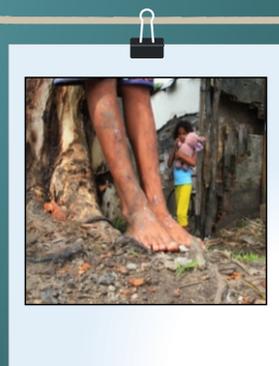


Flora Fernandes

FOTOJORNALISMO PARAIBANO *em 3 olhares*



FOTOJORNALISMO PARAIBANO

em 3 olhares



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES

REITOR

VALDINEI GOUVEIA

VICE-REITORA

LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE



Diretor do CCTA

ULISSES CARVALHO DA SILVA

Vice-Diretora

FABIANA CARDOSO DE SIQUEIRA

Conselho Editorial

CARLOS JOSÉ CARTAXO

GABRIEL BECHARA FILHO

HILDEBERTO BARBOSA DE ARAÚJO

JOSÉ DAVID CAMPOS FERNANDES

MARCÍLIO FAGNER ONOFRE

Editor

JOSÉ LUIZ DA SILVA

Secretário do Conselho Editorial

PAULO VIEIRA

Laboratório de Jornalismo e Editoração

Coordenador

PEDRO NUNES FILHO

Flora Fernandes

FOTOJORNALISMO **PARAIBANO**
em 3 olhares

Editora do CCTA
João Pessoa
2023

© *Copyright by* Flora Fernandes, 2023

Projeto Gráfico
ALEKSANDR DAVID

F363m Fernandes, Flora Constance Moura
Fotojornalismo paraibano em 3 olhares/Flora Constance
Moura Fernandes. João Pessoa: Editora do CCTA, 2023.

Recurso digital (5,62 Mb)
Formato: ePDF
Requisito do Sistema Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: CCTA open access
ISBN: 978-65-5621-366-8

1. Fotojornalismo paraibano. 2. Fotojornalismo paraibano.
3. Gramática visual. I. Título.

CCTA/BS

Direitos desta edição reservados à: Editora do CCTA/UFPB

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de
dezembro de 1907.

Oferecimento plasmado no amor,
em memória da minha querida mãe,
DEDICO.

Agradecimentos

Agradeço inicialmente às pessoas que me trouxeram ao mundo e me deram a melhor coisa que existe: o amor. José David Campos Fernandes e Maria Onilma Moura Fernandes (*in memoriam*) estarão sempre presentes em minha vida e sou eternamente grata por toda educação que me proporcionaram.

Aos meus irmãos, Yasmin Fernandes e Aleksandr Fernandes, que estão comigo nessa caminhada da vida, me apoiando em todos os momentos, e incentivando a ser uma pessoa melhor.

À minha família, que abranjo o agradecimento para avôs, tios, primos, que sempre estão na torcida pelo meu sucesso.

À Zulmira Nóbrega, coordenadora e amiga, que me acompanha desde a graduação com várias lutas em prol do curso de jornalismo. O destino quis nos unir novamente no mestrado em jornalismo para compartilharmos tantos outros momentos fortalecendo esse elo. É o coração do PPJ, que tanto nos orgulha.

À minha orientadora Sandra Moura, que está presente em minha vida desde a infância, compartilhando muitos momentos dentro e fora da academia. Obrigada por todo o apoio e compreensão durante esse processo.

À Silvano Bezerra, que trouxe grandes contribuições, ensinamentos, conselhos, que estarão gravados em mim para sempre. Obrigada.

À Mary Echeveste, que sempre me recebeu na coordenação do programa com muito carinho, agradeço demais.

Aos fotógrafos Mônica Câmara, Rizeberg Felipe e Francisco França, que foram objeto deste trabalho, agradeço não só pela possibilidade de estruturar, como também pela inspiração e incentivo para que eu fizesse um trabalho relevante no mundo acadêmico.

Aos meus amigos, aqueles que estiveram comigo em todos os momentos, me dando todo o suporte. Em especial a Luan Barbosa, meu companheiro da vida, que o universo uniu para me trazer tantos momentos felizes e que sem dúvidas, foi de fundamental importância nesse processo. Agradeço a Alex Backer, Anderson Moura, Anderson Luiz, Anne Nunes, Leogildo Alves, Pollyana Felix, Lee Pinheiro, Thiago Figueiredo, Rodrigo Ramalho, Natália Dantas, Emily Tavares, Jessyka Queiroga, Danillo Bandeira, Tallyta Alcântara, Bruna Fernandes.

Aos meus colegas do mestrado que se tornaram amigos nessa jornada:
Marcelo Henrique Andrade, Adriana Costa, Leonardo Burgos,
Pedro Paz, Alline Lima e Lorena Andrade.

