou a linha dos periódicos ao incluir os textos como introdução e legenda das fotografias. Alguns anos depois já existiam jornais diários com fotografias. Os acontecimentos da história proporcionaram o surgimento do fotojornalismo, visto que antes o homem só visualizava o que ocorria ao seu lado, na sua rua, na sua cidade.

Com o fotojornalismo, a qualidade da fotografia passou naturalmente a noticiar e exibir toda a sua capacidade de transmitir informações.

O fotojornalismo é, na realidade, uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projetos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar (SOUSA, 2004, p. 11).

Com a criação das câmeras de 135 mm e o desenvolvimento das máquinas de registro instantâneo, as imagens da guerra foram captadas com mais precisão. As fotografias dos soldados e das populações passaram a repercutir por todas as consciências críticas.

Sousa (2000) relata que ao fotojornalista coube agora a tarefa de divulgar todos os horrores de que uma guerra é capaz. Sua importante missão não era somente em registrar as atrocidades. A sociedade civil envolvida é mais importante fonte de informações do que a própria batalha.

Em 1945, um grupo de fotógrafos divulgou ao público as fotografias que mostravam o que era ser judeu e a grandiosidade dos crimes praticados por Hitler nos campos de concentração de Aushwitz e Dachau. Antes, relatórios já tinham sido divulgados, mas foram necessárias as fotografias para convencer toda a história de que isso realmente tinha acontecido.

O fotojornalismo, então, deixou de ser um jornalismo escrito e ilustrado, exigindo do homem responsabilidade de estar com a câmera na mão, registrar o momento jornalístico, de estar no local certo, no momento exato, descrevendo, documentando e comprovando os fatos.

O fotojornalismo deve ser ágil, vivo, direto em cima dos fatos. Isso, contudo não implica na busca de uma verdade que não está no registro servil de uma realidade ou na aceitação da visão primária dos acontecimentos. Para a imagem o maior interesse não reside sempre no fato, plano e linear, mas nos fragmentos, na riqueza dos acontecimentos paralelos, muitas vezes mais próximos do essencial (HUMBERTO, 1983, p. 66).

Durante a revolução da Comuna de Paris, em 1871, surgiu a primeira mostra de que a fotografia poderia também ser utilizada de maneira cruel contra o homem. Pela primeira vez na história, ela foi transformada em um instrumento policial. Os defensores da revolução não hesitaram em deixar-se fotografar nas barricadas. Terminada a rebelião, a polícia utilizou essas imagens para executar os que foram reconhecidos. A polícia começava a usar as fotomontagens e imagens para possíveis fins de duvidosa honestidade (SOUZA, 2000).

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), planejada, assim como as anteriores, era formada em trincheiras, o que facilitou a cobertura fotográfica. A novidade ficou por conta da diversidade bélica, à qual foram incluídos gases venenosos, minas terrestres, aviões com comunicação via rádio e metralhadoras em aviões. Esses recursos propiciaram a inovação da fotografia aérea. Na ocasião, os jornais já estavam bem estruturados, inclusive com equipes profissionais de repórteres e fotógrafos, destinados aos campos de batalha. Essa disposição dinamizou a cobertura de guerra, e as fotos passaram a ser divulgadas em maior fluxo nos jornais. Os fotógrafos tinham pretensão de buscar os melhores ângulos de suas tomadas, embora ainda não houvesse uma “hierarquia de informação visual“ (SOUSA, 2000).

De acordo também com Sousa, vários foram os fatores que determinaram o nascimento do fotojornalismo moderno, sendo a Alemanha inicialmente o berço dessas transformações, destacando-se por inventar novos flashes e a comercialização de câmeras de formato 35mm, como a marca Leica e Ermanox, equipadas com lentes mais luminosas e filmes mais sensíveis. Desenvolveu ainda uma geração de foto-repórteres bem informados que propiciaram uma parceria entre fotojornalistas e editores, proprietários de revistas ilustradas, inspiradas em uma sociedade mais cultural e com poder econômico. Isso ressaltou o interesse humano, favorecendo a captura de imagens do público em seu cotidiano (2004, p. 20).

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) marcou o primeiro conflito amplamente fotografado no sentido moderno. Divulgadas as imagens, começa-se uma nova relação de visualizar as tragédias.

Nesta relação é a perspectiva humana (participação, paixão, compaixão) que liga o autor ao acontecimento e a perspectiva técnica (que compreende também a “visão” estética) que liga o autor ao seu instrumento “perfeito” e da ocasião “magnífica”. A partir deste momento, sobrepõe-se à realidade uma nova dimensão na história das comunicações, com estranhas correspondências. O aspecto magnífico do enquadramento e o perfeito da fotografia correspondem muitas vezes ao horror, à dor, ao calafrio, à morte. Inicia-se, deste modo, a época da comunicação visual de massas. Nasce com estas fotografias e desenvolve-se até às guerras televisionadas (como o Vietname), construindo com força um novo terreno de participação, de emoção, de indignação, de exaltação. Igual à vida, mas enquadrado e montado. Com efeito, a montagem, que é um elemento do cinema, surge do editor e do jornal que recebem o material visual (COLOMBO, 1998, p. 146).

Em 1921, com os avanços dos equipamentos fotográficos, começam a ser feitas as fotos de surpresa. Muitos fotógrafos utilizavam as câmeras escondidas, para, com isso, obterem uma fotografia incriminadora.

Para Sousa (2004, p. 24), outro passo interessante apresentado pelo fotojornalismo foi o cenário que propiciou, no período pós-guerra e anos posteriores, a primeira revolução no fotojornalismo. São, pois, características a expansão da imprensa cor-de-rosa e das revistas eróticas, como a Playboy, o surgimento da imprensa de escândalos, os *paparazi* (fotógrafos à “caça de estrelas”), e das revistas ilustradas especializadas em moda, decoração, eletrônica, fotografia e outros temas, que propiciaram a banalização e a disseminação da foto-ilustração, a utilização de objetivas de longo alcance (teleobjetivas) para capturar imagens antes inacessíveis e o uso de recursos técnicos de estúdio no fotojornalismo.

Os jornais ilustrados dos Estados Unidos e da Europa foram os primeiros a utilizar fotografias de assassinos e escândalos para conquistar mais leitores.

As agências de notícias tiveram no período pós-guerra uma crescente produção, a Reuters, por exemplo, inclui fotos em seus serviços em 1946, associando-se a outras agências como a Associated Press, o que facilitou a distribuição das imagens no mundo inteiro. “A

fundação de agências fotográficas e a inauguração de serviços fotográficos nas agências noticiosas foram dois dos fatores que promoveram a transnacionalização da *fotopress* e o esbatimento das suas diferenças nacionais” (SOUSA, 2004, p. 23).

Sousa (2004, p. 25-26) apresentou uma segunda revolução no fotojornalismo como sendo um cenário de maior concorrência na comunicação social, acentuando com isso as características de um jornalismo sensacionalista. Revistas como *Life* e *Look* desapareceram, provavelmente pela diminuição dos anunciantes publicitários que passaram a investir na mídia televisiva. O acesso e a divulgação da Guerra do Vietname fizeram surgir um fotojornalismo mais ascendente e importante como veículo de informação, nascendo vocações que propiciaram novos *designs* gráficos na imprensa e levaram as agências noticiosas a agregar mais seções de fotografias. A influência da televisão sobre os meios de comunicação também pressionou o uso das imagens coloridas na imprensa. Os anos oitenta, do século vinte, ainda aumentaram o número de fotos registradas pelos amadores, possibilitaram a entrada mais efetiva da fotografia vista como arte nos museus e galerias, mas também no ensino superior, o que aflorou o estudo teórico da fotografia, que se refletiu na edição de livros sobre o assunto.

No fotojornalismo, as mudanças ainda continuam se desenvolvendo em um ritmo muito vertiginoso, com visíveis alterações na profissão desde o início dos anos noventa. Souza classificou este momento como uma terceira revolução no fotojornalismo, sendo principal fator o uso dos processos digitais na captura, transmissão e divulgação das imagens. Isso acabou gerando infinitas possibilidades de manipulação nas fotografias, o que acrescenta problemas antes nunca tão relacionados à profissão, na questão da sua relação com os fatos e a realidade, sendo também considerados:

- a) as transmissões digitais de telefotos por satélite e telemóveis aumentam a pressão do tempo a que os fotojornalistas estão sujeitos;
- b) se novas portas se abrem aos fotojornalistas, como as portas dos tribunais, também existem novas tentativas de controle sobre a movimentação dos foto(jornalistas), especialmente em cenários bélicos ou conflituosos. As estratégias militares são programadas a pensar nas imagens;

- c) as novas tendências gráficas seguidas pelos jornais;
 - d) assiste-se a uma industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística, centrada no desenvolvimento global dos assuntos, assim como o fotojornalismo de autor e sobretudo no campo documentalístico;
 - e) a transferência dos *reality shows* da televisão para os jornais e revistas e a reconstrução ficcional dos acontecimentos;
 - f) a foto-choque continua a perder lugar em privilégio do glamour, da foto-ilustração, do institucional, dos *features* e dos *fait-divers*;
 - g) assiste-se uma revalorização da fotografia de retrato no âmbito do fotojornalismo, inclusivamente devido à revalorização das entrevistas enquanto gênero jornalístico;
 - h) as pessoas compram os jornais como se viu no 11 de setembro não só para ler as análises e as notícias mas também para rever as imagens e guardá-las religiosamente (os jornais não são mais jogados ao lixo);
- as grandes agências fotográficas atravessam constantes sobressaltos financeiros;
- i) exige-se flexibilidade e polivalência aos jornalistas em geral;
 - j) as novas tecnologias fazem convergir a captação de imagens em movimento com a captação de imagens fixas: um único profissional pode fornecer registros visuais para jornais e revistas, para a televisão, para os meios online etc, contribuindo para a perda de especificidade do fotojornalista;
 - k) as agências fotográficas francesas foram compradas por empresas de bancos de imagens. Muitos fotojornalistas foram despedidos e o arquivo fotográfico passou a ser tanto ou mais valorizado do que a produção quotidiana (2004, p. 28).

A história da fotografia jornalística no Brasil teve mudanças bem consideráveis, que passaram por fases que a diferenciaram como parte integrante da comunicação visual do país.

A história da fotografia jornalística brasileira no século XX passa por estágios que podem ser assim resumidos: 1900 a 1920 – Mantém-se a convencionalidade dos anos anteriores e que se exprime no registro jornal de imagens, no retratismo, 1920 a 1940 – O flagrante se sobrepõe ao registro formal e quadrado das imagens. O retrato começa a despedir do conteúdo informativo; 1940 –1950 – A ênfase do fotojornalismo contribui para associar a visão do cotidiano à prioridade do flagrante. O repórter fotográfico se afirma. A fotografia de imprensa se demarca definitivamente da fotografia acentua e consolida a tendência anterior para exprimir nos meios de comunicação a sua própria linguagem; 1960 a 1970 – Adesão do mercado (fotojornalismo e publicidade) aos padrões criados pela profissionalização. A referência do jornalista assegura à fotografia uma qualidade específica, que se desdobra em outros campos da expressão visual; 1970 a 1980 – Influência da televisão. Reduz-se o alcance que a fotografia havia adquirido nos antes anteriores. Perda de espaço para a palavra escrita – Acomodação às orientações das décadas passadas (BAHIA, 1990, p. 133).

No final do século XX, a fotografia utilizada nos jornais impressos fez muito mais que relatar um momento. Ela transforma a comunicação visual em estímulos em quem a vê,

induzindo a determinados comportamentos, como na publicidade e na moda, mas também cria cenas que transmitem idéias e emoções, sem corresponder necessariamente ao terreno da realidade. Imagens violentas e sensacionalistas são bombardeadas freqüentemente nos jornais.

Além disso, o material revela diferenças significativas, que não se situam tanto entre uma fotografia e outra ou entre um autor e outro, mas revelam, antes, bem melhor do que o jornalismo escrito, a ambientação cultural distinta em que amadurece uma idéia fotográfica, a maneira de a conceber, de a usar. Esta idéia de fotografia é, por seu lado, uma forma extremamente útil de avaliar um sistema de informações, a sua orientação, a sua natureza, o seu sentido (LIMA, 1989).

A principal característica do fotojornalismo é ser uma cobertura fotográfica de uma matéria, que será publicada num jornal ou revista, ou ainda, uma história fotografada que sairá em um livro ou na internet.

No fotojornalismo, o papel da fotografia é o de registro de um momento único. Cabe ao fotógrafo estar com uma câmera no momento certo e no local certo, cumprindo uma missão jornalística ou fotografando algo corriqueiro, que, abordado em série, pode vir a se transformar em uma história jornalística.

A fotografia jornalística fixa um acontecimento e as suas impressões. O fotógrafo é o relator desse acontecimento: o intermediário visual entre a notícia e o público. A fotografia é um certificado de presença. E é o fotojornalismo que prova ao leitor que o jornal estava presente na notícia (LIMA, 1989, p. 35).

A realidade, muitas vezes, apresenta-se diferente de como se observam os fatos. O conhecimento tido sobre um determinado assunto é que faz refletir sobre o que se vê.

Com a fotografia de reportagem, não se pode considerar que as imagens publicadas são verdadeiramente o que aconteceu. Captar uma imagem é a tarefa do fotojornalista, que a faz conforme seus enquadramentos e ângulos tomados no fato. O registro

de um momento fica vinculado as suas intenções, que, quando não transparentes para a informação, podem ter intenções implícitas.

“Vive de liberdade de descobrir e não pode aceitar a rigidez de verdades imutáveis. O fotógrafo inventa e descobre a partir de seu relacionamento com a própria vida, tão rico e variado quanto seu universo pessoal” (HUMBERTO, 1983, p.66).

Característica herdada pela fotografia, o retrato tem também um poder emocional incomparavelmente maior que o da escrita. Vinculado às publicações, apresentando situações humanas do cotidiano ou anormais, provoca fortes reações emocionais nos leitores, que certamente dão maior importância aos fatos.

A função do fotojornalista é captar uma expressão ou ação no momento preciso. Característica descrita pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson, considerado mestre das reportagens fotográficas do século XX, que em 1952, quando lançou seu primeiro livro, declarou que a fotografia jornalística no momento definido é sentida pelo profissional.

Um dos requisitos básicos para ser um fotojornalista é ter uma capacidade de resposta muito rápida perante os fatos. Essa agilidade, quase automática, é o reflexo de sua intuição, que o diferencia dos amadores e outros profissionais do jornalismo.

O fotojornalista, ao contrário do repórter que escreve e do repórter que filma, não tem à sua disposição uma escala graduada de instrumentos expressivos. Exigimos do articulista uma narração equilibrada da realidade, um fato e as suas razões, uma e outra versão dos acontecimentos, o percurso que leva ao precipitar de uma certa tensão, mas também as visões que não negam ou então justificam o que sucede (COLOMBO, 1998, p. 152).

O fotógrafo trabalha direto com os fatos, que, transformados em imagens, só serão conhecidos através da fotografia formada. O tempo é o principal fator que eleva a fotografia jornalística ao mais alto grau de legitimidade da informação. “De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa o instante preciso. Mas este instante é uma fração de segundo de um dinamismo muito grande” (LIMA, 1989, p. 41).

Para ser capaz de registrar o máximo de informações em uma imagem bidimensional, o fotógrafo precisa acrescentar a profundidade, e isso significa que a

fotografia, ao ser revelada, apresenta em sua composição um enquadramento que permita ao leitor captar o ambiente espacial pela informação, sem que altere seu formato normal. Para que tais fatores ocorram, o disparo da câmera no momento preciso implica uma interação do fotógrafo com a câmera (SONTAG, 2004).

A segurança dos conhecimentos técnicos e a preparação constante em agir com os imprevistos é que oferecem condições ao profissional de capturar uma expressão, um gesto ou olhar e convertê-los em um acontecimento. O trabalho do fotojornalista é, antes de qualquer atividade jornalística, diversificado. Diferente do repórter que geralmente escreve sobre o mesmo assunto todos os dias, o fotógrafo deve estar sempre presente onde se desenrolam as ações, confrontando com vários assuntos no mesmo dia (SONTAG, 2004).

Essa necessidade de estar presente é uma grande vantagem. Fatos considerados rotineiros e aparentemente desinteressantes podem vir a se transformar em um testemunho de uma imagem histórica, permitindo ao fotógrafo registrar a cena mais importante da sua vida profissional (SONTAG, 2004).

Como a maioria dos jornais e revistas jornalísticas só publicam um número reduzido de fotografias, o fotojornalista deve ter sempre a preocupação de saber resumir em uma imagem todos os elementos cabíveis para a informação. Isso significa que terá que permanecer o máximo de tempo possível na reportagem para não perder a melhor representação. O fotógrafo e escritor Ivan Lima (1989, p.19) afirma que o profissional de jornal sabe “que no espaço de sua notícia só cabe uma fotografia, e que se a notícia não for quente ou a foto não for boa o seu trabalho pode não ser publicado”.

Ao contrário do publicitário, que trabalha em estúdio, podendo alterar os elementos desnecessários ou acrescentar fatores, ajustando luz e enquadramento que melhor compõem a imagem, o fotojornalista trabalha com diversas situações, carregando a todos os lugares seu equipamento completo e, às vezes, pesado, que lhe permite registrar a imagem

sem sentir com isso ausência de acessórios que necessitam de soluções técnicas (SONTAG, 2004).

Para o fotógrafo Henri-CartierBresson, citado por Sontag, tirar fotos “é encontrar a estrutura do mundo – regozijar-se no puro prazer da forma”, desvendar que “que em todo este caos, existe ordem” (2004, p. 116).

4.2 O jornalismo em tempo real

O marco do surgimento da atividade jornalística é a invenção da tipografia por Gutenberg. Antes, era comum a transmissão das mensagens entre os viajantes, que repassavam a outras localidades informações de interesses comuns. Hoje, as formas de se comunicar mudaram muito, sem as poderosas tecnologias a globalização não teria sido possível.

A valorização da informação gerou no convívio social a mídia, dona de modelos e paradigmas para expressar tudo aquilo que acontece nos meios pessoais e sociais.

Para Marshall (2003, p. 23), o universo da comunicação é o centro dos fenômenos sociais, econômicos e tecnológicos que abalam toda a humanidade nessa transição de milênios. “A mídia é o canal que veicula e transporta a ideologia da nova era, o neoliberalismo, mas também é alvo desse processo de transformações”.

No final do século XX, a comunicação ganhou um novo impulso em suas relações com o público, surgia a rede mundial de computadores, a Internet. Criada em 1969, pela

Agência de Pesquisa e Projetos Avançados (Arpa, antiga Arpanet), uma organização do Departamento de Defesa norte-americano, que direcionava pesquisas de informações para o serviço militar, essa rede funcionava para garantir comunicação urgente, caso os Estados Unidos fossem atacados por outro país.

Depois de inúmeros testes de conexão entre estados americanos distantes, a troca de dados cresceu rapidamente, e nesta ligação entraram também novos usuários, como cientistas e pesquisadores universitários.

Na essência técnica, a Internet se tornou uma gigantesca rede de computadores sem um dono em particular, que comunica, troca dados e informações entre si através da informática e da telefonia, permitindo a milhões de usuários conectar-se em seus computadores em todo o mundo. Muitos são computadores pessoais, mas sobretudo participam do sistema grandes empresas, instituições privadas, universidades e entidades governamentais.

No final dos anos 80 a Internet já apresentava novas características com muitos computadores conectados, aumento do número de “internautas”, e surgia a World Wide Web (Rede de Abrangência Mundial), baseada em hipertexto e vários sistemas de recursos, que, depois de muitas transformações em suas transmissões, passou ser uma realidade. A partir daí, não houve mais distâncias e barreiras para disponibilizar seus serviços e produtos para o mundo. O crescimento da WWW foi rápido e não mais parou. Em 1996, já existiam 56 milhões de usuários no mundo (FERRARI, 2003 p. 17).

