

Newsmaking e fotografia: um exemplo das rotinas de produção noticiosa aplicadas ao fazer fotográfico

Introdução

AS ABORDAGENS À PRODUÇÃO jornalística dizem respeito, normalmente, ao texto verbal, ou, na melhor das hipóteses, tomam-no como parâmetro de linguagem para a análise do todo complexo que constitui um jornal ou uma revista. No entanto, o texto lingüístico não é senão uma parte, uma das linguagens envolvidas no sistema de significação de uma publicação jornalística; uma parte extremamente importante, bem entendido. Mas, no mínimo, outras três poderiam ser citadas de imediato: o *design* gráfico, a ilustração e a fotografia, cada uma dotada de especificidades que nem sempre são reconhecidas. Considerada por muito tempo como secundária, como adendo, a *visualidade* das notícias é determinante na construção de sentidos no jornalismo. Não é à toa que a estética de jornais e revistas se sofisticou a cada dia, buscando atender públicos específicos e, assim, comunicar melhor.

Desta forma, é assumindo a *visualidade* como um dos aspectos importantes da produção jornalística, e adotando o texto *The Determination of News Photographs*, de Stuart Hall, como guia de reflexão, que o trabalho a seguir toma o caminho de explicitar a maneira como a fotografia se insere nas rotinas produtivas do jornalismo gráfico e de esclarecer alguns mecanismos de significação fotográficos. Neste sentido, o modelo proposto por Hall aproxima-se das hipóteses de pesquisa de uma sociologia dos emissores, examinando as mediações, o controle e

Fernando Bohrer Schmitt

Mestrando do Programa de Pós-grad. da FAMECOS/PU-CRS

a filtragem de informação – *gatekeeping* – e as rotinas de produção das notícias propriamente ditas – *newsmaking*.

Stuart Hall percebe, ao longo de seu texto, os vários níveis de mediação envolvidos no fazer fotográfico aplicado ao jornalismo. Aponta o fotógrafo como um *gatekeeper*, como alguém que seleciona e hierarquiza informação. Mostra os sentidos engendrados pela técnica e pela cultura. Desvela as rotinas do *newsmaking* fotográfico e a articulação entre significação e produção noticiosa.

O modelo Stuart Hall de *newsmaking* fotográfico

No que diz respeito à significação da fotografia jornalística, Stuart Hall propõe a existência de oito níveis de geração de sentido. É preciso entender, antes de tudo, que a separação em níveis proposta por Hall tem fins puramente analíticos, pois a fotografia funciona como um todo complexo onde os vários níveis interagem ao mesmo tempo. Como na teoria da *Gestalt*, as partes isoladas, privadas de suas interações com o todo, perdem uma parcela importante de seus significados. A separação, em última instância, é artificial. Mas o que se pretende ressaltar é que todos os níveis, de um modo ou de outro, articulam sentido, e funcionam como diferentes filtros de informação. Estamos diante de uma seqüência de *gatekeepers* envolvidos no processo de *newsmaking* fotográfico.

Nível técnico

“O que faz de uma fotografia uma fotografia? (...) Existirá uma ordem estrutural que a defina e identifique dentre as outras formas gráficas de produção de imagens? (...) A resposta (...) parece-me que está, justamente, na identificação e compreensão das características próprias de câmeras e lentes e das peculiaridades do comporta-

mento das superfícies sensíveis à luz como uma moldura que delimita a ação do fotógrafo” (Felizardo 1987: 1). A especificidade da fotografia enquanto linguagem encontra-se na técnica, na conjugação do princípio da *camera obscura* com os materiais fotossensíveis. Neste nível, reside a primeira mediação de sentido a ser explicitada.

Na câmara, em suas lentes e acessórios, estão os mecanismos e qualidades que vão determinar algumas das principais características da imagem fotográfica, entre elas a nitidez, o foco, a profundidade de campo, etc. Também nesse elenco, encontram-se a velocidade e a forma (íris, cortina horizontal, cortina vertical) de obturação, determinantes na maneira de registrar o movimento, e as lentes teleobjetivas e grande-angulares com seus diferentes ângulos de captação de imagem e conseqüentes distorções de perspectiva.

Como se vê, o fotógrafo tem diante de si, quando da obtenção da imagem, uma série de opções técnicas específicas da fotografia a conjugar; a cada uma delas correspondem alterações na imagem final e, por conseqüência, em seus significados. “[Os fotógrafos] precisam compreender que o domínio da técnica é tão parte de uma fotografia quanto a expressão do fotografado ou a composição pretendida. É somente através deste domínio que as idéias que estabeleceu o fotógrafo sobre seu assunto chegarão – com clareza, coerência, limpidamente enunciadas – ao outro, o observador” (Felizardo 1987: 2).

A técnica funciona como um código de enunciação daquilo que foi fotografado – um código de denotação. A *camera obscura*, calcada no princípio da *perpectiva artificialis* – sistema perspectivo baseado em projeções geométricas desenvolvido por artistas do Renascimento para criar a ilusão de tridimensionalidade em imagens bidimensionais – busca uma reprodução natural, objetiva, automática da realidade. Esta é, no entanto, uma objetividade ilusória, pois a própria câmara está fundada numa maneira de ver o mundo. “Conferindo à fotografia

a patente do realismo, a nossa sociedade não faz mais que se confirmar ela própria, na certeza tautológica de que uma imagem construída segundo sua concepção de objetividade é verdadeiramente objetiva" (Bourdieu 1978: 113 apud Machado 1984: 10).