Muitas pessoas foram de fundamental importância para que eu chegasse até aqui. Sou eternamente grata por ter a oportunidade de conviver e de tê-las em minha vida, sempre me apoiando, aconselhando e dando forças para seguir.

Gratidão!

APRESENTAÇÃO

Sandra Moura

Flora Fernandes faz, neste livro, uma homenagem ao fotojornalismo paraibano. A pesquisa que aqui a autora desenvolve destaca a arte de três fotojornalistas.

Tratam-se de profissionais premiados, entre eles, uma mulher fotojornalista. As peças fotojornalísticas de Mônica Câmera, Francisco França e Rizemberg Felipe despertaram em Flora Fernandes a sensibilidade de transformá-las em estudo acadêmico.

O resultado da pesquisa deu-se a partir de um vasto e complexo percurso semiótico. Na sua dissertação de mestrado, defendida, em 2017, junto ao Programa de Pós-graduação em Jornalismo (PPJ) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Flora Fernandes analisa as relações signícas, em cada uma das fotografias publicadas em jornais paraibanos, por fotojornalistas que tiveram seus trabalhos selecionados para este estudo.

O(a) leitor(a) vai encontrar a análise de três fotografias, a partir da aplicabilidade da semiótica de Charles S. Peirce. A investigação também ocorre na articulação com outros estudos, como a Gramática Visual de Gunther Kress e Theo van Leeuwen.

A autora parte da necessidade de observar as fotografias como rede de conexões, cuja densidade está estritamente ligada à multiplicidade de relações, observando não apenas os aspectos técnicos, mas seus conteúdos sociais representados nas imagens que revelam a violência urbana, a fome, as injustiças.

De certa forma, a obra convida o(a) leitor(a) a ingressar, também, no percurso criativo dos fotojornalistas selecionados. Além de todo o levantamento das fotografias em jornais, das leituras acumuladas das teorias aplicadas ao objeto de estudo, a autora vai se apoiar em entrevistas com os profissionais. Nestes depoimentos, aspectos do processo de criação de cada um foi revelado e subsidiaram as análises.

No trabalho de Flora Fernandes, encontram-se reflexão, história, pesquisa, depoimento e paixão. É uma leitura mais do que necessária e oportuna de **"Urubu Rei", "Filhos do Lixão" e "O Amor é o Dom Maior! Ame...»**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 13

CAPÍTULO 1. AMBIÊNCIAS DO FOTOJORNALISMO, 19

- 1.1 JORNALISMO E FOTOGRAFIA, 19
- 1.2 OS FOTOJORNALISTAS, 25
 - 1.2.1 Francisco França, 25
 - 1.2.2 Mônica Câmara, 26
 - 1.2.3 Rizemberg Felipe, 27
- 1.3 O TEXTO VISUAL, 29
- 1.4 O PROCESSO FOTOGRÁFICO, 31
- 1.5 USOS JORNALÍSTICOS DA FOTOGRAFIA, 32

CAPÍTULO 2. SEMIÓTICA DE PIERCE NA FOTOGRAFIA, 37

- 2.1 OS POLOS DO SIGNO, 38
- 2.2 FOTOGRAFIA E SEMIÓTICA, 39

CAPÍTULO 3. GRAMÁTICA VISUAL E FOTOGRAFIA, 43

- 3.1 A GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL, 44
- 3.2 METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL, 46
 - 3.2.1 Representações narrativas, 47
 - 3.2.2 Representações conceituais, 53
- 3.3 METAFUNÇÃO INTERATIVA, 55
 - 3.3.1 Contato, 55
 - 3.3.2 Distância Social, 57
- 3.4 METAFUNÇÃO COMPOSICIONAL, 63
 - 3.4.1 Valor de informação, 64
 - 3.4.2 Saliência, 66
 - 3.4.3 Estruturação (enquadramento), 67

CAPÍTULO 4. O DISCURSO IMAGÉTICO, 69

- 4.1 ANÁLISE: URUBU REI, 71
 - 4.1.1 Representação, 73

- 4.1.2 Interação, 74
- 4.1.3 Composição, 75
- 4.2 ANÁLISE: FILHOS DO LIXÃO, 78
 - 4.2.1 Representação,
 - 4.2.2 Interação
 - 4.2.3 Composição
- 4.3 ANÁLISE: O AMOR É O DOM MAIOR! AME
 - 4.3.1 Representação
 - 4.3.2 Interação
 - 4.3.3 Composição

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

A intenção deste trabalho é pôr em evidência e analisar as relações sígnicas que se fazem presentes em fotos publicadas em jornais, assim como verificar os sentidos que essas fotografias manifestam e o teor estético que elas tratam. Tomando como objeto empírico três registros do fotojornalismo paraibano de acordo com os acervos de Francisco França, Mônica Câmara e Rizemberg Felipe. Compreendemos que as fotografias produzidas e veiculadas não só consolidam os fatos e eventos submetidos ao tratamento jornalístico, como apresentam condições de gerar efeitos estéticos. Além disso, o estudo do fotojornalismo é importante fonte de informações desdobráveis em diversas direções, que se oferecem às leituras e avaliações semióticas.