De acordo com Marangoni, Pereira e Silva (2002) a expansão da Internet foi mais do que simples ferramenta de pesquisa. Com ela pode-se acessar a informações em centrais de bancos de dados, enviar *emails* (correio eletrônico), participar de salas de bate-papo e grupos de discussão sobre temas específicos, agrupar recursos multimídia, emitir e receber arquivos em formatos variados (como sons, textos ou imagens), confeccionar páginas pessoais

e também interagir criando possibilidades de aproximação entre os interlocutores e tudo isso em tempo real. Com a Internet, surgia a possibilidade eminente de exploração de um novo meio para a implantação de um sistema de informação em um espaço virtual, inovador e revolucionário.

Um fato novo que acontece na China, por exemplo, como um acidente ou o pronunciamento de uma autoridade importante, chega até nós em questão de minutos, principalmente por vias online (MARANGONI, PEREIRA, SILVA. 2002 p. 42).

A chegada rápida da informação está diretamente ligada às agências internacionais de notícias que trabalham em conexão com o mundo inteiro, através de sistemas interligados que transmitem em grande velocidade, informações, fotos, áudios, recursos utilizados na veiculação de notícias entre outras agências.

Segundo Guareschi (2005, p. 58), “a informação é a moeda mais forte do milênio. Quem a possui detém o poder”. Não existe mais em nossa sociedade nenhuma instância que não dependa da comunicação para sua existência. Economia, educação, política, religião, enfim, cada segmento se torna incompreensível fora da mídia.

Para Moretzsohn (2002, p.19), a imprensa ganhou características na “era da reprodutibilidade técnica”, como se referiu Walter Benjamim em seus estudos, acerca de rapidez e velocidade. “A locomotiva chegando à estação, ameaçando romper a tela e invadir a sala escura, o cinema ajudou a fixar a idéia de que a imprensa trabalha sob o signo de velocidade. Ou melhor, de que velocidade é uma característica da imprensa”.

O jornalismo está constantemente passando por transformações e é na pós-modernidade que ele encontra um franco processo de renovação de suas atividades práticas. O mundo on-line permite que repórteres e pesquisadores conectados à Internet tenham acesso instantâneo a importantes documentos, dados governamentais e até informações do poder

privado. Permite entrar em institutos, bibliotecas, localizar lugares em mapas, comparar pesquisas, sem se afastarem das mesas da redação. A comunicação on-line ainda permite que entidades variadas ofereçam seus profissionais para a consulta dos jornalistas ou para a troca de idéias com a sociedade em geral. Isso afirma que a prática do profissional da informação mudou, conseqüentemente mudaram todas as formas de comunicação existentes.

Conforme Thompson destaca em seu livro *A mídia e a modernidade*, os atuais meios de comunicação geram vários questionamentos.

Como o desenvolvimento dos meios de comunicação afetou os padrões tradicionais de interação social? Como deveríamos entender o impacto social da crescente difusão de produtos da mídia a partir do século XX em diante? Para responder estas questões, devemos nos conscientizar de que o desenvolvimento de novos meios de comunicação não consiste simplesmente na instituição de novas redes de transmissão de informação entre indivíduos cujas relações sócias básicas permanecem intactas. Mais do que isso, o desenvolvimento dos meios de comunicação cria novas formas de ação e de interação e novos tipos de relacionamentos sociais-formas que são bastante diferentes das que tinham prevalecido durante a maior parte da história humana. Ela faz surgir uma complexa reorganização de padrões de interação humana através do espaço e do tempo. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, a interação se dissocia do ambiente físico, de tal maneira que os indivíduos podem interagir uns com os outros ainda que não compartilhem do mesmo ambiente espaço-tempo (1998, p. 77).

O diferencial que se encontra no mundo on-line é um acréscimo nos métodos que já existiam nos meios de comunicação, com a inovadora capacidade de resposta em tempo real. A rede mundial de computadores é também um caminho que diferencia o jornal virtual dos demais veículos.

O jornal impresso utiliza-se em sua finalização o papel, meio de leitura que pode ser carregado para qualquer lugar, enquanto o rádio funciona a partir de ondas que são ouvidas em qualquer aparelho. O jornal on-line, ou *webjornal*, é formado no *cieberspaço*, ou espaço virtual. O termo, criado pelo escritor William Gibson, foi inspirado no mundo dos usuários do vídeo game. Foi utilizado pela primeira vez no livro *Neuromancer*, em 1984, e desde então passou a ser associado à Internet. Por ser vinculado à rede mundial de

computadores, funciona somente se o leitor tiver acesso a um computador ligado a uma linha telefônica e a um modem para poder navegar.

Conforme Marangoni, Pereira e Silva, “a internet não é apenas uma mídia, é uma hipermídia, ou seja, uma mídia composta por elementos de outras mídias”. Em uma única mídia, pode-se utilizar várias mídias. O mesmo conceito pode ser usado para definir multimídia. A Internet em sua formação utiliza vídeos, sons, fotografias, imagens, ilustrações, textos e animações, que também, em suas características próprias e particulares, podem vir a servir como uma ferramenta para outras mídias (2002, p. 60).

4.3 A fotografia no jornal impresso

Mas por que as fotos jornalísticas são caracterizadas, para a maioria das pessoas comuns, como registro da verdade? Uma olhadela em livros e manuais sobre jornalismo e encontra-se uma diversidade de conceitos que definem as notícias. Para Pereira Jr., citando Fontcuberta (1993, p. 12), a fotografia jornalística é uma “forma de ver, perceber e conceber a realidade”.

Diversos autores trabalham a conceituação de notícia, enfatizando diferentes enfoques. Ciro Marcondes Filho faz a seguinte definição:

Notícia é a informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; para isso, a informação sofre um tratamento que a adapta às normas mercadológicas de generalização, padronização, simplificação e negação do subjetivismo (1988, p. 13).

Lage conceitua notícia considerando-a no sentido mais aberto. É, desde os tempos mais antigos, “um modo corrente de transmissão da experiência – isto é, a articulação

simbólica que transporta a consciência do fato a quem não o presenciou” (2001, p. 49). É também um autêntico sintoma social e uma análise de sua produção lançando muitas pistas sobre o mundo e conforme escreveu Traquina (2004, p. 19), sobre “tudo o que é importante ou interessante”. Todavia, ao questionar os profissionais, ele acrescenta que os mesmos definem a ideologia de sua profissão como “o jornalismo é a realidade”.

Sontag (2003, p. 26), destaca o que Walter Lippmann escreveu em 1922: “As fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra impressa tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais”.

Para Barros Filho, o estudo da imagem é dos mais complexos dentro das teorias da comunicação.

Nenhum elemento informativo pode ter maior aparência de objetividade (ilusão ou simulacro do real) que a imagem. Associada ou não ao texto informativo, “a imagem tende a apagar o sujeito (...), ela exige uma apresentação direta, exige que a recebamos como objeto soberano; ela fornece o material e a forma como dados inevitáveis (...) sua duplicação, sua visibilidade, sua transparência são trunfos centrais. Essa aparência de objetividade decorre da sua relação com o espectador (do tipo de percepção que ela enseja) e da sua relação com o real (2003, p. 82).

Um importante aspecto para a fotografia jornalística é, sem dúvida, o grande número de publicações existentes no mundo. As reportagens fotográficas divulgadas pela imprensa, em diários, semanários ou publicações mensais são conhecidas como fotojornalismo ou jornalismo gráfico.

Impressa em jornais e revistas, ou mesmo remetida à virtualidade na linguagem digital processada atualmente, a fotografia jornalística assume a mesma fórmula que define as relações no campo das comunicações. Ela é uma “mensagem” selecionada por um “emissor” (a redação do jornal, os fotógrafos, os editores e os diagramadores), que utiliza um “meio” (jornal, revista, internet etc) para atingir o “receptor” (público leitor), segundo comenta Roland Barthes (1990, p. 11).

Barthes (1990, p. 11) chama a atenção para o segmento intermediário dessa conta, isto é, o “meio”, tendo em vista “que o próprio nome do veículo (jornal, revista, internet, etc) podem modificar fortemente a leitura da mensagem: uma fotografia pode mudar sua mensagem ao passar do L’Aurore para L’Huamanité”. Barthes ainda ressalta que emissão e recepção abrangem uma sociologia através da qual são analisados atitudes e ações, que fazem os grupos seguir comportamentos típicos da sociedade a que pertencem.

Mas, no que se refere à própria mensagem, o método deve ser diferente: quaisquer que sejam sua origem e finalidade, a fotografia não é apenas um produto ou um caminho, é também um objeto dotado de autonomia estrutural; sem pretender absolutamente separar este objeto de sua finalidade, faz-se necessário prever um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que só poderá ser a análise imanente dessa estrutura original que é uma fotografia (1990, p. 11).

Ao direcionar a fotografia jornalística como um objeto dotado de uma autonomia estrutural, Barthes demonstra que ela não representa, de forma alguma, uma “estrutura isolada”.

Ela se comunica pelo menos com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) de que vai acompanhada toda foto de imprensa. A totalidade da informação é, pois, suportada por duas estruturas diferentes (das quais uma é lingüística); estas duas estruturas são convergentes, mas como suas unidades são heterogêneas, não podem se misturar (1990 p. 12).

Sendo assim, para se compreender Barthes, pode-se dizer que, sob a forma de texto, a composição da mensagem se estabelece através de palavras; sob a forma de fotografia ela se revela por linhas, traços, superfícies, enquadramentos, profundidades de campo, tonalidades, cores etc. Soma-se a isso a característica de que texto e imagem se relacionam em espaços próprios, contíguos, mas de modo algum “homogêneo”, isto é, cada qual ocupa um lugar que lhe é devido.

Como já se disse, assim como a fotografia pode mudar o sentido daquilo que está escrito, o texto também pode interferir no sentido da imagem, ou seja, o que está sendo visto pode ser uma imagem feita em outro lugar, em outro tempo e ter outra interpretação.

Para Sontag, cada foto é apenas um pedaço, e seu peso moral e emocional dependem do lugar em que ela é fixada.

Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar seu significado (2004, p. 122).

Sontag cita ainda Wittgenstein, que afirmou ser o significado das palavras o seu uso, e faz referência para a foto, comentando que “é dessa maneira que a presença e a proliferação de todas as fotos contribuem para a erosão da própria noção do significado, para esse loteamento da verdade em verdades relativas” (2004, p. 122).

4.4 Texto e imagem: o casamento perfeito à publicação

Para o melhor esclarecimento e comprovação da notícia escrita, a fotografia jornalística está sempre vinculada a um texto ou a uma legenda.

De acordo com Lima, em princípio, a fotografia deve comunicar apenas pela imagem e por símbolos próprios dela, mas em especial no fotojornalismo, esta não é uma definição absoluta. “Para o jornalismo em particular, a fotografia está sempre associada à escrita, e é ela que na comunicação da notícia faz a relação entre a imagem não-verbal e o relato escrito da notícia. E isso é feito pela legenda” (1989, p. 55).

Ainda conforme Lima, as informações visuais contêm uma mistura de elementos abstratos e elementos concretos. Apenas os concretos podem ser vistos, mesmo assim dificilmente o grau de iconicidade chega a ser completo. Dessa maneira, é essencial informar

ao leitor sobre as questões não visíveis na notícia. “Um acidente de carro, por exemplo, exige o local e as condições em que ocorreu. É necessário que haja uma referência visual que indique o local, ou que o insinue, em que condições ocorreram, as conseqüências, etc” (1989, p. 56).

As legendas, então, não descrevem as fotografias, apenas a complementam com informações. Elas dizem, por escrito, o que o fotojornalista não consegue dizer somente com a imagem.

No jornal, a forma como são escritos o título e a legenda, podem determinar o interesse do leitor com o fato e, com isso, ter e interpretar a matéria, ficando assim vulneráveis as imagens, conforme as interpretações.

Durante a luta entre sérvios e croatas no início das recentes guerras nos Bálcãs, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças (SONTAG, 2003, p. 14).

Para que uma notícia seja recebida, é preciso que ela tenha um certo apelo, ou seja, de alguma forma, sensibilize ou choque o leitor. Considerando que a capa do jornal é que estabelece esta relação, pois agrupa imagens e textos verbais, é possível identificar o caminho que os olhos percorrem na leitura da página e perceber as estratégias existentes pelos veículos na elaboração de um jornal. Em outras palavras, é preciso que o leitor se envolva na leitura proposta pelo veículo, e sendo assim o título representa uma das principais armas utilizadas para atingir essa ligação. Em *Notícia, um produto à venda*, Cremilda Medina compara o título ao anúncio publicitário:

A mensagem-consumo exige um título de apelo forte, bem nutrido de emoções, surpresas lúdicas, jogos visuais, artificios lingüísticos. O título ganha vida de consumo como qualquer anúncio publicitário e a edição trabalha com cuidados especiais: criam-se os “tituleiros” hábeis, verdadeiros mitos de sala de redação (1988, p. 190).

No Manual de Redação da Folha de S. Paulo (1995) são consideradas características idênticas, o título e a legenda. “São importantes numa boa edição: devem ser claros, específicos e preferencialmente descrever uma ação em curso. O título deve destacar o elemento mais importante ou inusitado do texto” (ALVES, 2003, p.14).

O título pode ainda ser considerado como simples indicativo, dando o tom, mas pode também voar mais longe, ir paralelamente entre as funções designatórias, indicativas do conteúdo e sedutoras do público leitor. “O título é a chave. Para funcionar, precisa ter impacto. Sem impacto, não chamará a atenção. Se não chamar a atenção, será inútil”, diz Alves, citado em Manual de Estilo da Editora Abril (2003, p. 109).

Para Bahia, construir um título é uma arte, pois “ele é inconfessadamente a primeira linha, a primeira oração ou a primeira frase de uma notícia, de uma reportagem, de uma análise ou de um editorial” . E por essas razões, considera o título uma estrutura própria, independente do texto (1990, p. 46).

Olhos, legendas, antetítulos, títulos e outros elementos podem ser usados como uma forma de atrair o leitor para a página impressa. Suas funções são ideais para compor os espaços da página, sem poluí-los, utilizando-os para que o mesmo fique com uma aparência esteticamente melhor. Além disso, propõe ao leitor mais possibilidades de entrada de leitura.

A função do antetítulo ou entretítulo é ser posicionada acima do título da matéria, sendo, portanto,

palavra ou frase que antecede o título. Composto em tipo contrastante e frequentemente menor, ajuda a indicar o assunto, o local ou complementar informações do título. É mais comum em revistas ou em manchetes de jornal, quando o título é necessariamente breve (LAGE, 1998, p. 67).

O olho é outro recurso importante na disposição em uma página, porém só leva este nome quando inserido em outro local da página, como no meio dos textos e em extremidades. Um olho pode ser usado para fazer da página um local mais leve e com um aspecto mais dinâmico, dispondo, assim, para o leitor em mais um ponto de entrada de leitura.

Uma página composta apenas por texto, sem qualquer tipo de foto ou ilustração pode cansar o leitor. Uma boa saída para quebrar a monotonia é adicionar olhos e destaque à sua página. Olhos são trechos instigantes extraídos do texto, posicionados como gráficos. Normalmente o texto do olho tem um corpo maior e um estilo bem mais destacado que o da massa de texto. Há casos em que o olho é colocado dentro de um Box para tornar o efeito ainda mais dramático. No caso da entrevista, por exemplo, pode-se dar destaque às perguntas com apenas uma fonte mais pesada que a utilizada nas respostas dos entrevistados (HORIE e PEREIRA, 2002, p. 47).

No fotojornalismo, raramente uma fotografia resiste totalmente ao seu formato original. Quando registrada primeiramente em negativo e logo após em papel, dificilmente a imagem impressa chega inteira à página do jornal; quando feita em câmera digital, as modificações são ainda maiores. Para Lima (1989), isso ocorre por vários motivos, sendo um deles a concentração da notícia apenas no espaço em que interessa à informação. Um outro fator é o corre-corre diário na captura das notícias, que não permite uma elaboração maior, e o contexto próprio da diagramação, que organiza a transmissão das notícias através da fotografia e do desenho, incluindo aí a própria sutileza das tipologias e outros recursos que ajudam na composição da mensagem.

Como dispositivo fundamental do qual os editores de um jornal dispõe para transmissão da notícia pela imagem, o corte serve também para retirar os elementos inúteis, dispensáveis, que podem interferir ou acrescentar negativamente a construção da informação com clareza.

No apuro da notícia, que se dá em diferentes níveis, ocorre uma série de destilações que são solucionadas em conjunto (escrita e imagem). Essa destilação da fotografia – do momento em que ela é feita até a sua publicação – é realizada sucessivamente pelo fotógrafo, revelada pelo laboratorista, editada pelo editor de fotografia, cortada e editada pelo editor da seção e pelo editor chefe, e pode ser novamente cortada pelo paginador, que a adapta ao espaço que ele tem para a imagem. A interferência que uma fotografia sofre em todo esse caminho é enorme (LIMA, 1989, p. 61).

A fotografia, no final do processo, aparece assinada pelo seu autor, que não possui domínio completo sobre a forma como ela é editada. Isso, porém, não acontece com o texto assinado em um jornal, pois é o repórter que escreve e assina uma matéria, tendo assim o domínio quase que total de todo o trabalho que irá ser publicado.

Lima (1989, p. 63) acrescenta que um corte bem feito pode exaltar o trabalho do autor e salientar a relação entre os componentes de caráter descritivo, emocional e estético, acentuando com isso o efeito emocional de uma fotografia, que inicialmente era apenas descritiva. Do mesmo modo, um corte tende a diminuir o valor informativo da imagem.

Com essas definições, pode-se visualizar que a função principal do corte no fotojornalismo é a de facilitar a melhor leitura da notícia, transformando-a em algo simples, legível, que transparece os signos contidos nesta informação.

O trabalho de um dia inteiro na redação envolve profissionais como pauteiros, repórteres, fotógrafos, redatores, diagramadores e editores, funcionários especializados em decidir o que vai ser publicado, quais as informações mais importantes, quais os destaques, que fotos serão publicadas e de que forma essas imagens serão dispostas, sendo então esta a hora da edição de todo o material produzido.

A edição é feita em função do material de que dispõe o jornal. Tem notícia que só pode ser editada por escrito, pois a foto não foi possível ou não era visualmente notícia. Outras, ao contrário, exigem uma visualização, pois o texto não é suficiente, pela sua própria importância. Algumas fotografias vão para a primeira página, ampliadas, e outras para as páginas internas, pequenas (LIMA, 1989, p. 64).

Segundo Lima, “da hora do clique dado pelo fotógrafo até o jornal pronto nas mãos do leitor, a notícia sofre um grande número de destilações. Quanto mais honesta for essa destilação, mais prestígio o jornal vai ter junto aos seus leitores” (1989, p. 64).

As escolhas por uma foto ou outra na hora da edição passam por critérios que são decididos em função da força icônica que a imagem tem relacionada à sua importância como notícia. A beleza faz parte dos critérios, mas o modo como as notícias são divulgadas na internet e na televisão também contam na hora de compor uma página de jornal, tendo em vista que é na edição do jornal do dia seguinte que o público vai buscar o complemento para as informações que já saíram no dia anterior (LIMA, 1989, p. 66).

Um dado que merece destaque no fotojornalismo é que as imagens de catástrofes, cenas de violência são o que mais vendem jornal. É claro que existe uma explicação simples, como o interesse do leitor em participar de fatos dramáticos sentado na sua

poltrona preferida e assistir a cenas de emoção que entram na sua casa sem o menor risco. [...] Um outro fator é a carga de realismo que esse gênero de fotografia transmite: todos os elementos ali são concretos, não há abstração (1989, p.66).