Ainda no nível da técnica, encontram-se, segundo Hall, os meios de reprodução da fotografia. Técnicas de fotolitagem e impressão entram no elenco de procedimentos específicos envolvidos no uso jornalístico da imagem. Sem esquecer a qualidade do papel e das tintas. Todos esses fatores determinantes das características da imagem que chegará ao leitor e, portanto, essenciais para o processo de significação que ela desencadeia.

Nível denotativo

Baseados na técnica fotográfica, na maneira como câmaras, lentes e filmes representam a realidade, reconhecemos nas formas, cores e volumes impressos/expressos na fotografia, os objetos, os cenários, as pessoas, enfim, os referentes de uma determinada realidade. Reconhecemos uma cena pela analogia visual que aproxima fotografia e realidade, pelo parentesco icônico entre imagem e real. Vemos a representação da cena com uma ilusão de espelhamento entre ela e seu referente. Esse é o nível da denotação, o nível do reconhecimento, anterior a qualquer interpretação, de uma determinada realidade através da imagem fotográfica.

Os significados denotados devem ser creditados à técnica, mas não é só isso que a técnica traz para a fotografia. Diante das várias opções técnicas possíveis para fotografar um determinado acontecimento/objeto, o fotógrafo escolhe uma e esta escolha deve ser considerada como um primeiro nível de mediação de sentido. Mas, na maior parte das vezes, o olhar passa através da fotografia e vê diretamente a realidade como se não houvessem mediações. A câmara imita a maneira de ver do olho humano, busca

reproduzir as condições de percepção da visão e, desta maneira, passa despercebida.

Nível de composição

Um pouco mais adiante, vemos que a realidade expressa na fotografia está organizada visualmente dentro de um quadro, que uma determinada luz ilumina a cena, que existe foco e/ou desfoque, ou seja, que uma "ordem" de grau estético rege a imagem. Estética imposta pelo fotógrafo, consciente ou inconscientemente. Ao fotografar, o repórter fotográfico imprime nas imagens sua leitura, sua visão particular da realidade.

Ele seleciona e organiza a informação; escreve um texto. A luz, o enquadramento, a angulação, o momento decisivo do "clic", a profundidade de campo e a maneira de registrar o movimento (borrado/congelado) são os elementos principais do nível da composição.

Sebastião Salgado, fotógrafo brasileiro de grande renome no exterior, cita uma história pessoal bastante ilustrativa. Uma vez, visitando uma exposição sua em Cuba, ouviu o comentário de um professor para uma turma de alunos: "Reparem que ele só fotografa no contraluz." Até então, Salgado não havia se dado conta do fato de que, em quase todas as suas fotografias, a luz vinha de trás do fotografado.

Tentando descobrir a origem dessa característica que ele mesmo não percebera, deu-se conta de que fora criado em uma cidade muito quente no sertão de Minas Gerais, onde as pessoas se abrigavam constantemente à sombra, ou seja, havia passado a infância e boa parte da adolescência olhando o mundo da sombra para o sol, no contraluz. E isso o acompanhava até hoje.

Em outras palavras, o fotógrafo está sujeito a uma série de condicionantes históricas, culturais, psicológicas e idiossincráticas que se manifestam no seu fazer, muitas vezes inconscientemente.

Nível conotativo

Hall propõe o nível conotativo como o da amplificação adjetiva, onde, por exemplo, a expressão do fotografado – de tristeza, alegria, dor – amplia os significados da denotação. Eu não apenas reconheço um ser humano e/ou cena retratados na fotografia, mas também identifico ou suponho o que ele está sentindo, também percebo o “clima” do lugar.

As conotações são articuladas por convenções culturais. Por não serem códigos fechados, maquinais, onde “a” significa necessária e arbitrariamente “b”, por referirem-se, muitas vezes a pequenos grupos, tribos, por serem parcialmente partilhadas ou não partilhadas pelos interlocutores, por estarem em constante mutação, estas convenções culturais conotativas convidam a determinadas interpretações, reforçam leituras, não as impõem. Enfim, os significados conotados podem ser percebidos ou não; se percebidos, podem ser aceitos ou negados, consciente ou inconscientemente. Atua-se na área da incerteza, da pluralidade de significados possíveis, regidos pela racionalidade e, em grande parte, talvez a maior, pelo emocional.

Nível da notícia

O nível da notícia, considerado por Stuart Hall o nível privilegiado, introduz definitivamente a fotografia nas rotinas de produção jornalística, na comunicação de massas. A notícia é um produto, uma matéria-prima transformada através de meios de produção e rotinas de trabalho. A notícia é o fato, advindo da realidade, mediado por uma série de pessoas e de rotinas de trabalho. Mediação esta que o transforma numa mercadoria – a informação – a ser comercializada no mercado simbólico dos meios de comunicação.