Podemos observar que houve transformações significativas no papel da imagem nos processos jornalísticos com o advento do fotojornalismo, alterando as relações que os jornais estabeleciam com seus leitores. Acreditava-se que por intermédio da fotografia criariam um maior grau de veracidade e confiabilidade aquilo que veiculavam. No âmbito do jornalismo essa é uma das crenças que admite que a imagem seja "copia fiel dos acontecimentos", e que, portanto, através das fotografias a objetividade jornalística ganharia um aliado.

Ocorre que o trabalho fotojornalístico envolve uma reflexão da relação existente entre o real e a respectiva mensagem produzida. Essa representação da realidade surge em todas as formas comunicativas, principalmente com as que visam documentar recortes da realidade, co-mo as reportagens jornalísticas. O senso comum costuma atribuir verdade à fotografia que acaba sendo considerada um verdadeiro documento. Não é a toa que, desde o início, a fotografia foi usada como prova judicial e de identificação de pessoas, e isso se dá em grande parte por ser um aparato técnico.

Constrói-se, então, uma performance relacionada à fotografia, pois estabelece um contato físico com o leitor, canal que torna possível a relação

significativa e que materializa um processo de leitura. Há outra dimensão relacionada à construção de sentidos, que são os efeitos estéticos gerados. No nosso caso, as peças fotojornalísticas encontram no estético um dos seus mais importantes suportes comunicativos.

O leitor está voltado para a apreensão de significados, mediados por um discurso imagético, estabelecidos pelo produtor do texto. Esse produtor de texto, autor, introduz o discurso imagético não só através de elementos que produzam sentido, como também aqueles capazes de movimentar emocionalmente o seu leitor, que está disposto a interpretar e compreender, agindo diante do texto, e podendo mudar a sua percepção. Estamos apontando para uma afinidade entre leitor e o espaço em que se instalou, pensando nos significados e sentidos em sua leitura. É interessante pensarmos que "a máquina fotográfica industrializada teria democratizado o olhar como expressão, e seria necessário fazer justiça a essa democratização estética dignificando aqueles que seriam os seus porta-vozes." (MAMMI, 2008, p.56). Dessa maneira, a imagem em sua sintaxe própria torna-se capaz de determinar o valor emocional e adequação de sentidos particulares.

É importante ter em vista que há uma específica organização das peças fotojornalísticas, que solicita estudarmos a articulação entre texto e imagem e entre imagem e imagem. Apontando tais diferenças, detemo-nos sobre o material empírico que constitui o *corpus* deste trabalho, e sobre o qual aplicaremos o instrumental de análise, que são as peças fotojornalísticas. Os repórteres analisados buscam transmitir a informação de maneira "poética", fugindo do sensacionalismo que assola o jornalismo. Para eles, a fotografia deve ser entendida como transformadora, instrumento de educação e mudança social. A possibilidade de ler uma imagem e se emocionar com ela na nossa cultura é tão importante quanto a de ler um texto verbal.

Temos como objetivo central deste trabalho o estudo de diferentes operações que estruturam os sentidos da mensagem das peças fotojornalísticas e da sua intensidade estética, levando em consideração a organização e o funcionamento no âmbito dos processos midiáticos, tendo em vista a importância desta modalidade nas interações entre produtores e receptores de mensagens.

Com as profundas modificações na esfera econômica e relações internacionais, que expandem os sistemas midiáticos promovendo mudanças culturais nunca experimentadas, trouxe como necessidade ao

fotojornalismo lidar com o diferente, com a pluralidade que está cada vez mais presente nas mídias. Quando estamos diante de textos imagéticos, constatamos fatos ou acontecimentos, a que normalmente iremos reagir ao que está sendo exposto, aliado a temáticas que nos sensibilizam mais.

Compreendemos nesta pesquisa que as peças fotojornalísticas são práticas discursivas, e podem ser submetidas à apreensão e análise dos instrumentos de comunicação, que orientam e determinam não só os seus sentidos, como também as reações estéticas que podem produzir. O âmbito do fotojornalismo nos oferece a atividade de leitura, e interpretação investigativa para que saibamos os modos específicos de estabelecer comunicação. É dessa vivência midiática, impacto social, e força que desponta nosso propósito de submeter os materiais fotojornalísticos para análise.