No fotojornalismo, é imprescindível explicar que ressaltar ou diminuir a importância de uma notícia está também direcionado ao formato e tamanho da fotografia. Vale lembrar que nos jornais e revistas a disposição das materiais está ligada ao planejamento gráfico das páginas.

No meio impresso, a fotografia é considerada, muitas vezes, um dos principais elementos gráficos, tornando-se normalmente o maior elemento não-verbal da página. Como sua composição é aparentemente de fácil leitura, isso a transforma em um elemento principal na transmissão de informações, além de ter os mesmos princípios aplicados à diagramação. Segundo Hurburt (1986, p. 108), a fotografia “é provavelmente a de maior importância para o designer gráfico. Ao longo do processo do layout e do design de página, as técnicas fotográficas e fotomecânicas são fatores vitais para o êxito do produto”.

Para Silva,

Da mesma forma que o diagramador deve dominar e manipular eficientemente os elementos tipográficos e determiná-los em suas dimensões específicas na estruturação de um arranjo gráfico a ser impresso, as fotos e ilustrações devem ter o mesmo tratamento cuidadoso para que o resultado final fique plasticamente bonito e harmônico (1985, p. 120).

A disposição da fotografia na página impressa deve conter, em sua essência, a mensagem textual, compartilhada com o texto e o conteúdo informativo de todo o material. Segundo Collaro (1987, p. 63), “o contraste de uma página é conseguido com a utilização correta de fotografias de boa qualidade”. Sendo assim, um elemento de grande expressão dentro da página.

A utilização de fotografias no jornal contribui para um melhor entendimento do conteúdo do texto escrito, além de servir de ilustração, identificando espaços, locais, personagens e elementos da reportagem, sendo esta publicação factual ou não.

Conforme Cascaes (2000, p. 22),

não importa a forma ou o tamanho e sim a mensagem que consegue transmitir. Embora no passado os jornais fossem repletos apenas de texto, hoje não se pode mais imaginar a imprensa sem a fotografia. Ela faz parte da leitura e do entendimento da notícia. A fotografia supre a necessidade do ver para crer.

O número de imagens fotográficas distribuídas na página do jornal, também pode, se em excesso, ser prejudicial para um bom resultado . A quantidade de fotografias e sua disposição devem ser sempre relacionadas na composição gráfica para que não contribua com um resultado final negativo, em sua função de atrair o leitor. Para Collaro (1987, p. 85), fotografias em excesso podem gerar resultado insatisfatório. “Uma desordem, pois numa área pequena o excesso de focos visuais ficaria desperdiçado no espaço, assim como a uniformização dos tamanhos das fotos provocaria a monotonia da página”.

Collaro ainda complementa, dizendo que “ é mais interessante duas ou três fotos bem selecionadas dispostas em hierarquia de valores e formatos para obtenção de belas páginas impressas”, e, combinadas com a massa do texto, são o casamento perfeito para o trabalho do diagramador. “As fotos são de grande importância para o sucesso de uma publicação e é função do diagramador [...] o posicionamento da foto” (1987, p.95).

Silva (1986, p. 20) comenta também que:

As fotos ou ilustrações que completam ou por si só representam o arranjo visual gráfico de um página impressa deverão ser utilizadas de forma eficiente pelo diagramador que se encarregará de projetá-las dentro de dimensões exatas dos espaços determinados da página. Além de embelezarem plasticamente, muitas vezes, devido às suas características imagéticas, carregam toda a carga emocional e informativa de uma ação ou de um fato qualquer, dispensando outro tipo de informação complementar, seja ele através de um texto, título ou legenda.

Mesmo sendo a fotografia formada por dimensões de altura e largura é na boa imagem fotográfica que se consegue a sensação de movimento. A foto é que intensifica a criatividade de quem a visualiza e chama a atenção do leitor para o momento congelado pela lente da câmera. Para Ribeiro, o movimento da foto contribui com o poder de atrair a visão, suavemente ao ponto de foco, sendo assim, um estímulo de formas claro-escuro e de cores, gerado por todos os elementos da imagem (2003, p. 184).

4.5 Capa de jornal: a primeira página

Capa é a porta de entrada de toda publicação. Deve, pois, ser atrativa, para que o leitor, ao visualizá-la, sinta a vontade de consumir o conteúdo editorial.

A capa é a apresentação da revista nas bancas. Funciona para o público como o primeiro elemento de atração e de julgamento. Muitas pessoas são levadas a adquirir uma revista exatamente pela capa. Uma vez estabelecida a foto da capa com o motivo que melhor convier – um acontecimento, uma personagem, uma paisagem ou uma face de mulher, ela será analisada pelos técnicos gráficos. Entre as fotos tecnicamente perfeitas escolhe-se a mais eficiente e, com ela prepara-se a capa estudando-se um entrosamento harmônico da composição gráfica, das cores da foto e do fundo, o mesmo acontecendo com outros motivos escolhidos – desenho, por exemplo (RIBEIRO, 2003, p. 442).

Para José Ferreira Junior, capa é uma “expressão imagética que primeiro impacta o leitor” (2003, p.15). Na verdade, é a primeira página que atrai ou não o leitor.

Segundo Silva, “a primeira página de um jornal representa a embalagem de todo o produto. É importante que esta página reúna características e atrativos individuais para que o leitor possa identificar o jornal através dela” (1985, p. 46).

A colocação de apenas um elemento na capa permite que o assunto seja mais explorado. Isso quer dizer que a capa-pôster provoca maior impacto, sendo seu apelo essencialmente visual, ficando a parte verbal encarregada de ser o complemento. Tal aplicação é justificada porque há mais espaço, proporciona ao assunto maior destaque, ou seja, quando é colocada um foto ou ilustração em evidência, pode-se compor com outros elementos gráficos.

Alguns veículos têm por característica utilizar na capa um único elemento. É óbvio que este elemento deve sintetizar todos ou, pelo menos, o assunto mais importante sobre o qual girará a edição. Fotos ou ilustrações são os recursos mais comuns neste tipo de apresentação, acompanhados evidentemente de suas manchetes e *leads* se houver necessidade (COLLARO, 1987, p. 75).

A função primeira da capa é atrair o leitor, e um segundo momento se destaca quando o observador se dirige para fazer uma leitura. Mas ao perceber a imagem dominante na página e a logomarca do jornal, é partir desse instante que o leitor irá se situar no tipo de publicação e se incluir como público-alvo determinado pelo veículo. “O primeiro momento é quando o leitor observa a massa gráfica em conjunto, distinguindo as subáreas, isto é, identificando as ilustrações, os títulos, os intertítulos, os brancos, os gráficos, o texto etc. A segunda, ao se deter nos detalhes destas sub-áreas (SOBRINHO citado em SILVA, 1985, p. 37).

4.6 Planejamento gráfico

Para a elaboração das páginas de jornal, é necessário que se distribuam todos os elementos na página. Esse trabalho, que é considerado uma arte, na verdade deve ser realizado por composição estética. “A diagramação desenvolve o seu trabalho com vistas à disposição da matéria, levando em conta o aproveitamento do texto, o destaque, a atração, a forma, a estética, conjugando o conteúdo com a apresentação gráfica” (COLLARO, 1996, p. 152).

Para Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa, citados em Silva (1985, p.41), diagramar “é fazer o projeto da distribuição gráfica das matérias a serem impressas (textos, títulos, fotos, ilustrações, etc.), de acordo com determinados critérios jornalísticos e visuais. Distribuir técnica e esteticamente, em um desenho prévio, as matérias destinadas à impressão”.

Atualmente, os jornais dedicam cuidadosamente sua atenção ao planejamento gráfico destinado aos seus veículos. Agem atendendo a uma demanda que impulsiona

duplamente os sentidos. Para Collaro, primeiramente, eles identificam o leitor com a evolução das artes gráficas; em um segundo instante, valorizam a disposição do texto, correspondendo a uma sensibilidade plástica com a função do jornalismo (1996, p. 152).

O planejamento gráfico de um jornal depende do hábito de leitura e do movimento dos olhos, conforme a cultura de cada povo para que possa ser desenvolvido um *design* atraente e motive as pessoas à leitura.

Collaro cita Edmundo Arnold, em *Tipografia Y Diagramado para Periódicos*, destacando o princípio da zona visual primária – aquela área superior à esquerda que retém, em primeiro lugar, a atenção do leitor. Logo em seguida, a segunda zona ou zona terminal, caracteriza-se por ser o final da página para onde se move a vista, em uma diagonal de leitura, que é em diagonal com zona primária. Já a terceira e quarta zonas mortas ou cantos correspondem às posições sem atração, localizadas na parte superior direita e a inferior esquerda. Trata-se de locais sugestivos à aplicação de sinais mais fortes para despertar o interesse do leitor (1996, p. 156).

Para compor um jornal tablóide, o desenho está na simplicidade, pois este formato mais compactado torna-se confuso quando há excesso de elementos valorizados ou muito evidentes, quando também há ausência de sua valorização (COLLARO, 1996).

Ao planejar a diagramação de jornal tablóide, tem-se que levar em conta o número de colunas, que geralmente fica em torno de 3, 4 ou 5, e essa disposição define que a largura das colunas será relacionada com o formato do jornal. Além disso, quanto maior for a variação da largura das colunas, maior também será o recurso do diagramador, o que possibilitará um produto final com melhor visual e melhor equilíbrio das páginas (COLLARO, 1996, p. 136).

Já no jornal *standart*, a disposição das matérias pode facilitar ou dificultar a leitura, sendo a verticalização uma forma de dispor que tende comprometer. Nesse caso, é

uma receita única, por serem tais informativos compridos (54 cm de altura em média), característica que pode tornar a leitura cansativa e obsoleta.

Collaro afirma que “modulação da matéria é o melhor caminho a seguir, pois o contraste provocado por matérias dispostas horizontalmente e verticalmente, dinamiza o conjunto, acarretando um inconsciente estímulo à leitura” (1996, p. 162).

Entretanto, as preocupações em se ter um jornal atrativo para o leitor vão muito além de seu formato. Embora estejam diretamente ligados à linguagem verbal, os textos, títulos, legendas, olhos etc são de responsabilidade do *design* gráfico. Não o seu conteúdo escrito, mas disposição na página. As palavras podem ser colocadas em vários locais, porém outro fator importante é tipografia que será usada na colocação dessas palavras. Segundo Hurlburt, “a tipografia sempre foi o principal elemento da página impressa” (1986, p. 98).

Tipologia, ou tipografia, “é o conjunto de letras, sinais e espaços de um dado caráter e corpo, que integram a caixa tipográfica” (RIBEIRO, 2003, p. 475). Os tipos existentes atualmente são as fontes que podem ser usadas nos *softwares* que trabalham com edição e editoração de textos.

Enfim, as características da tipologia devem corresponder com o perfil do leitor a quem a publicação classifica como público-alvo. “Cada tipo de letra é indicado para determinado tipo de aplicação” (HORIE e PEREIRA, 2002, p. 150).

Para a definição de alinhamento, deve-se citar que se trata do responsável pela massa do texto, ou seja, é a forma em que as colunas ou massas serão distribuídas no material impresso. O alinhamento é feito pelo projetista visual gráfico, que o faz após a escolha da tipologia, assim como todos os elementos gráficos da publicação. A disposição da massa textual poderá ser feita da seguinte forma: alinhada à esquerda, alinhada à direita, centralizada e também a justificada. Nesta opção, o projetista deixa a massa textual alinhada tanto na margem direita quanto na esquerda.

Para Ribeiro (2003, p. 355) o justificado é o “ato ou resultado de justificar (linha de tipos ou matrizes, coluna ou página). Uma justificação defeituosa pode causar sérios embaraços durante a tiragem. Medida justa de longitude que terão as linhas compostas”.

Já os fios têm a função de transmitir ao leitor a idéia empregada com objetivo de separação. Lage (1998, p. 72) conceitua os fios como “traços lisos os de fantasia usados para separar colunas, sublinhar ou delimitar espaços na página”. Ribeiro (2003, p. 474) afirma tratar-se de “lâmina geralmente de latão ou de chumbo, de altura do tipo, e que se utiliza nos trabalho tipográficos para produzir os mais variados traços”.

Os fios também são ideais para separar tanto os conteúdos de uma página, quanto os assuntos, para que o leitor não misture as informações. “Há casos em que [...] o uso de filetes é necessário, sendo que o dimensionamento de sua utilização é parte do estudo do projeto por parte do diagramador” (COLLARO, 1987, p. 72).

Ribeiro complementa que,

o emprego de ornamentos gráficos, tais como fios, vinhetas, florões etc., deve ser comedido e sempre obedecer ao estilo exigido. O bom aproveitamento desses elementos pode tornar a aparência do impresso mais agradável. A moderna concepção gráfica elimina ao máximo o seu uso, preferindo empregar mais as grandes áreas brancas, para valorização das partes impressas (2003, p. 227).

Para Collaro, “na realidade todo grafismo inserido dentro da página deve ter uma função coerente com as necessidades visuais que auxiliam a página a cumprir seu papel editorial e gráfico”. E ressalta que todos os elementos gráficos devem ser agradáveis para atrair o leitor sem perder a sua função principal de informar (1987, 72).

Outro fator importante nas artes gráficas são as cores, embora nem sempre a utilização de tons como vermelho, azul ou amarelo revela-se vezes são as maior alternativa. Segundo Modesto Farina (1987, p. 21), color Roma, era usado para expressar o que atualmente se chama de cor. Os povos franceses diziam *couleur*; os espanhóis, *color*; os italianos, *colore*. Todas essas nomenclaturas significando a sensação visual que oferece a natureza através dos raios de luz irradiados no planeta. Enfim, a cor é a sensação provocada

pela ação da luz sobre os órgãos da visão. “A sensação de cor é produzida quando a energia radiante – que é luz – penetra o olho do observador, diretamente ou modificada por um objeto” (DANGER, 1973, p. 17).

A partir de uma cor pode-se criar uma sucessão ordenada de cores, chamando-se de gama. As gamas mais conhecidas são a quente a fria. As cores quentes tendem para o amarelo e seus derivados, como os alaranjados e os avermelhados. Já as cores consideradas frias inclinam-se para o azul e para os tons entre verde, azul e violeta. Essas diferenças de quentes e frias estimulam, quando, no caso dos tons quentes, a circulação do observador, causa um ligeiro aumento da temperatura do corpo. A cor amarela significa alegria, e verão. O vermelho é sangue, vida. Os tons frios, inversamente, diminuem a circulação do observador, acalmam e causam uma ligeira queda na temperatura do corpo, também existindo muitas outras diferenças entre as sensações.

Conforme Horie e Pereira (2002, p. 41) e Newton (2000, p. 197), as cores transmitem sensações e devem ser pensadas antes de serem escolhidas. As cores corretas, de acordo com o trabalho, podem ser de fundamental ajuda para que a mensagem no impresso seja captada eficientemente pelo leitor. Para os autores, o branco transmite assepsia, pureza, limpeza, palidez, vulnerabilidade, inocência e paz. A cor preta, o mal, morte, sujeira, medo, morte, maldição, pessimismo, opressão, desconhecido, formalidade, e elegância; o vermelho, vitalidade, poder, emoção, sexualidade, positivismo, vigor e violência; o azul claro: frescor, leveza, afeto, serenidade, repouso, espiritualidade; o azul escuro transmite sensação de limpeza, fantasia, melancolia, sonolência e profundidade; o verde claro, natureza, vegetação, calma e esperança; o verde escuro: veneno, umidade e decomposição; já o violeta passa a idéia de luto, martírio, nobreza, misticismo; o rosa: feminilidade, afeto e delicadeza; e a cor laranja: atenção, acidez, agressividade, perigo e alegria.

As cores constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando as pessoas para gostar ou não de alguma coisa, para negar ou afirmar, para se abster ou agir. Geralmente, a preferência por determinadas cores se baseia em associações ou experiências agradáveis tidas no passado e, portanto, torna-se difícil mudar as preferências sobre as mesmas (FARINA, 1987, p. 104).

O conhecido CMYK (cian, magenta, yellow e black) é usado para impressão por fotolitos, nas gráficas, nos jornais, revistas, livros, cartões e todos os materiais que são impressos. Este sistema é obtido pela pintura de superfícies, semelhantemente à impressora do computador, que contém um cartucho com as cores primárias e outro com preto.

“Nas artes gráficas, e para todo os que utilizam cor-pigmento transparente, ou por transparência em retículas, as cores primárias são: magenta, amarela e cian. A mistura, em partes iguais, dessas três cores produz o preto por síntese aditiva” (RIBEIRO, 2003, p. 197).

No trabalho impresso, o branco, o espaço, está diretamente ligado à sensação de arejado. Branco é todo o espaço da página onde não há nenhuma mancha de tinta por onde a impressão foi exposta. Sendo o branco considerado a união de todas as cores, “a mistura uniforme e simultânea de todas as ondas produz em nós a percepção do branco; o que indica que a luz colorida é uma parte da luz branca” (RIBEIRO, 2003, p. 468).

Nas artes gráficas, o “branco” pode ser azul, amarelo ou outra cor qualquer. Corresponde à área não impressa. Há brancos entre as letras, entre as palavras, entre as linhas e brancos marginais. A legibilidade, a evidência, a disposição etc., dependem totalmente da proporção dos brancos. O branco serve para enquadrar, dividir, arejar e agrupar (RIBEIRO, 2003, p. 468).

Para Lage (1998, p. 68), do ponto de vista prático, o branco pode ser considerado “claro maior do que o comum, num trabalho impresso, importante para estabelecimento do equilíbrio estético”. Já para Ribeiro, o branco ainda por ser “o espaço do impresso que não está coberto por texto nem ilustrações” (2003, p.468).

A cor está, de fato, impregnada de informação e é uma das mais penetrantes experiências visuais que se tem todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais (DONDIS, 1997, p. 64).

Outra ferramenta básica que se pode utilizar na diagramação é o *box*. Palavra de origem anglo-saxônica, *box* quer dizer caixa ou caixote, e leva este nome por ser na grande maioria uma figura geométrica, como um quadrado ou retângulo. Sua função é dividir e delimitar os textos de uma folha, fazendo com que o leitor seja levado a perceber que se trata de um outro texto, porém relacionado com o texto maior. “Espaço delimitado, junto a uma matéria jornalística para informações adicionais de um detalhe ou de pesquisa” (LAGE, 1998, p. 68).

Para Collaro (1987, p. 76), o *box* é a denominação dada pelos projetistas gráficos à cercadura feita com filetes em determinada matéria para destacá-la, a fim de dramatizar o conteúdo jornalisticamente falando.

A formação do *box* pode ser formada apenas por fios, delimitados em seu espaço, ou por uma única cor, cercando ou preenchendo margens ou contextos. Mas é importante esclarecer que às vezes pode ser tratar de um elemento “pesado” graficamente, devendo ser utilizado com cuidado na confecção de uma página, evitando causar desequilíbrio no resultado final impresso. O ideal é sempre verificar se visualmente toda a estrutura da página irá agradar ao leitor.

4.7 Ética e ideologia no jornalismo

Antes de começar a tratar de ética e jornalismo ou de ética e fotojornalismo, é necessário esclarecer o conceito de ética.

Para o filósofo Adolfo Sanchez Vasquez, qualquer discurso deve partir primeiramente dos problemas práticos,

Isto é, de problemas que se apresentam nas relações efetivas, reais, entre indivíduos ou quando se julgam certas decisões e ações dos mesmos. Trata-se de um problema cuja solução não concerne somente à pessoa que o propõe, mas também a outras pessoas que sofrerão as conseqüências de sua decisão ou ação (1987, p. 6).