O que é importante dentro do imenso rol de fatos que ocorrem dia a dia? O que

deve virar notícia? A maioria dos manuais de redação e das escolas de jornalismo utiliza critérios mais ou menos parecidos, assumidos como critérios substantivos, objetivos. Conceitos como proximidade, intensidade, raridade, imprevisibilidade, conflito, dramaticidade, integram a lista dos critérios que filtram aquilo que deve virar notícia, aquilo que será veiculado pela mídia.

A fotografia não escapa a este tratamento como mercadoria jornalística, e é valorada dentro dos jornais pelos mesmos critérios de noticiabilidade. Vale ressaltar também neste nível o papel dos editores na escolha da melhor fotografia, pois são geradas várias imagens, às vezes centenas, para cada notícia. Poucas são as publicadas. Por fim, além dos critérios de noticiabilidade, existem critérios – técnicos e de linguagem – fotográficos de edição.

Então, em última instância, a imagem fotográfica só passa a ser jornalística quando transformada em notícia pelas rotinas de produção da imprensa. Mesmo uma fotografia que não havia sido obtida com intenções jornalísticas pode virar notícia, dependendo apenas de um “gancho”, que pode ser um texto ou um fato que lhe atribua valor noticioso. Um exemplo claro está nas fotos de carteira de identidade que são publicadas, por falta de outras, quando de um assassinato ou desaparecimento.

Nível da manipulação

Na sua utilização pelas mídias, a fotografia passa ainda por outras mediações. Podem acontecer cortes na imagem; para eliminar detalhes ou elementos indesejáveis ou simplesmente para adaptação ao *layout* da página. No último caso, a composição desejada pelo fotógrafo pode ser bastante prejudicada e os sentidos planejados, completamente distorcidos.

Com o recente advento da digitalização da fotografia nas redações, tornaram-se mais acessíveis os retoques nas imagens, as manipulações – o que, evidentemente, não

quer dizer que antes não pudessem acontecer manipulações. Ficou mais fácil manipular e difícil descobrir, o que acrescenta questionamentos éticos delicados a esta mediação. Até que ponto, por exemplo, as manipulações são uma maneira de resgatar a percepção particular que cada um tem da realidade, e a partir de que ponto elas passam a ser uma deturpação dos fatos?

Nível da contextualização

Um pouco mais adiante, a fotografia é inserida no contexto da página, é colocada em relação com textos verbais como títulos, legendas e o próprio corpo da matéria, ilustrações, recursos de diagramação, como letras vazadas, fios, grisês, sangrados, etc. Estes são os elementos articulados em um todo pelo *layout*, pelo *design gráfico* da publicação, estabelecendo graus de importância, ordenamentos, hierarquias.

Nível da ancoragem

À fotografia, em suas mais variadas situações de leitura, quase sempre se anexam textos verbais, sejam eles títulos, legendas, matérias, ou simples informação de data e local de obtenção. Esses têm uma função definitiva na leitura da imagem: "(...) *fixar* a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos(...)" (Barthes 1990: 32).

A mensagem verbal reprime significados e direciona a leitura, preenchendo lacunas do repertório do leitor.

Ela conta, ou deve contar, o que o leitor não sabe e o que não está expresso na foto. A foto sozinha sustenta-se somente enquanto discurso emotivo ou estético, enquanto ainda descompromissada, ou, por outra, comprometida apenas com um objetivo que se esgote no sentimento, na emoção.

De outro lado, a informação retirada da foto só é fidedigna se referendada em

um repertório cultural, por parte do leitor, que dê conta do contexto de onde ela saiu.

Esse conhecimento pode ser fornecido pelos textos paralelos, pela ancoragem. Ao mesmo tempo, deve-se atentar para o uso perverso que se pode fazer do texto.

Imagens cuja realidade representada é desconhecida ao leitor podem ser acompanhadas de textos que direcionem a leitura para significados distantes do referente, da realidade.

No fim das contas, na maior parte das vezes, o texto verbal tem um caráter complementar em relação ao texto da imagem e vice-versa. Os dois, ao mesmo tempo, dão conta diferentemente dos mesmos conteúdos, reforçando-os através da redundância. E ampliam mutuamente seus significados, dizendo coisas que o outro não é capaz de dizer, num verdadeiro exemplo de intertextualidade.

A fotografia é incapaz de informar, sozinha, por exemplo, a data e o local onde foi obtida. Essas serão identificadas ou na informação paralela, ou no repertório do leitor que deu conta de reconhecê-las.

Ao mesmo tempo, por mais metáforas e recursos de linguagem que se usem na descrição de um "olhar melancólico", as palavras não darão conta da melancolia impressa na fotografia.

"É certo que para descrever e esgotar um conteúdo (imagem) nem mil palavras bastariam, o conteúdo não é redutível a uma estrutura lingüística. As palavras, lidas ou ouvidas, precisam, para ser entendidas, de um certo lapso de tempo. A fotografia, muito mais complexa, é vista numa passar de olhos e seria o meio de comunicação ideal. Mas quem pode estar certo de ver e menos ainda entender a imagem reproduzida, sem ter recebido antes outras informações além daquelas mostradas pela foto?" (Keim 1970: 69-70 apud Kossoy 1989: 80).