Podemos reconhecer o fotojornalismo como linguagem, mas quais são os elementos que estruturam a produção de sentidos e seus efeitos de natureza estética? Com essa questão verificamos ao longo da pesquisa de que maneira é possível estabelecer conexões entre estrutura linguística e estrutura icônica nas peças fotojornalísticas, se a imagem interage no processo de produção de sentidos, e que elementos intrínsecos ao fotojornalismo lhe garantem legibilidade, além das operações estéticas em contato com essas peças fotojornalísticas.

A pesquisa em questão se justifica, em primeiro lugar, por existirem poucas pesquisas na área referentes ao fotojornalismo paraibano. Ao analisarmos as pesquisas relacionadas a essa temática, verificamos que na bibliografia nacional temos poucos pesquisadores e nos deparamos com a pouca quantidade de títulos, e principalmente se usarmos um filtro para o assunto em âmbito regional. Percebemos um esforço maior para estudos em plataformas de linguagem verbal, escrita e falada. Lúcia Santaella (2001) fala sobre a ausência das teorias visuais, por constituírem um sistema semiótico não possuem recursos para explicar a si mesmo, diferente do sistema verbal, trazendo complicações para a análise de sistemas imagéticos, como fotografia, pintura, cinema, entre outros.

A segunda justificativa se dá pelas possibilidades de descobertas que o estudo aponta, de poder desvendar assuntos relacionados a um tema que é pouco abordado no âmbito acadêmico, e dessa forma, motivando que despontem novas iniciativas de estudo na área. Do ponto de vista do jornalismo, move-nos a necessidade de pôr às claras aspectos, processos e

relações fundamentais do universo da fotografia, que são de significativa importância, principalmente pelo papel que exerce junto aos leitores, a leitura e os aspectos estéticos que produz.

Explorar a mecânica semiótica, e os efeitos de sentido gerados pelas peças fotojornalísticas, integram-se, pelo que entendemos do fluxo estabelecido pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB, uma vez que os objetos empíricos que trabalharemos são de natureza midiática.

A fotografia é abordada como um produto de comunicação e cultura, necessária para estudantes que terão que lidar com imagens, seja criando estratégias, estudando seus fluxos ou reaprendendo a ler e pensar através das imagens. Estudar a imagem é perceber seus efeitos, não é o que está mais evidente que deve chamar a atenção, mas suas possibilidades e potencialidades. A escolha desse tema de pesquisa se deu por uma série de inquietações ligadas à minha experiência com a fotografia. Dessa forma, julgo a pesquisa que aqui se apresenta como relevante para a minha formação como pesquisadora.

Além disso, pensando em desdobramentos futuros que extrapolo o espaço desta investigação, acreditamos que este tipo de análise é importante para aqueles que trabalham com construção imagética entendam para além da fotografia e observem sentidos estruturando-se no interior do trabalho que se faz com esses signos.

Compreendemos também que a teoria semiótica Peirceana fornece instrumentos capazes de permitir a interpretação e análise do nosso material de pesquisa. E possibilita estabelecer articulações com outros estudos, como é o caso da Gramática Visual de Gunther Kress e Theo van Leeuwen, incluindo-as de forma estruturada em processos geradores de significados. Ao selecionarmos uma imagem para publicar, temos que considerar além de seus aspectos técnicos, seu conteúdo sócio-político-cultural-ideológico. Podemos dizer que a imagem, em específico a fotojornalística, é um texto, e é dessa forma que a teoria peirceana a percebe. Utilizaremos em nossa pesquisa a teoria geral dos signos, a semiótica, para investigar o universo dos materiais sígnicos, as relações e os processos semióticos presentes nas situações comunicativas.

Optamos pela fundamentação semiótica, pois esta ciência possui um quadro teórico-metodológico capaz de dar conta do fluxo de nossa pesquisa. Permite, pela variedade de suas tipologias teóricas e analíticas, avaliar as relações específicas presentes nas peças fotojornalísticas, pois "a

semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significados e de sentido" (SANTAELLA, 1985, p. 2).

Podemos argumentar que a teoria é intrínseca tanto à prática da fotografia como ao compromisso diário para com ela. Sabendo disso ou não, as pessoas já são semioticistas. Por exemplo, quando encontramos alguma pessoa nova, de imediato avaliamos com base em sua aparência, vestimenta, voz, jeito de se comportar, isto é, nós a "lemos" como um conjunto de sinais, como um texto. Isso é semiótica. É também dessa forma que lemos uma fotografia rapidamente, e tudo mais. A teoria oferece uma série de ferramentas para destrinchar esse processo em detalhes, podendo melhorar nossa compreensão de como e por que uma fotografia funciona e o que significa.