Conforme Vazquez, toda conduta humana é regida por normas julgadas mais apropriadas ou dignas nas inúmeras situações que possam vir a existir. Ao serem aceitas, tais normas são reconhecidas como obrigatórias e passam a determinar todas as ações, visto que os homens têm o dever de agir desta ou daquela forma. Por isso, é costumeiro ouvir dizer que o ser humano age moralmente. Neste comportamento, podem ser ressaltados traços específicos que o diferenciam de outras formas de conduta.

O homem também, além de agir moralmente, considera esta conduta como uma forma de pensamento e reflexão. Saber distinguir o que é bom, e que tais atos são bons, é a conduta que o indivíduo passa a considerar em situações particulares que se apresentam. Neste caminho, então, é que a ética interfere no comportamento moral-prático do indivíduo.

Conclui Vazquez que a ética é, senão, “uma investigação ou explicação de um tipo de experiência humana ou forma de comportamento dos homens, o da moral considerado, porém, a sua totalidade, diversidade e variedade” (1987, p. 11).

Quando se faz referência à linguagem fotojornalística, percebe-se que ela também se codifica sobre uma conduta moral. Considera-se, então, a linguagem como mediadora entre a realidade e a moral em forma de um parâmetro para as ações da profissão.

No Brasil, existe o Código de Ética do Jornalista, assim como há em tantas outras profissões. Segundo Vazquez (1987), é um Código de conduta ou deontológico profissional,

mas que para o fotojornalismo não existe um específico ao desempenho da função, sendo usado, nesses casos, o do jornalista propriamente dito.

Mesmo antes de desenvolver uma teoria da ética e da moral no fotojornalismo, novas questões apareceram com o desenvolvimento das tecnologias digitais envolvendo mais uma vez a credibilidade da profissão.

A linguagem é a ferramenta usada pelo homem na tentativa de buscar a verdade, característica essa que sempre está codificada à fotografia por ser considerada uma aparente representação da realidade, esta uma de suas principais analogias.

Barros Filho define a relação da imagem com o real como sendo

imagem informativa, por mais que se argumente em contrário ainda guarda íntima e estreita ligação com o real. Por ser hoje principal instrumento mediático da informação, a imagem permite aos seus receptores, de forma ritualizada, conhecer um real inacessível. Embora não-coincidentes, imagem informativa e real tendem à coincidência. Tal como uma assíntola, a imagem se aproxima progressivamente da realidade (nunca tocando-a), sendo dela sempre dependente (2003, p. 85).

Desde a invenção da escrita de Gutenberg, todo o aparato tecnológico veio sendo desenvolvido para viabilizar a reprodução da realidade automaticamente, e “essa tecnologia goza de prestígio da objetividade essencial ou ontológica para usar o termo com que seus próprios apologistas a tem caracterizado” (MACHADO, 1984, p. 10).

Já na época dos retratistas à fotografia sempre foi conferida uma imagem de credibilidade. Agora, na era do virtual, em que há os traços de uma intervenção mais imediata, a fotografia chega sutil, com apenas poucos indícios de alterações, e o perigo desse pensamento aumenta.

Através dessas novas tecnologias de representação não é mais um inconsciente ótico que emerge- como anunciava Benjamin em relação à fotografia – mas uma espécie de consciência ótica como possibilidade de manipular o espaço e os homens oticamente, isto é, através da visão (PARENTE, 2004, p. 166).

O jornalismo é uma forma de serviço prestado ao público, que também, por isso, reclama a criação de um sistema de regras editoriais que esteja, ao mesmo tempo, do lado de leitor e do profissional. Neste contexto, o fotojornalismo tem papel de testemunha da verdade

que legitima o conteúdo do texto, quando em seu núcleo o que se necessita é questionar sua representação como verdade.

“Quem detém a tecnologia detém o poder de representar, melhor dizendo, neste mundo eletrônico da simultaneidade, quem detém o poder de “representar” detém o poder”.

Parente completa dizendo:

Com vistas a ampliar e aprisionar a audiência, o segundo vetor do processo de aceleração, o trabalho do jornalista passa a ser concebido de um modo particular: para atender a uma demanda cada vez mais inflada e premente, sua prioridade deixa de ser a informação, e passa a ser, antes de tudo, o espetáculo – melhor dizendo: a própria informação se torna espetáculo (2004, p. 164).

Os meios de comunicação impressos, assim como os demais veículos, encontram-se inseridos em um sistema sócio-político-econômico que norteia o mundo capitalista, regido pelo lucro como um dos itens que direcionam os objetivos das empresas midiáticas. Sendo assim, um jornal deve, obrigatoriamente, ter para a sua existência patrocinadores e, conseqüentemente, ser economicamente viável para que possa vir a circular.

A imagem fotográfica, cuja importância é indiscutível num jornal, tem, portanto, dentro das regras tecidas pela necessidade econômica, também de obedecer às fronteiras impostas pela vontade dos mantenedores da empresa.

No entanto, a produção de veículos de massa significa ao proprietário ou grupo editorial, de acordo com diretrizes ou engajamentos a determinados blocos na esfera política, que esses podem influenciar no poder, não obrigatoriamente econômico, mas nas decisões e indicações relevantes para os interesses dos meios de comunicação. Da mesma forma, textos e fotografias jornalísticas são selecionados pelo editor, e seguem características propostas de acordo com o grupo empresarial, isto é, as ideologias do grupo. Atualmente, as questões da ideologia, entretanto, não são as mesmas divulgadas no tempo de Karl Marx, que eram claramente expressas entre a classe dos trabalhadores e a classe dos proprietários. Era uma luta que não correspondia somente a confrontos físicos, mas também a uma divisão de idéias, uma relação de extremos (MARCONDES FILHO, 1997, p.20).

Segundo Marcondes Filho, a ideologia pertence sempre a um grupo de indivíduos, nunca a uma pessoa separadamente.

Quando pretendemos alguma coisa, quando defendemos uma idéia, um interesse, uma aspiração, uma vontade, um desejo, normalmente não sabemos, não temos consciência de que isso ocorre dentro de um esquema maior, de um plano, de um projeto maior, do qual somos apenas representantes – repetimos conceitos e vontades, que já existiam anteriormente (1997, p. 20).

Mas a ideologia não é uma fala direta. Sua presença é feita de forma simbólica. Marcondes Filho acrescenta que os símbolos têm a função de se expressar indiretamente, de forma indireta, de comentar sobre fatos e coisas ou se referir a eles de maneira não-clara. Logo, levam os indivíduos a pensar do mesmo modo (1997, p. 21).

Uma formação ideológica deve ser compreendida como uma visão de mundo, visão esta que é determinada pela forma de relação que o indivíduo tem com os objetos, com as outras pessoas, com a natureza, mas sempre entendida como um conjunto de representações, de idéias que demonstram a ligação que dada classe tem do mundo (1997, p. 22).

De acordo com Fiorin, numa formação social há tantas visões de mundo quantas forem as classes sociais. “A ideologia dominante é a ideologia da classe dominante. No modo de produção capitalista, a ideologia dominante é a ideologia burguesa” (2005, p. 31).

Contudo, para que o jornal continue ou seja impresso, a satisfação do leitor passa a ser a grande prioridade. Conforme Juarez Bahia (1990, p. 18), o jornalismo aspira a ser o porta-voz da cidadania, forjando uma relação de segurança que, embora sensível, não se renova a cada vez que os cidadãos exprimem a sua preferência. Sendo assim, a credibilidade de determinado veículo não depende de seu tamanho e da sua área de atuação, e sim será maior ou menor quanto maior ou menor for sua capacidade de publicar informações mais ou menos confiáveis.

No universo consumidor, faz-se de fundamental importância salientar a existência de fenômenos sociais. Segundo Carraher (1983, p.7),

é precisamente o invisível dos fenômenos sociais que torna sua compreensão tão difícil, seja este invisível constituído pelos mecanismos de defesa, motivos, etc, pelas normas, os papéis sociais, ideologias e funções latentes da sociologia, pelos símbolos de classificação da antropologia ou pela estrutura profunda e registro lingüístico.

Fazendo-se uma análise superficial da realidade cultural da sociedade, permite-se observá-la como sua existência é carente de conhecimento básico para a interpretação das informações divulgadas pelos meios de comunicação. Essa análise remete às falas de Carraher sobre o invisível nos termos implícitos.

Para Vasquez (1987, p. 202),

O indivíduo forma-se gradualmente de acordo com uma moral já estabelecida que lhe é proposta e justificada. Diante desta moral, os indivíduos reagem de maneira diferente, ou deixando que ela os impregne totalmente, ou enriquecendo-a ou desenvolvendo-a sob o impacto do seu meio social (...) ou ainda pela confrontação com as experiências que a sua própria vida pessoal lhes proporciona.

A moral, que é compreendida espontânea e calmamente pelo consumidor da informação dos produtos de massa, não se apresenta como qualidade das limitações do conhecimento humano, mas de um sujeito que se deixa alienar e, nesse sentido, a sua influência ética corre o risco de se tornar negativa (VASQUEZ, 1987, p. 203).

A imagem fotojornalística, então, também pode contribuir para a formação de uma sociedade fraca em nível de conhecimento. Benjamin já mencionara em seus escritos que deve focar que focar nas transformações tecnológicas, visto que será exigido ao homem cada vez ler as imagens. “A grande mutação do mundo contemporâneo transforma o espaço num lugar de vestígios, de indícios a serem decifrados” (PARENTE, 2004, p. 165).

5 A SEMIÓTICA DA IMAGEM

5.1 – A semiótica de Charles Peirce

O estudo da semiótica tem suas bases fundadas na Antiguidade, através da história da medicina. Platão e outros filósofos já observavam a necessidade de se analisarem as imagens de forma gramatical, sendo que isso só foi possível como disciplina recentemente nas ciências humanas (NÖTH, 1995).

Para Joly,

no, entanto, a idéia de elaborar uma ciência dos signos, batizada a princípio de semiologia ou semiótica, e que vai consistir em estudar os diferentes tipos de signos interpretados por nós, estabelecer sua tipologia, encontrar as leis de funcionamento das suas diversas categorias, é uma idéia recente e remonta ao início de nosso século (1996, p.30).

Existem várias correntes que trabalham a semiótica, e por compreender que se refere como a mais completa teoria filosófica sobre a imagem e por motivos já justificados por esta pesquisadora, resolveu-se buscar no matemático, cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Pierce a fundamentação teórica para a análise do trabalho proposto. Sendo assim, passa-se a discutir alguns pontos do pensamento de Peirce, a fim de analisar as perspectivas de uma semiótica da fotografia sustentada pela base teórica desse autor.

Segundo Eco (2002, p. 10), Peirce comentou:

Eu sou, pelo que sei, um pioneiro, ou antes um explorador, na atividade de esclarecer e iniciar aquilo que chamo semiótica, isto é, a doutrina da natureza

essencial e das variedades fundamentais de cada semiose possível (1931, 5.488)...
 “Por semiose entendo uma ação, uma influência que seja ou envolva uma cooperação de três sujeitos, como por exemplo um signo, o seu objeto e o seu interpretante, tal influência tri-relativa não sendo jamais passível de resolução em uma ação entre duplas.

De acordo com Santaella e Nöth (1999 p.20), a palavra “teoria já contém na sua raiz uma imagem, pois, teoria, na sua etimologia, significa vista, que vem do verbo grego *theorein*; ver, olhar, contemplar ou mirar”.

Para a compreensão da semiótica, é necessária uma abordagem em outras ciências, como a fenomenologia, uma quase-ciência que procura compreender como as coisas aparecem à nossa mente. Qualquer coisa, qualquer sensação, da simplicidade do barulho da chuva a uma lembrança. Essa quase-ciência fornece as bases para as ciências normativas, sendo a estética, a ética e a lógica, e tem como função estudar ideais, valores e normas (SANTAELLA, 2004, p. 2).

Conforme ainda Santaella, a estética se caracteriza por ser o ideal último, o bem máximo para o qual a sensibilidade direciona o homem. Para Peirce, citado em Santaella,

esse ideal é o admirável em si, aquilo que é pura e simplesmente admirável e, por isso mesmo, nos chama para si. Peirce concluiu que aquilo que atrai a sensibilidade humana em qualquer tempo e espaço, é o crescimento da razoabilidade concreta, ou seja, o crescimento da razão criativa corporificada no mundo (2004, p.2 e 3).

Segundo Peirce, a ética se baseia numa doutrina,

que deve ser nossa conduta, dividindo os estados idealmente possíveis das coisas em duas classes, admiráveis e inadmiráveis, e empenha-se em definir precisamente o que é que constitui a admirabilidade de um ideal (1980, p. 14).

Para Santanella, a lógica é a ciência das leis necessárias do pensamento e dos requisitos para se chegar às verdades, condição que Peirce agregou aos estudos por perceber que não há pensamento que se desenvolva apenas com símbolos.

Por isso, a lógica, também chamada de semiótica, trata não apenas das leis do pensamento e das condições da verdade, mas, para tratar das leis do pensamento e da sua evolução, deve debruçar-se, antes, sobre as condições gerais dos signos (SANTAELLA, 2004, p.03).

Toda a semiótica de Peirce baseia-se em uma teoria dos signos e da representação, caracterizada como extensão da Lógica e da experiência dos fenômenos. “A Lógica nasce dentro da Semiótica ou da Filosofia científica da Linguagem”. Na verdade, a semiótica é a Lógica em sentido lato (Peirce, 1980, p. 15). Pode-se dizer que se refere a uma teoria do conhecimento, além de desenvolver *insights* sobre a significação das coisas e a produção de sentidos.

A semiótica, sendo um sinônimo de lógica, constitui-se ainda em três ramos. O primeiro é chamado de gramática especulativa, que estuda as variações nos diversos tipos de signos, e as formas de pensamento que eles possibilitam. O segundo ramo, chamado de lógica crítica, tem por base os diversos tipos de signos ou modos de cognição do pensamento, estudando as inferências, raciocínios ou argumentos, através da abdução, indução e dedução. Já o terceiro ramo tem por função analisar os métodos de raciocínio em sua origem, ao que chama de retórica especulativa ou metodêutica, o mais ativo ramo da semiótica (PEIRCE, 1980).

Santaella, citando Buczynska-Garewicks (2004), acrescenta que a semiótica peirceana, além de incluir aspectos ontológicos e epistemológicos do universo sógnico, ainda tem capacidade de explicar e interpretar todo o domínio do conhecimento humano, fornecendo categorias para estudo de suas análises, sendo também uma metodologia. “Infelizmente, [comenta a autora], é moda aludir a semiótica de Peirce em geral, ou a muitas de suas categorias semióticas, sem uma apreensão mais completa de seu sentido profundo e multidimensional”.

Em vários de seus livros e artigos publicados, Santaella e Nöth comentam que os signos estão crescendo no mundo, tendo em vista a diversidade dos meios de comunicação, desde a invenção da fotografia até, atualmente, a internet, a hipermídia, enfim. As novas tecnologias digitais estão multiplicando o surgimento de novos signos, fazendo parte da evolução do desenvolvimento da humanidade.

Com a proliferação dos signos, a própria realidade está exigindo que se passe a ter maior necessidade de lê-los, aprofundando sua leitura para poder dialogar e sugerindo que se procurem, especificamente no primeiro ramo, o da gramática especulativa, maiores definições e compreensões mais significativas do signo e seu modo de agir.

A gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sígnicas, nas inumeráveis gradações entre o verbal e o não-verbal até o limite do quase-signo. Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos: música, imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia etc (SANTAELLA, 2004 p.(fica na introdução)).

Entretanto, utilizar a gramática especulativa não é uma tarefa simples. Quando Pierce a desenvolveu, não existiam tantas formas de signos. Isso tende a requerer maiores conhecimentos científicos dos pesquisadores, não impedindo que a teoria dos signos peirceanos seja aplicada para este ou qualquer outro estudo.

5.2 O signo e suas diversidades

Joly (1996, p. 32) sempre se referiu à semiótica ou à semiologia como nomes que foram inventados a partir do termo grego *semion*, que quer dizer “signo”. É que através do signo se possui uma materialidade da qual se pode perceber um ou vários dos sentidos. “É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo”.

Sendo assim, Peirce definiu

um signo ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento ou representâmen. “Idéia” deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito comum no falar cotidiano; refiro-me àquele sentido em que dizemos que um homem pegou a idéia de um outro homem; em que, quando um homem lembra o que estava pensando anteriormente, lembra a mesma idéia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um conteúdo similar, é a mesma idéia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova idéia (2000, p.46).

Pignatari (2004, p.40), citando Peirce, destaca ainda que “todo pensamento é um signo”. “O próprio homem é um signo. Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão. Que é o homem? É que ele é um símbolo”.

Nesse sentido, Coelho Neto (2003, p. 56), comenta que os estudos de Peirce foram excepcionalmente preciosos, porque, em primeiro lugar, tentou pensar uma teoria geral dos signos, mostrando num signo contém uma relação solidária com pelo menos três pólos e não dois, como dizia a Semiologia de Saussure, fato este que fez direcionar este estudo somente para a Semiótica Peirceana.

E Joly acrescenta:

A face perceptível do signo, “representamen”, ou significante; o que ele representa, “objeto” ou referente; e o que significa, “interpretante” ou significado. Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento, assim como da expectativa de seu recepto (1996, p.33).

O signo, em Peirce, é assim representado:



Com essa disposição, a semiótica, avalia Santaella (2002), possibilita entrar no próprio núcleo das mensagens, na forma como elas são criadas, nos processos e recursos nelas utilizados. Permite também compreender seu modo de referência em todo o contexto, assim como os passos deixados pela história, pelo estado de desenvolvimento de produção econômica, técnico e pelo sujeito que a produz. Entretanto, uma teoria como a semiótica não se define isoladamente. Devido a sua característica geral, a teoria dos signos necessita, para uma análise mais precisa, desenvolver-se junto a outras teorias dos signos. “Sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem” (SANTAELLA, 2002, p.6).

Os estudos de Peirce propuseram a existência de dez tricotomias e sessenta e seis classes de signo. Neste trabalho proposto, será necessário descrever apenas três tricotomias e dez classes dentro da análise semiótica, mesmo porque o próprio Peirce não chegou a apresentar conclusivamente as outras tricotomias e classes.

Para definir signo, primeiramente Peirce o classificou dentro de uma natureza triádica, isto é, ele o dividiu em partes para ser analisando, sendo:

A primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação interpretante e a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão (2000, p.51).

A partir dessa divisão do signo, Santaella (2004, p.9) diz que, “quando a lógica triádica do signo fica clara para nós, estamos no caminho para compreender melhor porque a definição peirciana do signo inclui três teorias: a da significação, a da objetivação e da interpretação”.

Com base nas primeiras propriedades, pode concluir que pela qualidade tudo pode ser um signo; pela existência, tudo é signo; e pela lei, tudo deve ser signo.

Conforme Peirce, então, um signo pode ser definido como Qualissigno, Sinsigno ou Legissigno. “Um Qualissigno é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo” (2000, p. 53). A explicação vem de Santaella (2004, p.12):

Tomemos, por exemplo, uma cor, qualquer cor, um azul-claro, sem considerar onde essa cor está corporificada, sem considerar que é uma cor existente e sem considerar seu contexto. Tomemos apenas a cor, nela mesma, só cor, pura cor. Quantos artistas não fizeram obras para nos embriagar apenas com uma cor? Por que e como uma simples cor pode funcionar como signo? Ora, uma simples cor, como o “azul-claro”, imediatamente produz uma cadeia associativa que nos faz lembrar céu, roupa de bebê, mas lembra sugere isso. Esse poder de sugestão que a mera qualidade apresenta lhe dá capacidade para funcionar como signo, pois

quando o azul lembra o céu, essa qualidade da cor passa a funcionar como quase-signo do céu.