Pequena crítica ao modelo Hall

Stuart Hall encara o processo de significação na fotografia de maneira única, sem separar emissão e leitura, enfatizando

de maneira contundente as articulações ideológicas engendradas pelos emissores, deixando ao leitor um espaço de recepção quase passivo (uma aproximação clara com a Escola de Frankfurt) e, até certo ponto, unívoca, o que no caso da fotografia é um erro grave.

Esta crítica não vai no sentido de desvalorizar o papel de articulação ideológica de sentidos por parte dos emissores – do conjunto de *gatekeepers* que atuam na mídia – mas de relativizá-lo, dando ao leitor um papel mais ativo dentro do processo de comunicação de massas.

É preciso perceber as importantes rupturas que ocorrem entre a produção e a leitura da fotografia. Os níveis da *técnica* e da *composição* são eminentemente ligados à enunciação – é ao fotógrafo que cabe escolher a maneira como a imagem vai ser registrada – enquanto *denotação* e *conotação* são fatores principalmente de leitura, dependem do leitor, e isso não é suficientemente esclarecido por Hall.

Ele analisa fatores da produção, contextualização e circulação da fotografia e, conseqüentemente, de seus conteúdos ou significados, ou, pelo menos, de parte deles, pois, em última instância, os significados de uma fotografia são construídos, individualmente, no encontro da imagem com o leitor.

O fato de haverem conteúdos enunciados na imagem não quer dizer que eles serão necessariamente percebidos, compreendidos ou aceitos pelo observador, pois a leitura da fotografia conjuga, a um só tempo, vários fatores. A imagem originalmente obtida pelo fotógrafo e tudo que nela se coloca não é mais que um desses fatores ao qual se vêm somar o leitor, seu repertório cultural e seus objetivos ao ler a imagem, a situação em que ocorre a leitura e os textos paralelos que a cercam. A imagem é lida na interação simultânea de todos esses fatores.

Desta maneira, tanto o modelo de Hall quanto as teorias de estudo da produção e emissão das notícias dão conta apenas de uma metade do processo comunicativo e demonstram a necessidade de estudos mais

complexos que englobem o leitor e o processo ativo de recepção das mensagens.

Aspectos do Modelo Hall aplicados à cobertura fotográfica realizada pela revista *Veja* durante os Jogos Olímpicos de 1996

Este segundo segmento do trabalho se dedica a uma aplicação do modelo Hall de *newsmaking* fotográfico à cobertura das Olimpíadas de Atlanta pela revista *Veja*. É preciso que fique claro, desde o princípio, que uma aplicação da hipótese de *newsmaking* nestas condições, apenas sobre o material publicado na revista que será analisada, é incompleta e até certo ponto contraditória. Afinal, se a hipótese está fundada sobre uma sociologia dos emissores, tomar como ponto de partida da reflexão as fotografias publicadas, depois de publicadas, desconhecendo o processo de obtenção, seleção, edição, redação e diagramação da revista, é bastante limitador. De outro lado, uma pesquisa que pretenda dar conta de todo o processo exigiria um tempo muito maior e uma equipe muito bem sintonizada. Mas este trabalho é um exercício e como tal deve ser encarado.

As fotografias em questão funcionam como pistas para o desvendamento do processo. Parte-se dos pressupostos, já explicitados anteriormente, de que existam rotinas mais ou menos comuns no âmbito da produção das notícias e de que estas sejam partilhadas pelas revista *Veja*. Por conseqüência, as conclusões deste trabalho apontam caminhos a trilhar, não mais que isso.

Assumidos e contextualizados os limites e o alcance do trabalho, cumpre esclarecer a metodologia proposta. A idéia é seguir os passos do modelo de Stuart Hall, ou seja, identificar os níveis de significação das fotografias, estabelecer seu papel no âmbito da notícia e tentar reconhecer suas articulações de sentido. Antes, porém, são necessárias algumas observações sobre o tipo de cobertura dado ao assunto pela revista.

Tomaram-se para análise fundamentalmente os exemplares referentes às semanas dos dias 24 e 31 de julho e 07 de agosto, período que vai do início da Olimpíada até a semana posterior ao seu encerramento. Assim, a cobertura dispensada por *Veja* aos jogos olímpicos pode ser dividida em duas etapas distintas: a primeira diz respeito a matérias e fotografias produzidas antes dos jogos, a segunda à cobertura propriamente dita dos eventos de Atlanta.

Para a primeira, dois dos melhores fotógrafos, quiçá os dois melhores, da revista, Egberto Nogueira e Antonio Milena, foram escalados para fazer uma série de retratos dos atletas brasileiros, especificamente daqueles que tinham o potencial de obter medalhas. Junto com as fotografias, que foram publicadas em grandes dimensões (aproximadamente 2/3 de uma página dupla), apareciam matérias curtas (duas colunas de texto) dissertando sobre a personalidade e a história pessoal de cada atleta, destacando, de maneira otimista, as *chances* de bons resultados. Considerando que a fotografia lida com uma linguagem mais emotiva e, no *layout* de página, ocupava espaço maior, a cobertura deu ênfase ao lado sentimental, buscou aproximar e sensibilizar o leitor em relação aos jogos.