Dessa forma, por meio da ligação entre semiótica Peirceana e Gramática Visual buscaremos analisar de que maneira, e por quais possibilidades, as peças fotojornalísticas produzem sentidos, e encaminham reações de natureza estética. Percebemos, além destes recortes teóricos, que outro elemento merece destaque: a perspectiva pragmática que eles tratam. Através do viés pragmático a produção signica é concebida como elemento que executa a ação e reação, pressupondo que há um agente que "diz" e um reagente que "recepiona" e reage. A investigação semiótica pragmática considera os signos em três dimensões: um produtor, um texto e o leitor.

Assim, o capítulo 1, apresenta uma breve abordagem sobre o fotojornalismo paraibano, relacionando as vivências de três premiados fotógrafos em suas atuações em jornais do estado, destacando o trabalho fotojornalístico, setor com importância na atividade noticiosa e no sistema midiático. Abordaremos também o visual na fotografia, a importância do olhar humanizado para compor as temáticas presentes no cotidiano das redações dos jornais.

No capítulo 2 realizaremos uma introdução à teoria semiótica, mostrando como o estabelecimento de um sentido para uma foto pode ser entendido como um processo de leitura. Para que as fotografias ganhem um sentido, é importante que possamos compreender a natureza do meio e sua evolução. A maneira como lemos uma fotografia é determinada significativamente por características específicas do processo como por nossa compreensão de tal processo.

O capítulo 3 discute a Gramática do Design Visual, a aplicabilidade dos aspectos e elementos sintáticos, e como encaminham os elementos de sentido, fatores importantes para a observação das imagens fotojornalísticas e seus efeitos. As peças fotojornalísticas utilizadas para a compreensão da teoria são registros dos fotógrafos paraibanos Rizemberg Felipe, Francisco França e Mônica Câmara.

Reservamos ao capítulo 4 a análise e interpretação das imagens que fazem parte do *corpus* da pesquisa. Através das peças fotojornalísticas dos fotógrafos paraibanos podemos evidenciar a aplicação da semiótica e da Gramática do Design Visual. Escolhemos três fotografias premiadas, uma de cada fotógrafo, que foram publicadas em jornais impressos.

Trouxemos entrevistas no corpo da investigação, cujo fim é empreender análises semióticas. A avaliação semiótica estabelece relações entre texto e contexto. A se considerar que toda leitura é circunstanciada, e que análises dessa natureza são operadas tendo-se em vista referências intra e extra-textuais, informações acerca dos fotógrafos contribui para determinar também, o espaço de análise.

CAPÍTULO 1

1. AMBIÊNCIAS DO FOTOJORNALISMO

Neste capítulo, faremos um breve relato da história da imprensa e da fotografia na Paraíba. Além disso, abordaremos o fotojornalismo a partir das experiências e vivências de três premiados fotógrafos que atuaram em jornais de grande circulação no estado da Paraíba, Francisco França, Rizemberg Felipe e Mônica Câmara. De maneira aplicada, os destacaremos pelo trabalho, compreendendo a relação entre repórteres fotográficos e o fotojornalismo, traçando uma conexão para os objetivos desta pesquisa. Os fotógrafos citados permanecem no campo da fotografia e colaboraram de maneira efetiva na identificação das imagens com relatos detalhados dos acontecimentos registrados por eles, tendo em vista o contexto de cada fato noticiado.

1.1 JORNALISMO E FOTOGRAFIA

De acordo com Araújo (1983), o primeiro jornal a ser publicado na Paraíba, denominou-se *Gazetta do Governo da Paraíba do Norte*, em 16 de fevereiro de 1826, impresso na *Typographia Nacional da Parahyba*, administrada pelo inglês Waller S. Boardman. Nessa época, o coronel Alexandre Francisco de Seixas Machado era o presidente da Província da Paraíba, fundando o jornal e tornando-o órgão oficial da sua gestão. Teve circulação até fevereiro de 1827. Existe também uma outra hipótese sobre o primeiro jornal, apresentada por José Leal (1962), com o título de *O Português*, que supõe ter sido impresso em Recife e transportado por algum canoieiro em 1818, quando a Paraíba não possuía oficinas gráficas. Também expõe que **O Português** era panfleto nos quais os velhos habitantes da cidade traziam relatos que escutavam dos antepassados, e que esse seria o primeiro periodismo no estado. Contudo, o jornalista e escritor José Leal (1962) considera essa hipótese quase absurda. Nessa época

qualquer jornal que aspirasse a uma circulação regular, devia girar em torno do partidário político. A politização da imprensa daquele tempo era bem maior do que as dos dias atuais, chegando a decepcionar os profissionais que tinham ideias mais amplas. Por tais motivos, muitos emigravam para outros centros, como José Maria dos Santos, que estudou jornalismo e preferiu trabalhar na imprensa paulista; Eliseu César, grande batalhador da campanha abolicionista da escravatura, que não quis continuar na Paraíba, trabalhando em jornais de quase todo o Brasil; Argemiro de Souza, que foi para o Rio de Janeiro ser redator-chefe do *Jornal do Commercio* daquela cidade. (ARAÚJO, 1983, p.74)