Segundo elemento da primeira tricotomia dos signos, o Sinsigno, afirma Peirce, é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. Isto é, que se manifesta, que se faz presente e chamando a atenção para seu caráter de signo. Todo e qualquer signo que se apresenta e é, por isso, um existente, um sinsigno (2000, p. 53).

Para Teixeira Coelho Neto, por exemplo,

um cata-vento, um diagrama de alguma coisa em particular. O sin inicial de sinsigno indica que se trata de um coisa ou evento singular, no sentido de “uma única vez”. Observa Peirce que um sinsigno só pode existir através de qualidade, razão pela qual ele envolve um ou vários qualissignos (2003, p.61).

Já o terceiro elemento, o Legissigno (de *legi*, lei), “não é um objeto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominado Réplica” (PEIRCE, 2000, p. 52).

Santaella tenta explicitar legissigno, argumentando,

o que é uma lei? Uma lei é uma abstração, mas uma abstração que é operativa. Ela opera tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir. A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade. É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram de acordo com aquilo que a lei prescreve. Se não fosse lei, as ocorrências seriam brutas e cegas. É por isso que também falamos em leis da natureza. Quando algo tem a propriedade da lei, recebe o nome na semiótica o nome de legi-signo e o caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica. Assim funcionam as palavras, assim funcionam todas as convenções sócio-culturais, assim também funcionam as leis do direito (2004, p. 13).

Mesmo sendo os signos dotados de uma estrutura comum, não se pode conhecê-los como idênticos. Uma palavra, uma fotografia, um som, um objeto, um gesto, sempre significam algo além deles mesmos. Peirce, então, resolveu classificá-los em suas

especificidades, dividindo-os em uma segunda tríade. Como os signos são indispensáveis ao raciocínio, dividiu-os: primeiro, um ícone, que se caracteriza por apresentar uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso; segundo, em índice, que chama a atenção para o objeto a ser analisado sem descrevê-lo; por último, como símbolo, significando seu objeto por meio de uma associação de idéias ou uma ligação entre o nome e o caráter significado (PEIRCE, 2000, p. 52). Essa segunda tricotomia, que caracteriza as relações entre o signo e seu objeto, é, pois, denominação de ícone, índice e símbolo.

Conforme Santaella (2003, p.14), para definir os tipos de relação que o signo tem com o objeto, ele sempre usará as três propriedades: qualidade, existente ou lei. “Se o fundamento é um quali-signo, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o objeto, ele será um índice; se for uma lei, será um símbolo”.

Pignatari (2004) comenta que, sendo assim, a semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras.

Das classificações dos signos, é no ícone, inicialmente, que se baseiam as características das imagens, mesmo existindo vários conceitos de imagem. Para Peirce, “o ícone é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade”.

Peirce ainda acrescentou:

Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal objeto, o ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo (2000, p. 52).

Para Santaella e Nöth (1999), a categoria de ícone é constituída por Peirce em sua forma geral e compreende não somente as imagens visuais. Podem ser acústicas ou mesmo táteis, olfativas ou também formas conceituais de semelhança sígnica. Há também de citar que é na polissemia que se constitui o termo imagem. Na linguagem comum, compreende, entre outras, uma extensão da definição do conceito de imagem que se aproxima daquela extensão do ícone peirceano.

As características de semelhança que levam o signo da imagem ao seu objeto de referência são também um dos motivos da existência de vários conceitos de imagem. De maneira geral, as imagens se assemelham a seus objetos de referência sem serem questionadas por vários filósofos desde Platão, mas, para Peirce, a interpretação do signo é como um processo circular de semiose infinita (SANTAELLA E NÖTH, 1999, p.38).

Para JOLY (1996), se recapitulada a definição teórica da imagem segundo as definições de Peirce, verifica-se que não corresponde a todos os tipos de ícone, que ela não é apenas visual, mas que corresponde de fato à imagem visual.

Peirce também dividiu os signos icônicos em função de uma relação de semelhança com seus objetos em três níveis, sendo imagem, diagrama e metáfora. Caracterizou que imagem estabelece uma relação de semelhança com seu objeto simplesmente como aparência.

O diagrama representa seu objeto por igualdade entre as relações que o signo exhibe do objeto representado, exemplificando, assim, um mapa do metrô de Paris. Esse é um diagrama, pois caracteriza-se por uma relação com objeto, e não como aparência. A metáfora representa seu objeto por corresponder o significado do representante e do representado. “Ao aproximar o significado de duas coisas distintas, a metáfora produz uma faísca de sentido, que

nasce de uma identidade posta à mostra. É justamente esse efeito que uma frase do tipo “ela tem olhos de azeitona” produz (SANTAELLA, 2004, p. 18).

Já o índice é bem diferente do ícone. Segundo Peirce, um signo é um índice quando ele “está conectado fisicamente com seu objeto”, o que “envolve a existência do objeto como uma entidade individual”.

Define também:

Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. Portanto, não pode ser um qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que um índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao objeto. Portanto, o índice envolve uma espécie de ícone, um ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo objeto (2000, p.52).

Afirma-se ainda que os termos sinal, índice e sintoma podem ser considerados sinônimos, conforme em Nöth (1990). Nas palavras de Peirce, ainda citando Nöth (1990, p. XX): “Uma fotografia, por exemplo, não somente excita uma imagem, tem uma aparência, mas em virtude de sua conexão óptica com o objeto, é evidência que aquela aparência corresponde à realidade”.

O terceiro elemento da segunda tricotomia dos signos, o símbolo, é que tem uma ação bem mais complexa. Sua origem é um legissigno. Isso revela que o símbolo é aquele signo que será representado em seu interpretante como signo de seu objeto, ou seja, o interpretante de um símbolo é previsível porque seu objeto já é familiar.

Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Assim é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um legissigno. Como tal, atua através de uma réplica. Não apenas é ele geral, mas também o objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem que ser nos casos que determina. Portanto, deve haver casos existentes daquilo que o símbolo denota, embora devamos aqui considerar “existente” como o existente no universo possivelmente imaginário ao qual o símbolo se refere. Através da associação ou de uma outra lei, o símbolo será indiretamente afetado por esses casos, e com isso o símbolo envolverá uma espécie de índice, ainda que um índice de tipo especial. No entanto, não é de modo algum verdadeiro que o leve efeito desses casos sobre o símbolo explica o caráter significativo do símbolo (PEIRCE, 2000, p. 52-53).

A semiótica ainda dividiu os signos em uma terceira tricotomia, ao considerar o signo em relação ao interpretante, denominado rema, dicissigno ou dicente ou argumento. “Uma rema é um signo que, para seu interpretante, funciona como signo de uma possibilidade que pode ou não se verificar. Uma palavra isolada, como vermelho, pode funcionar como rema (do grego rhema, palavra)” (COELHO NETO, 2003, p.61).

O segundo elemento, um dicissigno ou dicente, “é um signo de fato, signo de uma existência real. Correspondendo a um enunciado, envolve remas na descrição do fato. Um sintagma, como *Este vermelho está manchado*, pode funcionar como dicissigno” (COELHO NETO, 2003, p.61).

Já o argumento é um signo em relação com o interpretante. “É um signo de razão, um signo de lei, correspondendo a um juízo. Um silogismo do tipo “A é B, B é C, portanto A é C” é exemplo de argumento” (COELHO NETO, 2003, p 61).

5.3 As categorias universais e as classes dos signos

Antes de abordar a função sógnica da fotografia para tentar fazer uma leitura semiótica da imagem, é importante conhecer os fundamentos fenomenológicos que sustentam o signo definido por Peirce, que não se limitam apenas ao visual, mas pertencem ao campo universal e podem estar presentes ao mesmo tempo em diferentes graus. Os estudos de Pierce classificaram os signos em três categorias universais presentes em todo e qualquer fenômeno que se apresentam à percepção e à mente, chamados de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Entende-se por categoria de primeiridade tudo que estiver relacionado ao acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. Refere-se à consciência instantânea, é um simples sentido de qualidade (SANTAELLA, 2002, p.7).

Primeiridade, diz Peirce (2000, p.24), “forma de ser daquilo que é como é, positivamente e sem nenhuma referência a qualquer outra coisa”.

Coelho Neto explica que a “primeiridade recobre o nível do sensível e do qualitativo, e abrange o ícone, o qualissigno e o rema” (2003, p.61).

Já a secundidade está ligada às idéias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, luta, resistência, poder, volição, conflito, surpresa, dúvida (SANTAELLA, 2002, p. 7).

Para Peirce, citado em Santaella e Nöth (1999, p. 143), a secundidade é a categoria do confronto, da experiência no tempo e no espaço, do factual, da realidade, da surpresa: “Somos confrontados com ela em fatos tais como o outro, a relação, a coerção, o efeito, a dependência, a independência, a negação, o acontecimento, a realidade, o resultado”.

Coelho Neto (2003, p.61) acrescenta ainda que “a secundidade diz respeito ao nível da experiência, da coisa ou evento: é o caso do índice, do sinsigno e do dicissigno” . (2003, p.61).

Quanto à terceiridade, esta corresponde à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. Não é somente a consciência de algo, mas também a sua força ou a sua lei, isto é, a razão, que atua no campo do símbolo, do legissigno e do argumento.

Conforme Peirce (2000, p.30),

a forma mais simples da terceiridade manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) e a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete).

Resumindo os critérios que Peirce relacionou nas suas análises triádicas do signo, dispondo as três categorias universais, tem-se a seguinte:

Divisão dos signos			
Categoria	(representamen) O signo em relação a si mesmo	(objeto) O signo em relação ao objeto	(interpretante) O signo em relação ao interpretante
Primeiridade	qualissigno	ícone	rema
Secundidade	sinsigno	índice	dicissigno
Terceiridade	legissigno	símbolo	argumento

Santaella (2004, p.9) explica que, “quando a lógica triádica do signo fica clara para nós, estamos no caminho para compreender melhor porque a definição peirceana do signo inclui três teorias: a da significação, a da objetivação e da interpretação”.

Entretanto, as divisões da semiótica peircenas não param por aí. As três tricotomias dos signos, dispostas em conjunto, formam uma divisão em dez classes de signos, sendo as seguintes: A primeira classificação é o Qualissigno, isto é, uma qualidade qualquer, na medida em que for um signo, podendo ser exemplificada como uma sensação de vermelho. Todo qualissigno é necessariamente um ícone, portanto, esta é a classe do qualissigno icônico remático. A segunda classificação é um Sinsigno Icônico, sendo uma coisa ou evento da experiência das qualidades que fazem com que signifique um objeto, interpretado através de um rema: sinsignino icônico remático. Já a terceira refere-se ao Sinsigno Indicial Remático, ou todo objeto da experiência que chama atenção para um objeto, funcionando como signo pelo qual sua presença é determinada. Esta classificação também pode ser interpretada através de um rema, envolvendo assim um sinsigno icônico.

Conforme Peirce (2000, p.55), a quarta classe ou Sinsigno Dicente, é “objeto ou evento da experiência que funciona como signo de algo que o afeta diretamente – o que faz com que seja um índice”. É uma classe em que se combinam dois tipos de signos: um

Sinsigno Icônico, para materializar a informação, e um Sinsigno Indicial Remático, para indicar o objeto.

A quinta é chamada de Legissigno Icônico, ou seja, é todo tipo de lei ou convenção que se apresenta como signo de algo. Neste caso é um ícone a ser interpretado como rema, legissigno remático. A sexta classificação, conhecida como Legissigno Indicial Remático, está “todo tipo ou lei geral, qualquer que seja o modo pelo qual foi estabelecido que requer que cada um de seus casos seja realmente afetado por seu objeto de tal modo que simplesmente atraia a atenção para esse objeto” (PEIRCE, 2000, p. 56). Este legissigno será, pois, um índice, e seu interpretante, um rema.

Na sétima classificação, Peirce definiu Legissigno indicial dicente como uma lei cujos casos são afetados por ser objeto de modo a dar uma informação sobre esse objeto. Coelho Neto (2003, p. 63) exemplificou assim:

uma placa de trânsito com um E inscrito num círculo vermelho significa que ali onde ela está fincada “é permitido estacionar”. Trata-se portanto de uma convenção que indica uma coisa concreta e localizada, e cujo significado não é apenas uma palavra mas um enunciado.

A oitava classificação, segundo Peirce, denomina-se Legissigno simbólico remático (símbolo remático ou rema simbólico), onde o signo atua como representante de seu objeto através de uma convenção. Por ser um símbolo é de tipo geral, é um legissigno; e é remático por fazer parte de um enunciador maior. Já a nona classificação é conhecida como Símbolo Dicente, ou Proposição ordinária: signo que representa seu objeto através de uma convenção e que é interpretado sob a forma de um enunciado. É um legissigno: legissigno simbólico dicente. A décima e última classificada é um Argumento, isto é, um signo que representa seu objeto através, em última análise, das leis de um silogismo ou das leis segundo as quais a passagem de certas premissas para certas conclusões tende a ser verdadeiras (2000, p.56-57).

5.4 A Semiótica da fotografia

É possível considerar que a semiótica da fotografia baseia-se na semiótica da imagem. Segundo Santaella e Nöth (1999, p. 107), “a característica semiótica mais notável da fotografia reside no fato de que a foto funciona, ao mesmo tempo, como ícone e índice”.

Sendo assim,

por um lado, ela reproduz a realidade através de (aparente) semelhança; por outro, ela tem uma relação causal com a realidade devido às leis da ótica. Por este motivo, Sheffer (1987:59) definiu a imagem fotográfica como um “ícone indexial”. Um outro tema, a questão sobre a existência de um código de percepção da fotografia, é antes uma continuação e, somente em parte, uma especificação do debate mais geral sobre o problema da codificação da imagem visual (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 107).

Através das categorias universais, Peirce define o signo fotográfico em sua relação com o objeto (a secundidade do signo). Por um lado, é como um ícone; por outro, como forma de índice. Outro aspecto da foto que Peirce estudou é a possibilidade de sua reprodução técnica. Assim, Santaella e Nöth (1999,p.110) explicam que “a partir dessa perspectiva da primeiridade, ele define o negativo de uma foto como um legissigno, já que de um único negativo podem ser produzidas inúmeras cópias como réplicas do mesmo”. Hoje esse aspecto ainda seria positivamente discutido, tendo em vista a duplicação das imagens fotográficas a partir da captura digital e multiplicação virtual. Em sua unicidade, cada cópia é, então, um sinsigno.

Peirce também argumenta que toda imagem fotográfica é como um predicado que afirma sobre o objeto representado, fazendo com que cada imagem seja um índice, um vestígio, uma descrição, um testemunho, por um lado e por outro, como uma lembrança, uma apresentação, uma demonstração, transformando-a em um ícone. Shaeffer, citado em

Santaella e Nöth (1999, p.111), define o signo fotográfico, como “sendo ao mesmo tempo, um índice icônico e um ícone indexical”.

Santaella (2004) explica que, ao estabelecer a Fenomenologia como a pioneira das ciências filosóficas, Peirce trouxe a base para o entendimento do fenômeno fotográfico em sua aparência. Refere-se a uma ciência cujo entendimento é fundamental para a compreensão de uma semiótica da fotografia.

A semiótica peirciana caracterizou-se como um instrumento epistemológico potente no aprofundamento de estudos sobre as relações sógnicas da imagem fotográfica. Com os estudos de Peirce, percebe-se que a fotografia não se limita ao universo da secundidade, mas perpassa tanto a primeiridade quanto a terceiridade.

6. METODOLOGIA

Antes de começar a análise, em princípio, acrescento o que Marilene Chauí nos lembra através de *Bovelle* (1988, p.53), que “se o homem ganhou o primeiro olhar, deve conquistar o segundo, através da sabedoria ou ciência de si mesmo”.

O sentido da visão sobrepõe-se ao de ouvir. Isso sempre foi deixado transparecer em várias culturas e em diferentes épocas da humanidade. Sempre que surgia certa descrença,

certa curiosidade, certo medo sobre algo desconhecido ou que deveria ser provado, buscava-se na visão a certificação de todo questionamento, como forma de prova, vestígio e existência.

Quando comparamos o ato de ouvir com o ver, tendemos a imaginar o primeiro como uma sensação mais abstrata do que a visão. É certo, naturalmente, que quando ouvimos um som, sem a ajuda de outras sensações, é difícil, se não impossível, determinar sua natureza, de onde veio e a que distância se originou. Chegamos a um processo de ilusão (SILVA, 1985, P. 22).

Com o aparecimento da máquina fotográfica modificou-se a nossa maneira de ver. A imagem a partir de então, não mais se apresenta como uma totalidade absoluta, mas sim como uma imagem diálogo que a mão, o olho e o cérebro podem mudar, modificar, guardar, visualizar, multiplicando *ad infinitum* em seus pontos de vista, incorporando e narrando o sujeito no interior da imagem (PARENTE, 2004, p. 74).

A metodologia direcionada para este trabalho primeiramente é um estudo de caso, que segundo Rauen (2002, p. 110), “é quando se analisa algo que tem valor em si mesmo. O alvo são as características que o caso tem de único, singular ou particular. Mesmo que existam casos similares, um caso é distinto e, por isso, causa interesse próprio”. O processo a seguir é fazer uma análise qualitativa, que é uma análise mais profunda dos objetos escolhidos.

Nesse estudo serão analisadas separadamente, a fotografia do atentado terrorista em Madri e logo a seguir, as capas dos jornais diário: O El País, da Espanha, edição número 9.781; a Folha de São Paulo, edição número 27.372; o Jornal do Brasil, edição número 339 e o Diário Catarinense, edição número 6.541, do dia 12 de março de 2004. Acrescentando as análises, entrevistas estruturadas realizadas via *on line* com, dois fotojornalistas, dois editores-chefe e dois editores de fotografia, ambos sendo de jornais diários que trabalham em veículos de abrangência municipais e estaduais.

Sendo assim, diante de um processo de signos que se pretende fazer uma leitura semiótica, o primeiro passo a seguir é o estudo fenomenológico de contemplar, distinguir e, finalmente, generalizar em relação às categorias peirceanas.

Santaella nos adverte que Peirce já mencionara que fazer o exercício da fenomenologia exige de nós simplesmente “abrir as portas do espírito e olhar para os fenômenos”, sendo que o primeiro olhar que devemos direcionar é a contemplação. “Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos. Desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção. Auscultar os fenômenos. Dar-lhes chance de se mostrarem. Deixa-los falar”. Peirce ainda comenta que, “esse modo de contemplação corresponde à rara capacidade que tem o artista de ver as cores aparentes da natureza como elas realmente são, sem substituí-las por nenhuma interpretação” (SANTELLA, 2004, p. 30).

A leitura semiótica que se pretende iniciar refere-se a fotografia jornalística da tragédia terrorista de 11 de março de 2004, que matou mais 190 pessoas e deixou mais de 1.400 feridos, em Madri, capital espanhola. Quem registrou as imagens foi Pablo Torres Guerrero, jornalista do El País, que passava na estação de Atocha, a mais atingida pelas bombas, na hora das explosões e, como tinha em mãos uma câmera digital, fez algumas fotos, antes que a polícia chegasse e pedisse a retirada de todos do local por haver riscos de mais explosões.

A imagem feita pelo jornalista registra os estragos das bombas em um dos trens, mostrando passageiros e pessoas comuns cuidando dos sobreviventes, antes do socorro chegar. A fotografia mostra também corpos presos entre as ferragens, e no canto inferior esquerdo do enquadramento, aparece um pedaço de carne próxima aos trilhos, definido pelo próprio Pablo em entrevista à agência brasileira RBS, como um pedaço de músculo, uma perna.