Ou seja, ao invés de usar seu espaço para publicar a programação dos eventos ou notícias já não tão novas (vale lembrar que *Veja* colocou nas bancas uma edição especial sobre as Olimpíadas com programação, etc.), optou por traçar um perfil afetivo dos principais atletas brasileiros.

As fotografias retratam bem isso: são retratos de estética refinada, normalmente em *close-up*, tecnicamente muito bem resolvidos do ponto de vista da obtenção e da impressão.

Para a segunda etapa, os mesmo fotógrafos embarcaram para Atlanta, ficando responsáveis pela cobertura dos atletas brasileiros.

Às agências internacionais de notícias coube fornecer material sobre os outros fatos dos jogos. Como a revista semanal

não dá conta de uma cobertura mais ágil e dinâmica como a da televisão ou mesmo a dos jornais diários, *Veja* investiu em textos e imagens – principalmente imagens – mais elaborados, numa clara aproximação estética com a publicidade, gerando uma empatia, uma proximidade maior entre atletas e leitores, ampliando o impacto de possíveis medalhas.

De resto, toda cobertura fotográfica esteve baseada em fotografias de grandes dimensões, com ênfase nas pessoas, nos atletas, na sua identidade, na sua personalidade, na sua história.

Tentaremos comprovar as tendências apontadas acima através da análise de duas fotografias segundo os níveis de significação propostos por Hall.

A opção pelas imagens não foi aleatória: a primeira foi escolhida por ser uma fotomontagem, uma imagem que escapa (mas nem tanto) do padrão das outras; a segunda, por possibilitar reconhecer a linha, em termos fotográficos, que a revista *Veja* adotou para a cobertura das Olimpíadas. Optamos pela análise simultânea das duas imagens para tornar mais evidentes as aproximações e distanciamentos entre elas.

Assim, seguindo os níveis de análise propostos por Stuart Hall, o primeiro passo deve dar conta da técnica empregada na obtenção e publicação das fotografias. Neste momento, aparece a primeira dificuldade, visto que é impossível, na prática, separar completamente os níveis.

Por exemplo: é a partir das formas denotadas que é possível inferir alguns procedimentos técnicos da obtenção fotográfica, assim como são determinadas convenções culturais que permitem descrever aspectos denotados.

Nível Técnico

Deduz-se que as fotografias foram obtidas com câmeras 35mm, pois são as mais utilizadas no fotojornalismo, com filme diapositivo, o mais usado em revistas, devido à boa reprodução de luz e cor (superior ao negativo colorido, que é mais utilizado em

Pequeno grande homem em

Quando se trata de esporte, a vida do pequeno grande homem é sempre muito diferente. É o caso de Luiz Carlos, um jovem de 17 anos, que desde cedo se dedicou ao Taekwondo. Ele é um dos melhores atletas brasileiros em sua modalidade e já representou o Brasil em várias competições internacionais. Sua trajetória é marcada por disciplina, dedicação e paixão pelo esporte.

Luiz Carlos começou a praticar Taekwondo aos sete anos de idade. Desde então, seu dia a dia é dedicado ao treinamento e à busca por aperfeiçoamento. Ele acredita que o esporte não apenas fortalece o corpo, mas também desenvolve o caráter e a vontade de vencer.

Atualmente, ele compete em nível nacional e internacional, sempre buscando superar seus limites e conquistar novos títulos. Sua história é inspiradora para muitos jovens que desejam dedicar-se ao esporte e alcançar grandes feitos.

Nome completo: Luiz Carlos
Idade: 17 anos
Endereço: [informação não legível]
Clube: [informação não legível]
Profissão: [informação não legível]

O sonho está vivo

Quando se trata de esporte, a vida do pequeno grande homem é sempre muito diferente. É o caso de Luiz Carlos, um jovem de 17 anos, que desde cedo se dedicou ao Taekwondo. Ele é um dos melhores atletas brasileiros em sua modalidade e já representou o Brasil em várias competições internacionais. Sua trajetória é marcada por disciplina, dedicação e paixão pelo esporte.

Luiz Carlos começou a praticar Taekwondo aos sete anos de idade. Desde então, seu dia a dia é dedicado ao treinamento e à busca por aperfeiçoamento. Ele acredita que o esporte não apenas fortalece o corpo, mas também desenvolve o caráter e a vontade de vencer.

Atualmente, ele compete em nível nacional e internacional, sempre buscando superar seus limites e conquistar novos títulos. Sua história é inspiradora para muitos jovens que desejam dedicar-se ao esporte e alcançar grandes feitos.

Nome completo: Luiz Carlos
Idade: 17 anos
Endereço: [informação não legível]
Clube: [informação não legível]
Profissão: [informação não legível]

jornais).

A impressão em rotogravura quatro cores sobre papel *couché* permite uma reprodução de boa qualidade da imagem registrada na película.

Portanto, podemos supor que não haja grandes diferenças ou perdas da fotografia para a imagem impressa na revista.

Especificamente em relação à primeira imagem (que na verdade é uma montagem de quatro fotografias), é possível inferir o uso de um diafragma fechado em função da boa profundidade de campo e do provável uso de *flashes* de estúdio com *soft* ou *hazy light* (a luz é suave e branca), e a regulação em uma velocidade alta visto que o movimento dos modelos foi congelado.