No período republicano, entre os autores que buscaram mapear o periodismo na Paraíba nesse século, temos Fátima de Araújo (1983, 1986) e José Leal Ramos (1962), e assinalaram alguns títulos, como: *A Verdade* (1900), *O Monóculo* (1902), *A Voz da Mocidade* (1904), *A Folha* (1906), *A República* (1907), *Estado da Parahyba* (1907), *O Echo* (1909), *Gutenberg* (1909), *O Porta Voz* (1909), *O Correio da Tarde* (1909), *Novenal* (1911), *A Imprensa* (1912), *A Notícia* (1915), *Diário do Estado* (1915), *O Pinpolho* (1916), *Correio da Manhã* (1916), *A Tribuna* (1917), *O Educador* (1921), e o *O Rio de Peixe* (1928).

Um fato interessante sobre a imprensa na Paraíba, é que muitos jornais surgiam, desapareciam e voltavam nas décadas seguintes, muitas vezes dentro da mesma filosofia ou de uma maneira inteiramente diferente. Também acontecia de serem fundados jornais com o título de outros há muito tempo desaparecidos, editados por pessoas diferentes.

A fotografia chega à Paraíba encontrando como cenário os engenhos de cana de açúcar que abrigavam uma aristocracia rural. Na capital da então Província da Parahyba do Norte havia uma elite econômica que costumava consumir e importar as novidades que vinham da Europa. Dessa forma, fotógrafos que vinham de outras províncias procuravam se estabelecer em aglomerados urbanos, onde tivessem uma vida cultural e dinâmica, ou faziam longas caminhadas para o interior do estado com a função de perpetuar a imagem das opulências dos coronéis e suas famílias.

Os fotógrafos utilizavam signos indicadores de *status*. Móveis, acessórios, vestimentas e adereços que eram mantidos em seus ateliês para revelar gostos e hábitos de uma época. Mesmo que não representassem o *status* do fotografado fazia parte de indícios da aspiração social do indivíduo,

que queria pertencer à determinada classe social.

Até o início do século XX, o exercício profissional do fotógrafo foi marcado pelo constante e intenso deslocamento, e devido ao escasso trabalho nas capitais decorrente do custo alto do serviço, levava esses profissionais a se deslocarem para conquistar nova clientela. Para divulgar a presença na cidade, esses fotógrafos itinerantes publicavam anúncios nos veículos impressos (jornais, anuários, almanaques) enaltecendo o seu trabalho e as técnicas utilizadas. Retratavam a aristocracia rural, ou faziam panorâmicas, pois se interessavam pela paisagem brasileira para ser vendida como vemos nesta narração:

[...] Comumente encontramos nos reclames publicitários de fotógrafos (Rocha Athayde, Moura Cabral, Bougard, etc.) a advertência que estavam partindo para o interior, onde pretendiam demorar-se. Atendida a clientela da capital, os fotógrafos aí estabelecidos, na ausência de um volume de trabalho que justificasse sua permanência, saíam visitando novos lugares. Manuel Bezerra Melo, que se estabelecera em 1881 à Rua Direita (atual Duque de Caxias) nº 120, na cidade da Parahyba, viajou pelo interior instalando-se provisoriamente na cidade de Mamanguape à rua Rosário nº 41. Moura Cabral foi outro que não se demorou, avisando em janeiro de 1885 que só tira retratos até o final do mês. Cabral havia chegado à capital da Parahyba do Norte em outubro de 1884, abrindo um ateliê na rua Nova (atual General Osório) nº 24. No anúncio por ele veiculado no jornal *Diário da Paraíba*, de 26 de outubro de 1884, alardeava o fato de ser "vantajosamente conhecido nas províncias do norte" (BECHARA *apud* LIRA, 1997, p.39).

As crescentes mudanças decorrentes das invenções do século XX estimulavam os empreendedores, no caso, os fotógrafos da época. Porém, esses fotógrafos não conseguiam se manter com a renda das fotografias, e acabavam buscando outras ocupações paralelas, como pintores, dentistas, negociantes, relojoeiros, e até mesmo mágicos.