A primeira capa a ser observada é do jornal diário El País, fundado em 4 de maio de 1976 em Madri, sendo considerado um dos maiores jornais de circulação da Espanha, e também como um importante veículo impresso em toda Europa. Nossa escolha por este periódico também foi reforçada por ser do local onde ocorreram os atentados as estações de trem e em especial a de Atocha, imagem aqui de fundamental importância nesta pesquisa e por ser local de trabalho do jornalista Pablo Torres Guerrero. Em 5 de maio de 2001, o próprio El País, em edição especial, comentou que, “seu formato tablóide se afirmou em uma época, que estes elementos exóticos combinavam com a ambição de atender uma realidade política espanhola” e acrescentou que, “com um quarto de século de vida o El País, é um caso a parte, é o único diário internacional de qualidade onde seus fundadores seguem trabalhando”.

O jornal brasileiro, a Folha de São Paulo, tem mais de oito décadas de história. Nasceu em 19 de fevereiro de 1921, primeiramente como “Folha da Noite”, por Olival Costa e seu sócio, Pedro Cunha, no centro de São Paulo. Em julho de 1925, ganha uma versão matutina chamada “Folha da Manhã”. Anos depois em 1949, o jornal passa a ser feito por linotipo, processo que usava chumbo derretido para compor o texto, lançando nesta fase a “Folha da Tarde”. Assim como o Brasil, o jornal também passa por várias transformações, com a inauguração de Brasília pelo presidente Juscelino Kubitschek, em 1960, o jornal junta seus três títulos e funda do mesmo ano, a Folha de São Paulo, nome que permanece até os dias atuais. Seu formato standart, desde o início, passou por vários projetos editoriais e adotou inúmeras inovações técnicas visuais, mas suas características continuam a fazer deste veículo um dos maiores e mas importantes meios de comunicação do Brasil.

A história do Jornal do Brasil é bem mais longa, nascido em plena Proclamação da República, em 1891, o JB, como é conhecido, trouxe para época inovações importante como o grande de número de correspondentes estrangeiros e o sistema de distribuição dos

exemplares em carroças. Conhecido até hoje como sendo um jornal mais conservador entre os demais standarts, passou por duas guerras mundiais, quatro revoluções no país, quatro constituições e regimes civis e militares. O JB confunde-se “cariocamente” com Manoel Francisco do Nascimento Brito, seu diretor, por mais de 52 anos, que faleceu em 2003, deixando para o jornal, conforme publicou Marcos Sá Correa, diretor de redação do JB nos anos 80 e atual editor da revista eletrônica Notícia e Opinião (www.no.com.br),

“MF e o JB cresceram e adoeceram juntos, sem nunca se entregarem inteiramente às administrações profissionais convocadas para resolver seus problemas financeiros. Até nisso eles continuaram parecidos. Transformaram a velha valentia em briga diária pela sobrevivência. Com a crise, a empresa ficou atrasada em muita coisa. Mas, exatamente pelo anacronismo, manteve pelo menos um oásis no primeiro plano da imprensa: uma redação à antiga, onde o jornalista não faz de conta que são executivos. M.F. sempre disse que preferia jornalistas a executivos”.

Já o jornal Diário Catarinense foi inaugurado em 5 de maio de 1986 pelo grupo RBS, sendo o primeiro jornal tablóide com edição diária no estado, há exatamente sete anos depois do grupo ter implantado o primeiro canal de televisão em Santa Catarina. O DC como é conhecido, é de abrangência estadual, distribuído em sucursais espalhadas nas principais cidades catarinenses. Conforme dados institucionais publicados na *home page* do jornal, o DC circula em 243 municípios dos 293 existentes em Santa Catarina.

7. ANÁLISE DAS FOTOS DA PRIMEIRA PÁGINA

7.1 A fotografia do atentado

Figura 1



Na semiótica Peircena, especificamente no seu primeiro ramo, o da gramática especulativa, é que se pode encontrar um caminho para estudar as variações nos diversos tipos de signos e suas formas de pensamento para a leitura da fotografia específica.

A imagem em questão é a face perceptível do signo, “representamen”, ou significante do que aconteceu naquela manhã de março na estação de trem em Atocha. A fotografia representa todo o acontecido.

Como registro isolado de um contexto formado por diversas situações, é neste *clic* que o fotógrafo engloba toda situação geográfica, cultural, técnica e informativa da representação fotográfica que irá tornar-se, enfim, em uma imagem testemunha. Mas a representação visual, mesmo após sua materialização em formato bidimensional, compreende em sua formação uma verdadeira trama, correspondendo indissociavelmente aos recursos

técnicos, ópticos e, neste caso, eletrônicos, que constituíram a base da materialização de todo o contexto em apenas uma fotografia.

Para se chegar a uma determinada imagem fotográfica, como o registro feito por Guerrero, à escolha é resultado de uma sucessão de fatos,

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística etc.) existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final (KOSSOY, 2000, p. 27).

Quando se quer criar uma mensagem visual, o significado não se apresenta apenas nas disposições dos elementos básicos de observação, mas unicamente na estrutura percebida pelo homem no ato de ver em relação à existência de luz, porque sem luz não há imagem. O que a luz mostra e oferece é a essência da qual se configurar, reconhece e identifica o meio ambiente, isto é, todos os elementos visuais: linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento. “Através da expressão visual, somos capazes de estruturar uma afirmação direta, através da percepção visual, vivenciamos uma interpretação direta daquilo que estamos vendo” (DONDIS, 1997, p. 187). Para Peirce (2000), essa resposta obtida pelas imagens visuais é o interpretante ou significado, perceptível do signo em uma de suas relações solidárias, em seu eixo de significação, objetivação e interpretação.

Ao fazer uma leitura semiótica da fotografia jornalística da estação de Atocha, é preciso ter em mente que o signo, antes de tudo, aparece tão somente pelas suas qualidades. Sendo assim, a primeira referência é o quali-signo, ou seja, captar essa capacidade que o signo tem de expor pacientemente os sentidos às qualidades dos fenômenos, deixando-os aparecer apenas como quali-signos (SANTAELLA, 2004, p. 31).

Na construção da imagem do atentado, assim como em todas as outras imagens, existem etapas que se fazem necessárias seguir no próprio fazer fotográfico. Toda imagem tem, para sua apresentação, um suporte material, ou seja, toda imagem está limitada em uma

moldura, sua fronteira material, tangível. “A moldura é o que separa, perceptivamente, a imagem do que está fora dela”, ou ainda, a moldura pode considerar como proferir um determinado discurso em um contexto (AUMONT, 1993, p. 148).

Mas, para que exista esta definição de espaço-limite, toda e qualquer imagem para ser compreendida, necessita de ser registrada em formato compatível com seu meio de registro, que, neste caso de Madri, se fez presente através das lentes do fotógrafo, selecionando-o e definindo-o em um quadro ou enquadramento. Para Aumont, enquadramento, então,

é pois a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado, cuja imagem é o traço (1993, p.153).

Na fotografia do dia 11 de março, o enquadramento escolhido pelo fotógrafo foi realizado em formato horizontal, visto que, no visor de qualquer câmera, o que impera na seleção de imagens são os formatos horizontais ou verticais. Sendo que “o equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais”. Pode-se também identificar que, num campo visual retangular, como o constituído na fotografia, “o processo de estabelecer o eixo vertical e a base horizontal atrai o olho com muito maior intensidade para ambos os campos visuais”. Isso quer dizer que lhe dá automaticamente uma maior importância em termos compositivos (DONDIS, 1997, p. 36).

A nossa forma de ler as imagens talvez seja influenciada pelo modo ocidental ler da esquerda para a direita. Existem, neste sentido, poucos estudos e ainda muita coisa a aprender sobre nossa estrutura destra de ler e escrever. Mas, para Dondis, curiosamente, “a destreza estende-se às culturas que escreviam de cima para baixo, e que, no presente, escrevem da direita para a esquerda. Também favorecendo assim, o campo esquerdo de visão” (1997, p. 40).

No terceiro tipo de olhar, aos fenômenos na leitura dos signos direcionam-se ao legi-signo, classificado por Peirce, que nasce do desenvolvimento da capacidade de generalização e de extrair de um certo fenômeno aquilo que ele apresenta em comum com todos os outros. Nesse caso pode-se dizer que a fotografia jornalística do atentado terrorista de Madri assemelha-se a outros atentados, pela forma como ocorreram as explosões, pela intenção de ferir inúmeras pessoas, escolhendo, para tanto horários de maior movimentação nos locais, mas que em muito difere pelo número de vítimas jamais ter atingido outras proporções, e a Espanha ter chegado perto desta tragédia. Essa característica de ser um evento único, uma coisa singular, no sentido de “única vez”, chama-se de Sinsigno. Peirce comenta dizendo que “todo e qualquer signo que se representa e por isso um existente, um sinsigno” (2000, p. 53).

Pierce ainda diz que

o mundo não é feito de coisas, de um lado, e de signo, de outro, como se as coisas fossem materiais e as linguagens, os signos, imateriais. Todo o signo, segundo Peirce, está encarnado em alguma espécie de coisa, quer dizer, todo signo é também um fenômeno, algo que aparece à nossa mente. Por isso, todas as coisas podem funcionar como signos sem deixarem de ser coisas. Agir como signos é um dos aspectos das coisas ou fenômenos (SANTAELLA, 2004, p. 33).

Uma fotografia, mesmo sendo formada por uma estrutura comum, é um signo e, por isso, sempre significa algo além dela mesmo. Nessa definição de signo, seguindo os pensamentos de Peirce, o ícone apresenta-se com vários conceitos de imagem, aos quais se fez referência no primeiro capítulo deste trabalho. Mas a imagem fotográfica deste acontecimento fornece provas, indícios, funcionando como documento iconográfico da real situação ocorrida na estação. Considera-se, então, como um ícone, esta é, um signo que representa um objeto, cuja característica maior é ser semelhante, similar ou igual ao objeto. Nesse caso, a foto passa a ser o ícone de todo atentado terrorista sofrido pelos espanhóis.

Kossoy (2000, p. 33) completa a definição dizendo que o

ícone é comprovação documental da aparência do assunto e da semelhança que o mesmo tem da imagem fixada na chapa; isto em função da característica peculiar

do registro fotográfico cuja tecnologia possibilita a obtenção de um produto iconográfico com elevado grau de semelhança com o referente que lhe deu origem.

Peirce (2000, p. 65) ainda reforça que a semelhança fotográfica, ou melhor, seu caráter icônico, deve-se ao fato de que as fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que estavam fisicamente forçadas a corresponder ponto a ponto à natureza.

Para fortalecer a idéia de íconicidade, é importante ressaltar que a compreensão deste ícone fotográfico está relacionada ao conhecimento que tem o indivíduo sobre o assunto para poder interpretá-lo. Sendo assim, se o homem não souber fazer uma leitura sígnica, não conseguirá ler o que a foto está representando.

Como imagem, cuja substância de expressão foi produzida através da reflexão da luz do objeto por ela retratado numa relação de causalidade, a fotografia parece, para alguns, ser o protótipo de um signo icônico com o mais alto grau de íconicidade (SANTELLA e NÖTH, 1999, p. 108).

O atentado testemunhado pelas lentes do jornalista pode ser considerado também como um índice. A indexicalidade predominante nesta fotografia é como um vestígio, como um registro de um acontecimento, como uma descrição, um testemunho. O índice tem a ver com o objeto que existe. É o índice também que indicará algo ao interpretante, a alguém.

Segundo Kossoy,

Índice: prova, constatação documental que objeto, o assunto representado, tangível ou intangível, de fato existiu/ocorreu; qualquer que seja o conteúdo de uma fotografia nele teremos sempre o rastro indicial (marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica) mesmo que esse referente tenha sido artificialmente produzido (2000, p. 33).

A imagem registrada do atentado aparece, segundo o conceito de plano utilizado em fotografia e cinema, quando se quer expressar a proporção que o tema ocupa dentro do quadro. Nessa fotografia, o plano apresentado é o geral. Isso quer dizer que serve para situar toda a cena, incluindo as pessoas em um espaço determinado que os engloba, determinando, assim, o fato, as pessoas e o local no contexto (Curso completo de fotografia, 1983).

A fotografia registrada por Guerrero mostra, em seu enquadramento, o trem destruído em alguns vagões, em ângulo mais acima, à direita. Aumont denomina de perspectiva central ou linear, mas que também se pode chamar de ponto de fuga, lugar para o qual convergem todas as linhas retas que seguem uma mesma direção (1993, p. 41). Esse efeito é bem visível, ao observador : os trilhos que direcionam na fotografia, localizados à direita em baixo para a diagonal acima, determinando a imagem de acordo com a posição do horizonte, a sensação de perspectiva reduzindo gradualmente o tamanho dos vagões. Este efeito aumenta a sensação de maior profundidade, perpassando as duas dimensões nela existentes em uma imagem tridimensional.

Segundo Aumont,

por construção, a imagem perspectiva produz uma convergência das linhas em um plano da imagem convergente em um ponto, o ponto de fuga principal, também chamado às vezes de ponto de vista. O que significa que a perspectiva é um sistema centrado, cujo centro corresponde, quase automaticamente, à posição do observador humano (1993, p. 217).

Os meios de produção de imagens que existem diferem muito da forma de observação do olho humano. Esses meios de reproduzir imagens só enxergam em duas dimensões e fazer com que absorvam melhor a realidade é papel da perspectiva, “um método para a criação de muitos dos efeitos visuais especiais de nosso ambiente natural, e para a representação do modo tridimensional que vemos em uma forma gráfica bidimensional” (DONDIS, 1997 p. 62).

A perspectiva apresenta fórmulas exatas, com muitas regras e complexas definições. Ela recorre a linhas para criar efeitos, porém a sua verdadeira intenção é produzir a sensação de realidade. Essas informações dependem da dimensão existente do mundo real. Mesmo assim, são representações bidimensionais da realidade, como no caso da fotografia do atentado, apenas é implícita, nunca uma dimensão real. Portanto, nos mesmo sendo visualizadas na imagem de Guerrero, o que ocorreu na estação vai além do que foi registrado na foto publicada.

“A lente compartilha com o olho algumas das propriedades deste, e simular a dimensão é uma de suas capacidades principais. Mas existem outras diferenças cruciais. O olho tem uma ampla visão periférica, algo que a câmera é incapaz de reproduzir“ (DONDIS, 1997, p. 77).

Na imagem da estação, é no olhar do homem com casaco marrom, desfigurado, sentado entre os trilhos, no meio de várias pessoas e corpos, e também no pedaço de carne humana exposto ao lado que se expressa a extensão da tragédia do atentado. Congelado pelo instante fotográfico, reconhece-se visualmente serem os pontos principais deste acontecimento. “Na fotografia, o ponto é o centralizador por onde o olho chega à imagem, e a partir do qual o restante é visualizado. Ele é rapidamente percebido pelo olho e a sua posição é determinada em relação aos ângulos e aos lados da imagem” (LIMA, 1988, p. 55).

Outro fator importante na constituição dos elementos em uma fotografia é a profundidade de campo, que determina a nitidez dos pontos principais da imagem em foco. Na foto de Madri, mesmo tendo feito a fotografia em modo automático, como disse Guerrero na entrevista, o registro foi realizado em grande profundidade de campo, porque todos os elementos que aparecem na fotografia, como os feridos, os corpos, o pedaço de perna, as pessoas que estão socorrendo os sobreviventes, os vagões, os destroços das explosões, os trilhos, enfim, são visualizados na imagem com nitidez, salvo sua distância da objetiva. Isso quer dizer que, ao fazer a cena em questão, a câmera automaticamente regulou seus sistemas de controle para uma exposição com uma pequena abertura do seu diafragma fotográfico, aproveitando, assim, a iluminação do horário e do local aberto, fazendo com que o alcance do foco chegasse o mais distante possível daquela lente.

Embora a fotografia seja fruto de uma junção física, real, com o referente, sendo, portanto, um registro mais ou menos fiel de sua existência, a imagem não é apenas uma ação física, mas simbólica. O equipamento fotográfico não é um simples dispositivo, neutro e

compacto, e sim um mecanismo dotado de recursos óticos, físicos, químicos ou eletrônicos, que nasceram de inúmeras experiências para se chegar à funcionalidade que se obtém hoje. Enfim, as imagens captadas pela objetiva de Guerrero obedeceram necessariamente a leis de codificação da visualidade de sua câmera. Dependiam, pois do tipo da objetiva que, sendo uma de alcance normal, grande angular, teleobjetiva ou uma panorâmica, diferenciariam uma da outra os ângulos de visão.

Contudo, o simbolismo presente na imagem daquela manhã do dia 11 de março, não se refere apenas aos mecanismos de registro, mas também a sua formação como signo. Nesse caso, não mais como ícone, o símbolo não está, portanto, ligado à existência real do objeto ao qual se refere. Ambos, ícone e símbolo, devem ser reconhecidos, como diria Peirce, como signos “mentais” e gerais”. Enquanto o índice joga com a semelhança e a similaridade, o símbolo associa-se por convenção, por uma regra arbitrária, sendo um contrato de idéias (2000, p. 72).

O símbolo tem como base ser convencional e geral, o que pode então definir que visualmente a fotografia de Guerrero fez do atentado, e que no dia seguinte saiu estampada na capa dos principais jornais e revistas do mundo inteiro, tornou-se um símbolo daquela tragédia.

O enquadramento feito pelo o jornalista trouxe à mostra, além dos personagens e todos os elementos que compõem aquela história trágica, a cor vermelha como destaque. Sendo março um típico mês de inverno europeu, as pessoas, que ali se faziam presentes, vestiam roupas em tons, em sua maioria escuro, próprios para absorverem melhor o calor. Casacos, jaquetas, paletós e blusas são visíveis em tons preto, cinza, azul-marinho e marrom. O vermelho refere-se aos detalhes em algumas vestimentas. O que mais chama a atenção é a parte superior dos trens ser pintada em cor vermelha, destacando-se das laterais dos vagões

em branco. No pedaço de perna, em estado lastimável, sem pele, somente em músculos, o sangue, salta aos olhos de todo observador dessa imagem.

Pode-se, então, definir a cor vermelha, conforme Guimarães, citando Kandisky,

Como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma vibração excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz, pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa (2000, p. 118).

O vermelho ainda nos remete a várias sensações, muitas já estudadas e outras tantas por descobrir. Cor esta que também está ligada ao manto de São Jorge, a relação com o sangue derramado, da cor que representa o crime, a violência e também a guerra. Muitos uniformes militares usavam antes do século XIX, o vermelho (GUIMARÃES, 2000 p. 120).

Liga-se a todos os tabus sobre o sangue herdados da Bíblia. É o vermelho da carne impura, dos crimes de sangue, dos homens revoltados contra o seu Deus ou contra os outros homens. É o da cólera, da mancha e da morte (GUIMARÃES apud PASTOUREAU, 2000, p.120)

A fotografia do dia 11 de março, assim como ficou conhecida, por fazer relação ao atentado terrorista também ocorrido no dia 11 de setembro, este me 2001 no Estados Unidos, ambas, datas marcaram a história da humanidade neste século. São tragédias registradas com inúmeras vítimas fatais, provocadas não por fenômenos da natureza, por guerras entre nações, mas sim, pelo próprio homem, que até os dias atuais, não foram descobertos e punidos, deixando assim toda uma geração em constante estado de alerta e medo.

O fato do atentado de Madri ter atingido inúmeras vidas, fisicamente e visualmente, faz com a que a imagem desse dia seja sempre, que observada, ser classificada nas três categorias universais de Peirce. Sendo então, a primeiridade dessa fotografia a relação com o acaso, a surpresa, a relação da consciência em seu estado instantâneo, o sentir.