Na segunda imagem, é possível imaginar o uso de uma teleobjetiva com um diafragma relativamente aberto devido ao desfoque nas porções anterior e posterior ao rosto da atleta, e, provavelmente, o uso de *flash* em estúdio com um *soft* ou *hazy light*, inferidos através da luz suave e de um pequeno reflexo no olho da modelo.

É perceptível também, a partir do tom geral da imagem, puxando um pouco para o magenta e o amarelo e do reflexo no olho, o uso conjugado de uma fonte de luz quente, a velocidade é indefinida.

É bom lembrar que estas são escolhas de enunciação, de parte do fotógrafo e da revista aos quais não se teve acesso.

O que está descrito acima parte de deduções do autor a partir de seu conhecimento técnico do assunto. A grande maioria dos leitores da revista não é capaz de fazer esta leitura.

Como já foi dito, a técnica fotográfica, na medida em que imita o olho humano na forma de geração das imagens, passa normalmente despercebida.

Nível denotativo

É muito difícil separar os níveis denotativo e conotativo, na medida em que tudo que é reconhecível pela imagem só o é pela

interferência de convenções culturais que fazem parte do repertório cultural do leitor.

Existe algo que possa ser universalmente reconhecido nas imagens fotográficas? Onde fica a fronteira com as leituras particulares? O que é inato da cognição visual e o que é inferência a partir de dados culturais? As questões são de difícil resposta. Assim, o que será descrito abaixo como nível denotativo das imagens se atém àquilo que parece mais óbvio e que, no entender do autor, necessita o mínimo de interpretação e que todos leitores de *Veja* poderiam ver (ou ler) univocamente.

Na primeira fotografia, é possível reconhecer duas figuras humanas masculinas, um adulto e uma criança com traços fisionômicos parecidos, em várias poses onde interagem fisicamente sobre fundo de tecido marrom (lona), vestindo roupas brancas semelhantes.

Na segunda, é possível identificar o torso de uma figura humana feminina com os braços elevados, olhando para cima, vestida com uma camiseta decotada e usando um brinco na orelha.

Nível da composição

Mais uma vez não é possível o acesso ao processo criativo/produtivo das imagens. Assim, o que vai ser destacado dentro do nível da composição vem de inferências do autor sobre as imagens já prontas.

Ao que tudo indica, existiu uma pauta e um *briefing* que o fotógrafo deveria respeitar em função de um objetivo da revista: praticamente todas as fotos foram realizadas em plano fechado ou *close-up* e no sentido horizontal. O *lay-out* da página, possivelmente planejado com antecedência, e o conceito geral da seqüência de matérias, vão ter, neste caso, uma estreita relação com a composição.

Os fotógrafos provavelmente já sabiam quem iam fotografar, qual seria a forma de aproveitamento das fotografias na página, e o tratamento que seria dado ao

texto. Assim, optaram, quase sempre, pelos enquadramentos horizontais, e pelos planos fechados. Limitados por estas determinações, deviam adaptar-se às situações, esportes e personalidades das pessoas a serem fotografadas. Coube a eles variar a luz, o ângulo e, principalmente, o momento exato do “*clic*”, captando nas expressões faciais e corporais as personalidades e estados de espírito dos atletas.

Uma das exceções foi Aurélio Miguel. A inclusão de seu filho nas fotografias, que pode nem ter sido planejada, como um oponente na simulação de uma luta teve um resultado fortemente afetivo que interessava à revista e permitiu uma quebra das regras pré-estabelecidas. Assim, o fotógrafo abriu o plano no enquadramento, optou por um fundo neutro que permite a clara visualização dos protagonistas, que não chama atenção e que permitiu a fusão posterior. Uniram-se, neste caso, para a obtenção da imagem final, os níveis da composição e da manipulação.

Já Ana Moser foi fotografada dentro do *briefing* inicial.

O que aparece em termos de composição é a maneira como a leitura é dirigida para o rosto da atleta, clicado com uma expressão séria e voltado para o alto.

De um lado, através da luz que, vinda de cima, ilumina com mais intensidade o olhar de Ana, e, de outro, através do desfoque dado ao conjunto da cena deixando mais nítida a porção de cena em que está o rosto.

Seria possível ainda acrescentar que o clima mais quente de luz, o brinco e o decote da camiseta, incluídos no enquadramento e na zona de foco, ajudam a destacar um aspecto de feminilidade.

Nível conotativo

A quantidade de inferências e interpretações possíveis a partir das fotografias é muito grande. Como as fotos são clara-

mente posadas, é através de uma leitura conotativa das poses que será exemplificada a participação deste nível no processo de significação das fotografias.

As fotos de Aurélio Miguel e seu filho foram claramente feitas em estúdio e montadas numa evidente tentativa de construir uma narrativa. As imagens mostram, através de uma seqüência de poses, o afeto e a cumplicidade de pai e filho, o que aparece nas expressões faciais, e o “combate de egos”, representado pela luta de judô.

Essa dupla imagem de Aurélio Miguel, pai e atleta, ao mesmo tempo humaniza o esportista, dando a ele uma vida pessoal como a de todo mundo, e o glorifica, demonstrando o sacrifício de abrir mão do alegre convívio com o filho em função de representar bem o país nos jogos olímpicos.