Até hoje não se tem conhecimento de quando a Parahyba conheceu a primeira imagem. Na pesquisa realizada por Bertrand de Souza Lira para produção de seu livro *Fotografia na Paraíba: inventário dos fotógrafos através do retrato (1850-1950)*, publicado em 1997, aponta como fotografia mais antiga o retrato de Samuel Hardman, possivelmente de

1850. Resgata também o primeiro anúncio feito em 17 de setembro de 1856 no jornal *A Época*, porém sem identificação do fotógrafo. Vale a pena citar na íntegra:

A ladeira das Pedras, casa amarela onde mora o Ilmo. Sr. Tenente Coronel Ernesto, se tira retratos por este sistema, para cuja colocação, o artista tem belas caixas de veludo e marroquins, assim como alguns quadros, caçoletas e medalhas, etc. Tira-se retratos até o mais pequeno possível, até para alfinetes, anéis, etc. Igualmente tira-se grupos de quatro a cinco pessoas, e conserta-se retratos velhos. As pessoas que quiserem mais de cinco retratos separados far-se-á algum abatimento de preços. Ensina-se a arte a algum curioso. Os preços são cômodos e invariáveis. No mesmo estabelecimento se galvaniza a ouro e prata. As pessoas que quiserem uma ou outra deem pressa porque o artista breve se retira. Adverte-se que venha também nos dias úteis por causa da concorrência que há nos dias santificados e que não podem ser também servidos. (LIRA, 1997, p. 29)

A força e o apelo de um retrato fotográfico são inegáveis. Um dos maiores bens que possuímos é a possibilidade de obtermos registros de pessoas do passado, sejam elas familiares, amigos, ou pessoas comuns, ativando a nossa memória. Havia um ritual fotográfico da época que exigia dos retratados poses prolongadas, tornando o retrato a modalidade mais praticada. Essas imagens eram passadas para estojos ornamentados, quadros, ou álbuns de família, este último possuindo um grande valor simbólico ao refletir as imagens que a família desejava eternizar.

A elite seria retratada por um meio que não teria mais dúvidas quanto à sua opulência de classe hegemônica, pois o preço de uma fotografia não era acessível a todos. Retratos em caixinhas tinham preços que variavam de 2 a 10 mil réis no formato *carte-de-visite*, 12 mil réis a dúzia. Esses retratos em *carte-de-visite* (foto de 6 x 9,5 cm colada sobre cartão de 6,5 x 10,5 cm) e *cabinete size* (foto de 10 x 14 cm sobre cartão de 11 x 16,5 cm) eram a modalidade de fotografia mais praticada pelos fotógrafos na Parahyba do Norte, do século anterior às duas primeiras décadas do século XX. Alguns desses fotógrafos aceitavam encomendas de fotografias em formato retrato como um dos serviços principais de seus ateliês, além de aceitar fotografar paisagens ou documentar obras públicas e privadas.

Os primeiros fotógrafos paraibanos foram: Frederico Falcão, Pedro Tavares e Walfredo Rodriguez. Eles começaram suas atividades com a fotografia desde as primeiras décadas do século XX e tinham estreitas ligações com o pictórico. Em 25 de agosto de 1918 Frederico Falcão publicou o primeiro anúncio no jornal *A União*, ocupando um espaço grande com detalhes de preços e serviços. Na página, uma tabela foi colocada com os formatos das fotografias daquela época: "*mignon*", "*visita*", "*victoria*" e "*gabinete*".

Como dito, o retrato foi o gênero fotográfico mais difundido. Sua produção obteve um crescimento considerável quando os cidadãos comuns passaram a eternizar seus momentos familiares em instantâneos com as novas câmeras leves, e filmes de rolo. Dessa forma, os fotógrafos amadores se multiplicaram, mas não foi tão rápida a massificação. Apenas uma pequena parcela da população tinha acesso à fotografia como *hobby*, sobretudo em um estado como a Paraíba onde os avanços chegaram com certo atraso.

A geração dos primeiros fotógrafos paraibanos, passou por diversas contradições em relação à invenção da fotografia, pois a técnica que representava com fidelidade e realidade ainda não era perfeita, o que exigia habilidade de desenhistas e pintores para melhorar essas imagens. Além disso, apesar de haver uma valorização pela modernidade, os fotógrafos não tinham o merecido reconhecimento, por estarem complementando uma renda. Porém, as fotografias e esses fotógrafos contribuíram para o desenvolvimento tecnológico e artístico de um meio revolucionário, adaptando-os ao contexto em que atuaram, acompanhando a evolução através de soluções criativas, já que as inovações introduzidas em outras cidades mais avançadas demoravam a chegar.