Já na categoria de secundidade é na imagem dessa tragédia que somos levados a ter uma ação e reação. Nosso pensamento vai ainda mais longe e surge nessa observação a luta, a resistência, a dúvida, enfim todos os questionamentos. Mas é na terceira categoria definida de Peirce de terceiridade, que relacionamos essa imagem ao campo do símbolo, a

força, a lei, a consciência de todo essa devastação causada pelo próprio homem para com seu semelhante.

7.2 O El País

EL PAIS

VIERNES 12 DE MARZO DE 2004
Año XXIX, Número 9.781
DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA
www.elpais.com
EDICIÓN MADRID
Precio: 1 euro

Infierno terrorista en Madrid: 192 muertos y 1.400 heridos

Interior investiga la pista de Al Qaeda sin descartar a ETA



Docenas de heridos permanecen junto a las vías rotas después de abandonar el tren que sufrió el atentado en las proximidades de la estación de Atocha. (PABLO TORRES GUERRERO)

Diez explosiones en cuatro trenes de cercanías siembran el terror ● La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá ● El Rey expresa su "repulsa e indignación" ● Rajoy y Zapatero piden la unidad de los demócratas ● Los partidos suspenden la campaña electoral y se suman a las manifestaciones convocadas hoy en toda España

Cuatro atentados terroristas sincronizados, en los que estallaron 10 de los 13 artefactos explosivos colocados, causaron ayer una matanza en los trenes de cercanías de Madrid. Al menos 192 personas fallecieron y más de 1.400 resultaron heridas en el mayor ataque terrorista en la historia de España y uno de los más sangrientos de Europa. Los bomberos estacionaron pesadas las 7.30 en la estación de Atocha y en sus cercanías, en la de Santa Eugenia y en el aparcadero del Pazo del Tío Raimundo cuando decenas de miles de ciudadanos se dirigían a su trabajo. El Ministerio del Interior informó de que su principal línea de investigación es ETA, pero no descartó la pista de Al Qaeda tras el hallazgo en Alcalá de una cinta con versos del Corán y detonadores en una furgoneta robada.

EDITORIAL

II-M

LA FUGA de ayer quedará marcada en negro en la memoria de españoles y europeos. Los casi dos centenares de muertos y más de un millar de heridos provocados por los atentados de Madrid suponen la mayor matanza terrorista en España, y la catástrofe de mayor alcance registrada en la capital desde la Guerra Civil. Este país acaba de experimentar un terremoto de unas dimensiones y de una crueldad hasta ahora desconocidas. La eventualidad de que sea obra de Al Qaeda y de que tenga relación con el papel jugado por el Gobierno de Aznar en la guerra de Irak introduce una aversión que no puede dejar de sembrar una profunda inquietud. Pasa a la página 99

Figura 2

Inicialmente, analiso o aspecto geral da capa, onde a presença única de uma fotografia é destaque na publicação. A colocação de uma imagem somente é uma decisão que necessita ser abrangente para focar um assunto específico. Segundo Collaro (1987, p.75), “é óbvio que este elemento deve sintetizar todos ou, pelo menos, o assunto mais importante sobre o qual girará a edição”.

Naquele dia 12 de março o jornal optou por colocar em sua capa apenas uma imagem, e entre os tantos registros de Pablo, a imagem eleita, já analisada anteriormente,

ganhou a vitrine da edição por representar simbolicamente todo o acontecido. A decisão de abordar em sua diagramação, apenas um fato, específico, levou em consideração a origem do jornal e o local da tragédia, ambos no mesmo país, e por trazer informações diretamente aos leitores, vítimas e compatriotas.

A imagem publicada ganhou extensão preenchendo acertadamente o espaço dos pontos de leitura destinados às zonas de visualização de uma página de jornal. Sendo este um veículo impresso em formato tablóide, elegeu-se em sua apresentação uma imagem principal como centro da informação. O jornal, em sua forma retangular vertical, foi dividido em duas partes, diagramadas seguindo a importância biológica humana que tende ser de cima para baixo, e da esquerda para direita, posicionando a fotografia na parte superior da página, no centro ótico, deve-se atentar para o fato de que, que segundo Ribeiro, o centro ótico correto de um projeto gráfico não é o geométrico, definido pelo cruzamento das diagonais, mas sim, acima do centro matemático, onde sua altura pode ser variável, dependendo da relação entre a largura e a altura da página (2003, p. 177).

A legenda situada logo abaixo da fotografia destaca a situação das pessoas presentes na imagem com a seguinte inscrição: “Dezenas de feridos permanecem junto aos trilhos depois de abandonarem o trem que sofreu o atentado nas proximidades da estação de Atocha”. O texto cumpre, a sua função de complementar a informação, o que talvez não fosse possível apenas com a visualização da imagem. A apresentação da legenda disposta nesta edição em tipologia e corpo diferentes dos demais elementos escritos. O crédito do fotógrafo vem logo a seguir na mesma linha da legenda, descrevendo por completo o nome do profissional.

Na disposição da capa, nota-se nesta edição a predominância da cor preta, destacando-se do fundo branco, característica que conforme Horie e Pereira (2002, p.41), transmite um aspecto de morte ou maldade. Pode-se pensar também, que a utilização da cor

preta nesta edição foi empregada para gerar contraste com outros elementos dispostos na página. Isso pode nos remeter que o uso de uma cor específica em destaque pode criar contraste aos olhos do leitor, e com isso levá-lo à leitura do jornal.

No design gráfico, o branco do papel e o negro da tinta de impressão representam as duas forças mais opostas na feitura do design. Quando uma imagem escura é justaposta a uma imagem de tons claros, o contraste valoriza ambas as imagens e dá um impacto visual ao design. Na página impressa, o contraste de valor assume muitas formas: é a relação do negrito e a linha branca na composição; a imagem negativa ou reversa jogada contra a imagem positiva; a imagem de um escuro intenso colocado no espaço branco (HURLBURT, 1986, p. 64).

Para Guimarães (2000, p.91) a ligação cromática do branco-preto está na referência à vida-morte, completando que, “a morte, desde os primórdios, vincula ao desconhecido e às trevas, é origem da simbologia ocidental do preto. O preto, além de ser a cor da morte e das trevas, é a cor do desconhecido e do que provoca medo”.

Podemos então definir que o uso da cor preta sobre o branco nesta edição, enquadra-se nessas duas definições, sendo uma utilizada para captar a atenção do leitor e outra como forma de ressaltar os signos presentes na extensão da tragédia e no total desconhecimento dos causadores desse atentado, nitidamente simbolizadas na fotografia através das expressões faciais das pessoas sobreviventes.

A cor preta ainda é registrada em todas as tipologias distribuídas ao longo da capa. A logomarca El País, é sempre utilizada em suas edições neste tom. A manchete, situada logo abaixo, com a inscrição: Inferno terrorista em Madri: 192 mortos e 1.400 feridos, e sua linha de apoio, com os dizeres: Interior investiga pista da Al Qaeda sem destacar o ETA, localizada abaixo da manchete, também foi inserida nesta cor, complementando a manchete e situando, definitivamente, o leitor no assunto.

As chamadas e um pequeno texto de introdução à matéria são localizados logo abaixo da fotografia, no lado esquerdo, sendo divididos com um box, à direita, que contém um título, que na edição em questão se diferenciou das demais, por ser uma edição especial para todos os leitores, definido assim: Editorial: 11 – M, delimitando os outros componentes

da capa, sendo um outro texto, porém relacionado com o assunto geral, disposto dessa forma para ganhar destaque. “Espaço delimitado, junto a uma matéria jornalística para informações adicionais, de um detalhe ou de pesquisa” (LAGE,1998’ p.68).

A fotografia divulgada no El País não sofreu nenhuma alteração ou corte em sua publicação, disse Guerrero, em entrevista à rede RBS, comentando ainda como se sentiu em registrar o atentado: “eu tive azar de ver o horror e sorte de fotografá-lo”.

Para o fotógrafo Antonio Carlos de Oliveira Mafalda, o Mafalda como é conhecido profissionalmente, mostrar a realidade é sim um princípio ético no jornalismo, mesmo que a realidade primeiramente não mostre algo positivo. “Quando Robert Capa fotografou uma bala saindo da cabeça de um soldado espanhol, retratou uma cena de violência que chocou, mas ela serviu para o governo espanhol repensar as causas da guerra civil espanhola”.

7.3 A Folha de São Paulo

Terror mata mais de 190 em Madri

★ 10 bombas explodiram em 4 trens, matam 192 e deixam 1.421 feridos ★ Grupo ligado à Al Qaeda assume ataques, mas ETA também é suspeito ★ Atentado foi o mais sangrento da Espanha e o 2º maior da Europa



Vítimas do atentado na estação de Atocha, a principal da capital espanhola, são atendidas ainda nos trilhos por equipes de socorro

Um explosão de dez bombas em quatro trens, em três diferentes estações de Madri, matou no mínimo 192 pessoas e feriu ao menos 1.421, sendo que duas podem ser britânicas. Foi o maior atentado terrorista da história da Espanha — será considerado a derrubada de ordem da Espanha na história, em 1986, que matou 275. As explosões, quase simultâneas, ocorreram a partir das 16h30 em uma estação. A maioria dos mortos estava em dois trens que chegavam ao distrito de Atocha, a maior estação. As Brigadas de Abu Háfis al Marri, grupo terrorista sírio-líbano ligado à Al Qaeda, não foram mencionadas pelos ataques em 11 de setembro de 2001, assim como os atentados. Em carta a jornal inglês de Londres, o grupo diz ter se infiltrado "no coração da Europa" e destruído "um dos pontos-chave da aliança dos cruzados, a Espanha". A organização já reivindicou o atentado à sede da ONU em Bagdá, em agosto, em que morreu o brasileiro Sérgio Vieira de Mello. A Espanha é uma das alianas da OEA, organização de segurança. De início, Angel Acebes, ministro da Justiça, culpa o grupo terrorista basco ETA. À noite, anunciou a apreensão de um fardo com detonação e uma lista com três nomes: Fernando de Alencar Xexxro, também conhecido como Fernando de Alencar Xexxro, e dois outros nomes. Todos os partidos políticos espanhóis começaram a campanha para a doação de órgãos de doação, que terminará hoje.



Manifestantes reunidos em Madri protestam contra os atentados. Jovens aguardam socorro na estação de trem de Atocha, no centro

OS PRINCIPAIS SUSPEITOS

AL QAEDA
 O grupo terrorista Al Qaeda assumiu a autoria dos atentados em Madri. O grupo também é suspeito de outros ataques em todo o mundo. O grupo também é suspeito de outros ataques em todo o mundo.

ETA
 O grupo terrorista basco ETA também é suspeito de outros ataques em todo o mundo. O grupo também é suspeito de outros ataques em todo o mundo.

"11 de Setembro espanhol" tem horror e solidariedade
 Madri viveu ontem seus 11 de Setembro, lembra Cláudia Rosas. Em meio ao horror e ao cheiro de carne queimada, voluntários colhiam cadáveres e os que ficaram à mão. "Mão suporta a fúria. Hávia pilonhos nos freios, muito sangue", disse Santiago Sánchez, jornalista de uma das primeiras antenas de rádio a chegar à estação de Atocha. De meio das ferragens distorcidas dos vagões atingidos, viu-se o nome lapideado de cidadãos que não tiveram de fugir, mas cujos corpos já não podiam responder. Como em Nova York, a solidariedade esplandiu. Quatro pessoas a cada 15 minutos apareciam para doar sangue.

Oposição pede CPI sobre morte de Celso Daniel
 Em reação à operação de governo para impedir a instalação do CPI dos Banguês, o PTB apresentou proposta no plenário que visa comando para investigar a morte do jornalista de Santos, Celso Daniel (PT), em 2002, sem ligação com o caso de corrupção. O deputado pede a CPI das instituições necessárias. Pág. 46

Política econômica não muda, diz Lula
 O presidente Luiz Inácio Lula da Silva afirmou que a política econômica do governo "continuamente mudou", mas que não pretende alterá-la. Lula disse que a política econômica não mudou, mas que não pretende alterá-la. Lula disse que a política econômica não mudou, mas que não pretende alterá-la.

Termina busca por ossadas no Araguaia
 O grupo enviado pela Secretaria Especial de Defesa Humana a Karabubá (TO) encerrou sua missão e trabalhou em busca de ossadas de portugueses da guerrilha de Araguaia, entre 1972 e 1975. O Secretário de Defesa Humana não descartou fazer novo levantamento local. Pág. 411

OPINION
EDITORIAIS
COMISSÃO
CONTEÚDO EM PDF
9.0

A Folha de São Paulo nesta edição utilizou em sua capa a colocação de quatro fotografias. Dispondo-as, uma como principal e outras duas, também relacionadas à matéria do atentado, dando assim, maior destaque a notícia. A quarta imagem, não faz parte deste contexto, apenas foi acrescentada em um *box* como ilustração. Ribeiro (2003, p.77) explica que, “ilustração pode ser uma imagem, desenho ou gravura que acompanha o texto de um livro, jornal, revista ou outro impresso qualquer”.

Nesta edição a colocação do *box* pode ter sido considerado um elemento de atração visual para modificar o layout. “Se você tiver um assunto secundário na matéria que está escrevendo, prefira inseri-lo dentro de um *box*” (HORIE E PEREIRA, 2002, p. 46).

A diagramação optou por trabalhar com uma fotografia principal na parte superior do jornal, no lado esquerdo e as demais, logo a abaixo, que segundo Collaro (1987, p. 95),

quando se tratar de primeira página, a foto principal ficará sempre localizada na parte superior ao centro geométrico, pelo motivo de o jornal (standart) ficar dobrado em exposição na banca e acima do centro geométrico está o centro ótico da folha.

Para Hurlburt, a utilização de fotografias exige do profissional conhecimento do processo fotográfico, consciência do conteúdo e relação da imagem com o objetivo da publicação, acrescentando ainda que, “ao utilizar mais de uma foto, o designer tem também de avaliar a força do conjunto –como se relacionam seus valores e suas formas, posicionadas no layout” (2002, p. 110).

As fotografias dispostas na matéria de Madri vieram acrescentadas de legendas, contendo na imagem registrada por Pablo, a seguinte inscrição: Vítimas do atentado na estação de Atocha, a principal da capital espanhola, são atendidas ainda nos trilhos por equipes de socorro. As outras imagens creditas pelo jornal ao fotógrafo José Huesc, da agência Associated Press, vieram com as legendas assim descritas: Manifestantes reunidos em Madri protestam contra os atentados e Jovem aguarda socorro na estação de trem de Atocha, no centro.

Há ainda disposta nesta capa à colocação de uma tabela comparando os dois principais suspeitos do atentado, a rede islâmica Al Qaeda e outra ao ETA, iniciais de Euskadi Ta Askatasuna, ou Pátria Basca e Liberdade, dividida em duas colunas sendo uma em cor amarela e outra em cor azul, que segundo Noblat, “o que importa é comunicar bem ao leitor o se quer comunicar. Se um gráfico, em determinados casos, comunica melhor, publique-se o gráfico, subtraia-se o texto” (2002, p. 152).

Na capa ainda contem uma pequena coluna fazendo comparações visualizadas no título com “11 de setembro espanhol” e mas a baixo outras colunas, essas com informações sobre o Brasil, especificamente com chamada para a matéria do governo Lula, outra chamada

para caso que investiga a morte do Celso Daniel, prefeito do município paulista de Santo André e mais uma sobre o término da busca por ossadas da guerra do Araguaia no estado do Tocantins. Para completar essa edição há outras informações como previsão do tempo para o estado de São Paulo e uma tabela com índices econômicos.

Nessa publicação fica claro o perfil da Folha, onde sua abrangência nacional destaca nessa edição a proporção de uma tragédia ocorrida na Espanha, mas também não deixa de dar visibilidade às notícias exclusivamente nacionais.

A cor preta também predomina nesta edição, assim como a publicação espanhola, onde podemos claramente observar na chamada principal: Terror mata mais de 190 em Madri e logo a baixo em três linhas de apoio.

Logo após o atentado terrorista que derrubou as duas torres do World Trade Center (Nova York – EUA), em 11 de setembro de 2001, a cobertura jornalística das principais revistas semanais mostrou predileção pelo preto e pelo vermelho. Naquele momento, eram as cores que melhor podiam representar as idéias de terror e violência/destruição (GUIMARÃES, 2003, p. 43).

A fotografia de Pablo, assim como foi divulgada no jornal El País não passou por cortes ou modificações em sua publicação, mas para Priscila Loch, editora-chefe do Jornal Notisul de Tubarão, mostrar a realidade é um princípio ético no jornalismo que depende do tipo de realidade que se quer mostrar. “Muitas vezes a realidade pode ser usada como arma para atacar este ou aquele que não está atendendo às necessidades do meio de comunicação”, e completou ainda que nem sempre a realidade é o que está explicitado. “Enganos ocorrem. O fato pode ser tratado como real pelo repórter, mas na verdade ter sido distorcida, de acordo com a intenção da reportagem ou da fotografia”.

Para o fotógrafo Tiago Tavares do Jornal da Manhã de Criciúma, a fotografia digital facilitou a manipulação das fotografias, mas apesar disso continua uma prova de que o fato aconteceu. “Para tanto, é necessário que se tome uma série de precauções a fim de não alterar ou influenciar na existência, em si, do fato fotografado.

Podemos considerar que a Folha de São Paulo optou por publicar a mesma imagem registrada pelo jornalista espanhol, não alterando sua forma e nem seu conteúdo.

7.4 Jornal do Brasil



Figura 4

O “cartão de visita”, como é considerada a capa de qualquer publicação, é o espaço mais importante, contendo assim, em sua disposição dados de destaque de toda edição. Naquele 12 de março, a imagem de destruição deixada pelas explosões de bombas que mataram quase duas centenas de pessoas na estação de trem metropolitano em Madri, foi à manchete.

A imagem de Atocha ocupou toda a parte superior esquerda e o centro ótico. Posição correta de atração para a leitura de um jornal *standart*, tendo em vista, que é esta parte do jornal quando dobrado em banca, que permanece visível aos leitores, dando assim total destaque à matéria principal.

A manchete dessa edição: Terror golpeia Madri, veio acompanhada de uma cartola localizada acima contendo a informação: 192 mortos e mais de 1.400 feridos. A imagem de Guerrero, aqui creditada para a agência Reuters, teve como legenda: Funcionários da ferrovia de Madri resgatam, antes da chegada dos bombeiros, as primeiras vítimas do maior ataque terrorista registrado na Europa em mais de 15 anos.

A notícia do atentado terrorista na Espanha ficou dividida espaço nesta edição com outros destaques, logicamente, em menor proporção, localizados logo abaixo da fotografia de Guerrero, com a seguinte chamada: Lula: “Nem Jesus Cristo conseguiu unanimidade”, frase declarada em reunião no Conselho de Desenvolvimento Econômico Social, que no ano de 2004 não faria mudanças na política econômica do país, disposta em uma pequena matéria de quatro colunas usada como introdução para uma leitura mais completa nas páginas internas do jornal.

Na parte inferior central do JB destaca-se também em um *box*, uma fotografia com o seguinte título: Piratas capturados. A imagem ainda leva uma legenda complementando e situando a existência dessa foto no local, dizendo o seguinte: Sem licença: para transitar e transportar passageiros, sem certificado de vistoria, 38 ônibus foram apreendidos ontem no

aterro do Flamengo. Três motoristas escaparam ao cerco e fugiram. Os coletivos piratas foram recolhidos num depósito do Detran.

Conforme Lima (1989, p. 57), a legenda fotográfica deve conter três fatores: “a importância dos elementos abstratos que contêm a informação, a forma como se quer influenciar a leitura de interpretação e a relação entre a fotografia e o título da matéria”.