Ana Moser, a maioria dos leitores já sabia em função da ampla divulgação pela mídia (*agenda setting*), viveu uma história bastante complicada com uma lesão no joelho que quase a tirou dos jogos.

Assim, o olhar para cima pode ser lido como obstinação ou fé em perseguir um objetivo quase acima de suas forças e/ou como desejo de ascensão ao lugar mais alto do pódio.

Também é possível vislumbrar um agradecimento a Deus; os braços erguidos podem ser lidos ao mesmo tempo como uma postura corporal típica do voleibol e como um louvor religioso.

Nível da notícia

O que tornou estes atletas notícia de destaque em uma das principais revistas de informação brasileiras? Certamente o critério de *raridade*, tanto do evento dos Jogos, quanto da possibilidade de brasileiros ganharem medalhas, é o mais importante. Mas este é um critério de seleção daquilo que vai virar notícia, ou seja, de pauta. Este é apenas o início do processo das rotinas de produção de uma revista como *Veja*. A este trabalho interessa também investigar as várias instâncias editoriais por que passa a fotografia até sua publicação.

O tipo de informação veiculado por revistas semanais difere bastante daquele encontrado no jornalismo diário. Enquanto o último prima pelo imediatismo, por levar o mais rápido possível a informação aos leitores, as revistas dão maior valor a um tratamento mais elaborado e aprofundado dos fatos. Características determinadas pelas limitações e possibilidades que advêm do tempo de planejamento e produção de cada veículo. A pauta de um jornal é determinada o mais próximo possível das *dead lines* de edição, buscando sempre a informação mais recente. Na revista, ao contrário, a pauta é decidida com antecedência, procurando aproveitar o maior tempo disponível para um levantamento mais completo das informações.

Tanto o texto verbal quanto a fotografia obedecem a estas rotinas produtivas. Assim, as fotografias publicadas em um jornal tem que ser obtidas e processadas o mais rápido possível, mesmo que isso signifique um certo sacrifício de qualidade. Na revista, ao contrário, a elaboração técnica e estética das imagens deve ser a melhor possível, ainda que isso exija um tempo maior. Um indicativo destas características pode ser percebido na escolha dos filmes utilizados e na forma de impressão das fotografias.

Na medida em que a cobertura dos Jogos Olímpicos seria feita por um grande número de publicações, quanto antes *Veja* planejasse e definisse a maneira de tratar o assunto, mais tempo teriam seus repórteres e fotógrafos para realizar o trabalho. Colabora para isso o fato de que não eram matérias fortemente datadas; as fotos utilizadas poderiam ter sido obtidas com um mês de antecedência ou na própria semana da publicação sem prejuízo ao processo editorial. Assim, acredita-se que texto verbal, imagens e mesmo o *layout* foram elaborados a partir de um *briefing* comum decidido com bastante antecedência, obedecendo a critérios de edição específicos da revista.

Vê-se mesmo que o processo de edição foi bastante criterioso na escolha das imagens e seu casamento com os textos e o

layout de página. Houve suficiente abertura e tempo dentro desse processo para, no caso da primeira imagem, uma alteração de rumo, escapando do padrão da fotografia em *close-up* e realizando uma montagem de várias fotos no intuito de ser mais eficiente na sua intenção comunicativa

Nível da manipulação

Outra vez não se tem acesso ao processo produtivo e aos critérios utilizados na manipulação das imagens, mas é possível identificar algumas interferências de editores, diagramadores e, quiçá, mesmo do fotógrafo. Em maior ou menor grau, todas as fotografias sofreram algum tipo de manipulação para fins estéticos ou de adaptação ao *layout*. É bom lembrar que manipulações para adaptar a foto à diagramação sempre ocorreram, mas retoques, montagens e trucagens fazem parte mais comumente do arsenal da publicidade.

Na imagem de Aurélio Miguel e seu filho, em função da proposta narrativa, ocorre a montagem de várias fotos, o que exige cortes diferentes que não respeitam nem a proporção do negativo nem o sentido em que foram obtidos. Existe mesmo diferença de proporção no tamanho relativo dos protagonistas entre as três menores, que simulam a luta - com o cumprimento, a tentativa de um golpe e o contragolpe - e a maior que faz a ligação com o título da matéria e não tem nada a ver com combate.

Ainda é possível deduzir que houveram retoques por computador para melhor fusão dos fundos.

Na segunda imagem, só é possível detectar com certeza um corte, pois a proporção da fotografia publicada é diferente do quadro fotográfico de uma câmera 35mm.

Nível da contextualização

Houve, no *lay-out*, uma maior valorização em tamanho das imagens sobre o tex-

to. Isso pode demonstrar um caráter menos argumentativo e racional das notícias.

O aspecto visual das matérias sobre os atletas teve tratamento bastante diferenciado do resto da revista.

As fotos ocuparam grande espaço, as capitulares ganharam um fundo colorido, as quatro primeiras linhas de texto são em negrito, há um texto em destaque no meio do corpo da matéria e as legendas são apenas o nome do esportista aplicado sobre a fotografia.

Mesmo havendo um padrão, o *layout* dessas matérias pode se adaptar às fotografias em função de um resultado estético mais eficiente, como se vê na imagem maior da montagem sobre Aurélio Miguel e seu filho: a foto ultrapassa os limites normais do *layout*, ousadia normalmente reservada aos anúncios.

O fato de tratar a visualidade das informações com tal requinte aproxima a linguagem da revista com a da publicidade e indica que a intenção comunicativa é, ao mesmo tempo, informativa e sedutora.

Texto e fotografia casados pelo *layout* de maneira a dar mais valor à imagem apontam o desejo de ressaltar o lado emocional da informação.

Isso vai se confirmar, em seguida, no conteúdo lingüístico.

Nível da ancoragem

A relação da fotografia com os textos verbais, como já foi visto, é de redundância e complementação.

Não dá para saber, e isso seria importante, se, dentro das rotinas de trabalho de *Veja*, fotógrafo e repórter trabalharam juntos, mas é possível notar uma afinação precisa entre textos e imagens.

Como a fotografia faz um recorte de tempo e espaço na realidade e não é capaz de informar sozinha o todo complexo dos fatos, na sua utilização jornalística ela exige uma contextualização. Onde e quando ela foi feita? O que aconteceu antes e depois dela ser obtida? Quem são os personagens envolvidos?

O corpo das matérias neste caso está voltado para as histórias pessoais dos atletas; busca criar uma aproximação entre o leitor e o esportista.

É bom lembrar que a proximidade é um dos critérios mais valorizados na seleção do que deve virar notícia.

Ou seja, a intimidade criada pela matéria aumenta em muito o impacto da provável notícia da conquista de uma medalha; *Veja* está *agendando* seus leitores para os próximos acontecimentos da Olimpíada.

Vale dizer que todos os atletas fotografados para estas matérias especiais voltaram de Atlanta com medalhas.

Mais adiante: o título "Pequeno grande homem" é fortemente redundante com a maior foto da montagem, o filho maior que o pai olhando-o de cima.

O destaque, no meio do corpo da matéria, nos confirma que o menino é filho de Aurélio Miguel e reforça aquilo que já se percebeu visualmente: o combate pro-tagonizado pelos dois é uma grande brincadeira.

Na segunda fotografia o título "O sonho está vivo" dirige claramente o sentido de leitura da imagem para a obstinação e persistência de Ana Moser.

É para o sonho de participar de uma Olimpíada e quiçá ganhar uma medalha que ela está olhando? Se resta alguma dúvida o texto em destaque esclarece que existem boas chances de medalha para o voleibol feminino do Brasil.

Conclusões

A fotografia, especificamente, e a comunicação, de maneira mais ampla, precisam ser encaradas como objetos de estudo de grande complexidade. Ao longo do trabalho foi possível perceber a grande quantidade de fatores que interferem no processo comunicativo que acontece através da fotografia de imprensa. Foram analisados vários níveis de produção de sentido e filtragem de informação não estanques, mas interati-

vos entre si. Reconheceu-se um processo de *gatekeeping* complexo e inter-dependente em seus vários níveis.

A pesquisa em *newsmaking* aponta também na direção de integrar a recepção, o papel ativo do leitor como *gatekeeper*; é preciso encarar a recepção como ação na produção de sentido e a comunicação como um fenômeno complexo.

De uma maneira geral, as pesquisas realizadas dentro das hipóteses de *newsmaking* se atêm a uma metodologia limitadora, baseada na mensuração estatística estanque, que não dá conta da complexidade dos processos comunicativos humanos. Neste caso, os resultados da pesquisa tornam-se descrições localizadas, limitadas espacial e temporalmente. O que não diminui sua validade científica, mas reduz drasticamente seu alcance.

A *communication research* exige, para um maior grau de pertinência e abrangência, a articulação de conhecimentos de diferentes áreas e a articulação das várias teorias da comunicação entre si. Como foi visto no caso da fotografia, que opera convenções culturais flutuantes, incertas, regionalmente diversas, cujos graus de compartilhamento e aceitação por parte dos leitores são determinantes na construção de sentido, os fatores de incerteza do comportamento humano devem ser levados em conta.

Associadas, as teorias tendem a ser mais produtivas e, portanto, deveriam ser repensadas a partir de uma visão interdisciplinar e complexa do homem e das maneiras como ele se comunica •

Referências

- BARTHES, Roland. "A mensagem fotográfica". In: *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 11-25.
- FELIZARDO, Luiz Carlos. *A Técnica como Sintaxe da Imagem*. Texto base da Oficina "A Técnica como Sintaxe da Imagem" ministrada durante a VI Semana Nacional de Fotografia, INFoto, em Ouro Preto, agosto de 1987. 8pp.
- GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- HALL, Stuart. "The Determination of News Photographs". In: *The manufacture of News: A Reader*. Stan Cohen and Jock Young, eds. Beverly Hills, Sage, 1973. pp. 176-190.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.
- MOREIRA LEITE, Mirian Lifchitz. "A Fotografia e as Ciências Humanas". In *Boletim Informativo e Bibliográfico da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: n.25, pp. 83-90, 1o. sem. 1988.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.
- SCHMITT, Fernando B. "A Fotografia e seus Textos: nos limites do discurso possível". Monografia de conclusão do Curso de Jornalismo da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Porto Alegre, 1993.