A diagramação da página ainda conta com duas colunas, localizadas na parte inferior, nas laterais do *box*, tendo no lado direito uma pequena coluna destacando a falta de remédios e outra coluna logo abaixo, sobre os trens. Ambas referiam-se ao estado do Rio de Janeiro, local de origem das notícias e sede do JB. Para finalizar esta coluna, a página termina com um pequeno anúncio comercial das Casas Bahia

No lado esquerdo da página, a existência de um box divulgando uma revista de turismo, ganha destaque por estar inserido sobre um fundo em rosa, que neste caso se utilizou dessa cor na diagramação da página para quebrar a seriedade das outras notícias.

Conscientes dessa vocação dinâmica das cores, poderemos entender de que forma uma cor como o rosa pode deixar para trás a marca do nazismo, recuperar a sua natureza feminina, fazer um autochiste festivo gay e, repentinamente (e temporariamente), voltar a ser utilizada de forma negativa, pejorativa em relação à política, como em 1995, quando vazou a informação do Banco Central da República sobre a existência de uma pasta cor-de-rosa que, logo no primeiro ano do governo de Fernando Henrique Cardoso, revelou a lista de políticos aliados que foram beneficiados com recebimento irregular de dinheiro para financiar campanhas eleitorais (GUIMARÃES, 2003, p. 41).

Na seqüência observa-se duas outras chamadas, uma para a editoria de esportes e outra para o caderno B. Finalizando a disposição de informações visuais a capa, ainda é apresentada um pequeno gráfico com a previsão do tempo para o estado do Rio de Janeiro e, em seguida, um anúncio do próprio jornal, destinado à captação de assinantes e venda de anúncios.

A disposição das tipologias dessa edição refletem o perfil do público-alvo a quem a publicação se destina. “Cada tipo de letra é indicado para determinar o tipo de aplicação” (HORIE e PEREIRA, 2002, p. 150).

Hurlburt, comenta também que,

não há justificção para os designers que consideram as palavras como algo a ser pesado, especificado, medido, sem nenhuma consideração com o significado de sua mensagem. Palavras são comunicação. Como assinalou muito bem um comunicador moderno, pode ser verdade, como disse Confúcio, que uma imagem vale mais do mil palavras – só que Confúcio teve de usar a palavra para dizer isso (1986, p. 98).

A cor preta predominante em todas as tipologias desta edição reflete a dramaticidade da informação publicada no veículo, pós-atentado.

Para Guimarães (2003, p. 37), se considerarmos que uma capa de jornal ou revista é primeiramente vista, muitas vezes em distâncias superiores aos braços estendidos dos leitores, torna-se desfavorável a visualização dos detalhes. A cor, então, informa imediatamente qual é a notícia principal da edição.

O grande diferencial do JB em relação os outros jornais objetos deste trabalho, é a publicação da fotografia do atentado alterada em sua composição. A imagem registrada por Guerrero continha em seu enquadramento original, um pedaço de músculo ou perna apagado com processos digitais qualquer vestígio. Na versão apresentada para capa do JB, através de processos digitais foram excluídas quaisquer vestígios do membro. Guerrero comentou sobre esse respeito: “compreendo que alguns países ou jornais tenham regras para públicos menos acostumados a cenas como estas. O ideal é manter a foto intacta, mas neste caso aquele pedaço de carne não acrescenta informação à foto”. E ainda complementa que, “não me ofendi por terem apagado uma parte ou , em alguns casos, colocado título sobre ela. Talvez a solução ideal fosse incluir um texto que explicasse a alteração”.

Para João Augusto Souza Kuerten, editar imagens é muito antigo. “Conheço alguns profissionais que quando faziam futebol e tinham um registro de um lance bom, mas sem a bola, colocavam uma moeda no ampliador para simular uma bola, para não perderem a chance de publicar a foto”, comenta o fotojornalista.

Essa equivocada comparação que fazem os profissionais, entre edição, e alteração foram comuns nos questionários aplicados na pesquisa. Editar uma foto é posicioná-la conforme o espaço gráfico destinado para colocação e encaixe da imagem, já alterar, como a própria palavra dá idéia, é mudar, modificar a foto em sua composição original, suprimindo informações visuais.

7.5 Diário Catarinense



Figura 5

O Diário Catarinense é o mais novo entre os veículos pesquisados neste trabalho. Completando 20 anos, e considerado o primeiro jornal do país a usar computadores na redação em substituição às tradicionais máquinas de datilografia, o DC caracteriza-se por ser

um jornal tablóide, medindo 26 x 36 centímetros que circula em praticamente todas as cidades de Santa Catarina.

Na edição do dia 12 de março a capa seguiu os passos dos grandes jornais nacionais e internacionais, publicando com destaque o atentado terrorista ocorrido na Espanha através das fotos de Guerrero.

O jornal optou por colocar na capa desta edição apenas uma imagem sobre as explosões em Madri. O diagramador quis utilizar apenas uma imagem para causar impacto com as dimensões da fotografia.

Da mesma forma que o diagramador deve dominar e manipular eficientemente os elementos tipográficos e determiná-los em suas dimensões específicas na estruturação de um arranjo gráfico a ser impresso, as fotos e ilustrações devem ter o mesmo tratamento cuidadoso para que o resultado final fique plasticamente bonito e harmônico (SILVA, 1985, p. 120).

O diferencial utilizado por este jornal foi estampar a fotografia do jornalista espanhol, em grande formato, aplicando um corte horizontal na base da imagem, na altura da visualização do pedaço de perna, não deixando transparecer então, nenhum vestígio do músculo ensangüentado.

Segundo Cláudio Thomas, editor-chefe do DC, a edição da fotografia não representa nenhuma alteração no conteúdo da notícia. “É a mesma imagem, apenas com um novo “corte”, adequando-se ao espaço que o jornal tem”. Completou, dizendo que que “o DC optou em promover uma edição na foto, sem alterar nada na imagem. É o mesmo processo de edição de texto jornalístico”.

Para justificar esse posicionamento do jornal, Jurandir Silveira, editor de fotografias do DC, explicou a atitude tomada neste caso:

Na nossa edição nós optamos em cortar a foto, para não chocar os leitores. Claro que a tecnologia facilitou a alteração das fotos, mas esse não é o nosso caso. Sempre se cortou fotografias, faz parte da edição. O diário não altera fotos pelo sistema digital. Quando trabalhamos em alguma foto para uma matéria especial, a foto sai com o crédito sinalizando que foi trabalhada. Eu não acho que a fotografia perdeu a credibilidade pelo fato de fotos serem cortadas (editadas).

A fotografia da tragédia espanhola foi posicionada dentro de um grande quadro ocupando aproximadamente 80% da capa, delimitado em suas margens por fios em tons de azul. Segundo Collaro (1987, p. 72), é ideal separar conteúdo em uma página com ajuda de fios, para que o leitor não os confunda com um só assunto.

A tipologia empregada na manchete desse dia foi maior e mais expressiva que a própria logomarca do DC. “Terror na Espanha”, ocupou toda a extensão do quadro, seguida logo por uma linha de apoio em menor tamanho, em caixa alta (referência que se faz, quando do uso de letras em maiúsculo), na cor azul, quebrando a seriedade da cor preta da manchete e fazendo referência às cores do jornal. Logo a seguir, ainda, o jornal assim como a Folha de São Paulo, optou por acrescentar três chamadas, divididas em três colunas, ressaltando assim, informações sobre o atentado ocorrido no dia anterior.

A legenda fotográfica também traz dizeres muito próximos dos já apresentados nos outros jornais: Desespero: depois das explosões, as vítimas ficaram sobre os trilhos da estação de Madri, e os sobreviventes, atordoados, socorrem os feridos.

No restante da capa foram acrescentados cinco distintos boxes. O primeiro utiliza-se de um fundo azul, trazendo um título: gastronomia. Foi utilizada neste espaço uma foto de um doce, combinando com a chamada: Como fazer o pudim branco. Completando a imagem com a palavra variedades, editoria esta que o jornal possui em sua edição diária.

No segundo box traz informações sobre a escassez de chuva no estado. A chamada, “Famílias estão usando água imprópria”, vem acompanhada de um título para essa matéria, sendo o seguinte: Estiagem no oeste. O que chama atenção nessa disposição é a separação dos assuntos, sendo esses totalmente desligados do assunto principal, compondo uma chamada bastante amena da editoria de gastronomia e outro de interesse estadual falando da escassez de chuvas em Santa Catarina.

Um terceiro *box*, que destaca-se dos demais por apresentar uma chamada para uma notícia econômica, trazia uma chamada em letras maiores que os demais espaços. “Queda da renda paralisa a alta de preços em 2004”, sendo estas as palavras utilizadas.

No que se refere à tipologia, o quarto *box* assemelha-se ao espaço destinado à chamada da estiagem: repetiram-se ali as mesmas cores, fontes e espaços, criando um diferencial somente pelo título “Odontologia”: vigilância de SC caça falsos dentistas.

O último espaço do jornal, localiza-se na extremidade direita da página, repetindo os mesmos recursos gráficos do *box* da mesma linha, no lado oposto. O título deste frame, é uma chamada para editoria “Esportes”, com a seguinte inscrição: Estádio do Guarani, em Palhoça, passa por nova vitória hoje.

O DC nesta capa optou por fazer uma diagramação bem simétrica. Com isso se quer dizer que posicionou a matéria principal e as demais informações em formatos bem quadrados, valorizando o atentado de Madri como destaque, sem esquecer, entretanto, de situar seu público-leitor em informações próprias no estado na edição.

CONCLUSÃO

Na história da civilização a constante procura para se guardar uma imagem era objeto de desejo, em princípio, somente para trazer a lembrança de algo ausente. Com o passar do tempo percebeu-se que uma imagem poderia sobreviver àquilo que representava. Mais tarde ainda, esse mesmo homem, descobriu que poderia não apenas ter uma representação, mas sim criar imagens a partir de sua própria visão, e com isso, aliado à ciência, fez surgir vários equipamentos, como a câmera fotográfica, o projetor cinematográfico, a televisão, a câmera digital e outras formas mais de criar imagens.

O poder inicial que imagem tem de recordar um momento, sem que seu registro se perca no tempo e no espaço, eterniza por anos, por séculos, qualquer ação, qualquer objeto, qualquer pessoa. A objetiva da câmera torna-se um prolongamento do olho do fotógrafo, captando todas as imagens possíveis. A imagem fotográfica a partir de então, sem conceitos ou definições, transformou-se num novo meio de comunicação.

O fotojornalista é um representante dos fatos, e a fotografia é antes de tudo, uma deliberada organização que transcende até mesmo a barreira da linguagem. A complexidade de suas informações vai além de uma rápida leitura visual, seu contexto é *ad infinitum* e modifica-se a cada novo olhar sobre sua superfície.

E é com o registro fotográfico que o jornalismo, profissão antiga e intelectual, se estabelece como novo percursor de idéias. Uma nova forma de obter informações e divulgar

acontecimentos. À imprensa cabe a função de distribuir de forma rápida as mensagens. O jornalista não é apenas o executor dessas mensagens, mas sim um representante da sociedade, um intérprete das informações feitas por palavras ou imagens, e que transformadas matérias, acredita levar a verdade aos leitores.

Como afirmava Peirce em seus escritos, o universo é semiótico, e o homem interage com os sinais, observando, registrando, lendo e formulando novos sinais, ou seja, todos os elementos são passíveis de significações. O homem é um signo, portanto, ele está em constante mudança e evolução.

A escolha em encontrar na semiótica peirceana respostas para meus questionamentos, deu-se em razão dessa ciência estudar os signos e as leis que regem sua geração, transmissão e interpretação, dentro de uma linguagem que se utiliza tanto do verbal como o não-verbal, este último mais intensificado nesta pesquisa por ser a imagem fotográfica importante atividade comunicativa no jornalismo.

O acontecimento de 11 de março, transformou-se em mais um marco histórico desse século. Primeiramente por trazer conseqüências idênticas ao atentado terrorista ocorrido nos Estados Unidos em 2001, por afetar também relações internacionais entre alguns países e ainda, por reforçar a sensação de vulnerabilidade do ser humano, perante determinadas ações do próprio homem.

A análise das capas, apesar de constituir um espectro pequeno dentro da complexidade do assunto, segue esse percurso: a construção do fato pela maioria dos jornais é em forma de mais uma vez um terror proveniente das mãos do homem ocorrido em um local com grande número de pessoas, havendo em todas as referidas publicações, comparações intrínsecas com o atentado de Madri e o do World Trade Center em Nova York - EUA.

A publicação da imagem registradas por Pablo Torres Guerrero, ganhou destaque em todas as capas aqui analisadas. Do El País ou jornal catarinense DC, todos a posicionaram no lugar de maior visibilidade e melhor ponto de leitura dentro de suas respectivas dimensões, sendo essas, em formatos tablóide ou standart.

Nos jornais El País ou na Folha de São Paulo não foram utilizadas no posicionamento da fotografia, qualquer corte, com referência as dimensões reais da imagem registrada no clic no jornalista. A imagem aparece nesta edição com o mesmo formato sem alterações.

Na imagem divulgada pelo Diário Catarinense a diagramação do jornal ampliou consideravelmente a fotografia, para poder comportar as dimensões desse veículo tablóide, dando um corte horizontal na imagem primeira, não aparecendo assim propositadamente no enquadramento o pedaço de perna ou músculo contido na foto de Pablo.

No Jornal do Brasil, de forma bem visível, houve uma alteração na fotografia. Onde antes aparecia um pedaço de perna, a jornal optou por publicar a imagem sem aparecer esta parte humana mutilada. As evidências de uma mudança na imagem inicial são bem visíveis. A imagem é a mesma feita por Pablo, reconhecesse pelo instante marcado nos rostos e nas ações das pessoas presentes no enquadramento posicionado naquele clic fotográfico. A alteração neste caso, foi utilizada através de *softwares* de tratamento de imagem, apagando digitalmente o músculo humano localizado ao lado dos trilhos.

O que fica bem claro nessa atitude do Jornal do Brasil e a facilidade que temos atualmente, com o uso de tecnologias digitais de alterar qualquer informação visual. Inicia-se com a própria forma de registro da imagem, antes era preciso gravar a imagem no negativo, ser revelado este negativo e somente depois com a ampliação é que poderia sofrer alguma ação. Com a fotografia digital, a imagem já é produzida a partir de impulsos elétricos, constituída em sua forma por código numéricos, que nada mais são do que dígitos que podem

ser alterados imediatamente, sem com isso haver qualquer vestígio de uma imagem modificada.

Com a facilidade de usar a tecnologia digital para captação, registro e publicação de uma imagem, fica claro que o jornalismo deve repensar sua forma de divulgar os fatos, sem com isso modificar seus objetivos como profissional e acima de tudo sem comprometer a informação eticamente. Devendo então, divulgar em suas matérias todo o processo percorrido para se chegar à notícia.

Para chegar este trabalho é importante dizer que todas as disciplinas cursadas ao longo do curso de mestrado em Ciências da Linguagem, tendo como linha de pesquisa, Comunicação e tecnologias da informação, fizeram parte significativa para construção desta dissertação, e que o presente estudo não visa primeiramente esgotar os questionamentos que propomos mas além disso contribuir para que novos desafios sejam lançados no estudo das linguagens.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: São Paulo: Papyrus, 1993.
- ALVES, Denis Manuel. **Foi você que pediu um bom título?** Coimbra : Quarteto, 2003.
- BAHIA, Juarez. **História da imprensa brasileira**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS FILHO, Clóvis. **Ética na comunicação**. São Paulo : Summus, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAURET, Gabriel A **Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BEERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. 8. ed. São Paulo: Pioneira, 1998.
- CESAR, Newton. PIOVAN, Marco. **Making Of**. São Paulo : Futura, 2003.
- COELHO NETO, José Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo : Perspectiva, 2003.
- COLLARO, Antônio Celso. **Projeto gráfico: teoria e prática da diagramação**. São Paulo : Summus, 1996.
- _____. **Projeto gráfico: teoria e prática da diagramação**. São Paulo : Summus, 1987.
- COLOMBO, Furio. **Conhecer o jornalismo hoje**. Como se faz a informação. Lisboa: Presença, 1998.
- DE FLEUR, Melvin Lawrence e BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação de massa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas (SP): Papyrus, 1994.
- ECO, Humberto. **Tratado geral da semiótica**. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo : Edgard Blücher, 1986.
- FERREIRA JUNIOR, José. **Capas de jornal: a primeira imagem e o espaço gráfico-visual**. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2003.
- FERRARI, Pollyana. **Jornalismo digital**. São Paulo : Contexto, 2003.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo : Ática, 2005.
- GUARESCHI, Pedrinho A. **Mídia & democracia**. Porto Alegre : Avangraf, 2005.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo : Annablume, 2000.
- _____. **As cores na mídia: a organização da cor informação no jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2003.
- HORIE, Ricardo Minoru; PEREIRA, Ricardo. **Pagemaker**. 300 superdicas de editoração, design e artes gráficas. E. ed. São Paulo : Editora SENAC, 2002.
- HUMBERTO, Luiz. **Fotografia: universo e arrabaldes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo : Nobel, 2002.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas (SP): Papyrus, 1996.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LAGE, Nilson. **Ideologias e técnica da notícia**. Florianópolis : Insular, 2001.
- LE MOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre : Sulina, 2004.
- LEVY, Pierry. **Cibercultura**. São Paulo : Ed. 34, 2005.

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo Brasileiro: realidade e linguagem**. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

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

MACHADO, Elias. **O ciberespaço como fonte para os jornalistas**. Salvador : Calandra, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo : Brasiliense, 1979.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Ideologias**. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Televisão**. São Paulo: Scipione, 1994.

_____. **O capital da notícia**. São Paulo : Ática, 1988.

MARAGONI, Reinaldo. PEREIRA, Luciano Iuri. SILVA, Rafael Rodrigues. **Webjornalismo: uma reportagem sobre a prática do jornalismo online**. São Paulo : Fundação Biblioteca Nacional, 2^a ed., 2002.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda**. São Paulo : Summus, 1978.

MINIDICIONÁRIO HOUAISS.

MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real: o fetiche da velocidade**. Rio de Janeiro : Revan, 2002.

NEIVA JR, Eduardo. **A imagem**. Série Princípios. São Paulo : Ática, 1994.

NEWTON, César. **Direção de arte em propaganda**. São Paulo : Futura, 2000.

NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário**. São Paulo : Contexto, 2002.

NÖTH, Wilfried. **Panorama da Semiótica**. De Platão a Peirce. São Paulo : Annablume, 1995.

PARENTE, André. (org). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro : Ed. 34, 2004.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo : Perspectiva, 2000.

_____. **Os pensadores: escritos coligidos**. São Paulo : Abril Cultural, 1980.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo : Ateliê Editorial, 2004.

PREUSS, Júlio. **Fotografia digital**: da compra da câmera à impressão das fotos. Rio de Janeiro : Axcel Books do Brasil, 2003.

RAUEN, Fábio José. **Roteiros de investigação científica**. Tubarão : Editora Unisul, 2002.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico**. Brasília : LGE editora, 2003.

ROSE, Carla. **Aprenda em 14 dias fotografia digital**. Rio de Janeiro : Campus, 1998.

SANCHEZ-VASQUEZ, Adolfo. **Ética**. 10ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1987.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2004.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação**: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa. São Paulo : Summus, 1985.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1981.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo : Cia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo : Cia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **A história crítica do jornalismo do ocidente**. Florianópolis Florianópolis : Letras Contemporâneas, 2000. : Letras Contemporâneas, 2000.

_____. **Fotojornalismo**. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 2004.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

TRAQUINA, Nelson. **O poder do jornalismo** – análise e textos da teoria do agendamento. Coimbra : Minerva Editora, 2000.

ANEXOS