Na ausência da fotografia em cores, artistas como Olívio Pinto, José Lyra, Walfredo Rodriguez e Frederico Falcão se esmeravam para imprimir aos seus trabalhos o colorido mais aproximado ao som do objeto fotografado e, talvez mais importante, conferir a eles um estatuto de arte. A década de 50 trouxe à Paraíba o movimento fotoclubista fomentado por fotógrafos profissionais de renome e amadores da elite intelectual de João Pessoa, que enxergavam na fotografia um meio de expressão artística como a pintura (LIRA, 1997, p. 188).

Observamos que foi a partir da década de 50 que o fotojornalismo, enquanto atividade especializada deu os seus primeiros passos na contratação de repórteres fotográficos exclusivamente para a cobertura de eventos jornalísticos na imprensa paraibana. Nesse momento surgiu Alberto Ferreira, fotógrafo que foi considerado um dos melhores do mundo em coberturas esportivas, um dos percussores do fotojornalismo no país, atuando durante 30 anos no *Jornal do Brasil*, 25 deles como editor de fotografia. Produziu registros únicos das manifestações ideológicas e culturais da sociedade brasileira nas décadas de 50 e 60. Uma de suas fotos mais famosas trouxe o *Prêmio Esso* de fotografia, registrando o momento que Pelé na partida contra a Theco-Eslováquia sente a contusão e se afasta definitivamente da Copa do Mundo do Chile, em 1962. Mas a sua foto mais famosa é também com o craque Pelé, fazendo a famosa bicicleta em jogo contra a Bélgica, em 1965. Numa época de equipamentos totalmente mecânicos, fez história na fotografia.

Outro fotógrafo da década de 1950, se destacou com suas líricas imagens de paisagens paraibanas, foi Hudson Azevedo. Considerado um dos mais importantes documentaristas da época. Em seguida, podemos citar o fotógrafo Antônio Augusto Fontes que realizou ensaios e séries para revistas de grande circulação como *Veja*, *Isto é*, *Le Monde*, entre outras. Mais adiante temos Walter Carvalho começando na fotografia ajudando o irmão, e tornando-se o mais cultuado fotógrafo do cinema brasileiro. Nas décadas de 1970, 1980, temos o maior fluxo de produção fotográfica do gênero documental no estado da Paraíba. Dessa forma, além de nomes anteriores, temos Roberto Coura, Roberto Guedes, Gustavo Moura, João Lobo, e Germana Bronzeado, entre as mais expressivas revelações da época.

Já na última década do século XX, temos o surgimento de coletivos fotográficos que reúnem a maior parte dos chamados fotógrafos autônomos paraibanos. A partir desse momento surge o grupo *Traficante de Imagens*, com iniciativas voltadas para a reflexão sobre a fotografia. Um dos seus integrantes, Marcus Veloso, juntou-se com os fotógrafos Ricardo Peixoto e Mano de Carvalho para criar a Agência Ensaio, responsável por importantes projetos relacionados à fotografia paraibana na contemporaneidade.

Apesar da grande contribuição que estes nomes trouxeram para a história da fotografia no estado da Paraíba, vemos que há uma carência de mecanismos para que estas produções sejam difundidas e ganhem reconhecimento pelo seu valor. Por isso a importância de estudos que

funcionem como veículo de informação dessa parte da história. Assim como os documentos textuais, os imagéticos precisam ser tratados e representados, respeitando-se sua especificidade, para que seu conteúdo possa ser recuperado durante o processo de busca de informação.

A fotografia é sobremaneira significativa na sociedade contemporânea. Essa assertiva é confirmada por Sontag (207, p. 35), quando afirma: "Hoje, tudo existe para terminar numa foto". Não podemos nos esquecer de que a fotografia só atinge a dimensão informacional, como fonte de informação e memória, quando representada.

Após essa breve explanação e ambiência sobre o fotojornalismo na Paraíba, faremos uma apresentação dos fotógrafos que pertencem a esta pesquisa, aliando ao longo do capítulo as entrevistas que realizamos. O objetivo é compreendermos a história do fazer fotográfico em jornais paraibanos, e as reflexões acerca do tema.

1.2 OS FOTOJORNALISTAS



Fig. 1 - Francisco França



Fig. 2 - Mônica Câmara

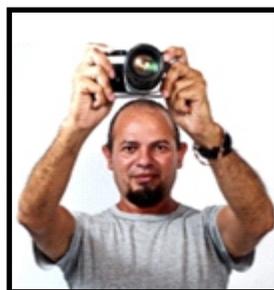


Fig. 3 - Rizemberg Felipe

Francisco França, Mônica Câmara e Rizemberg Felipe são fotógrafos que nasceram na Paraíba, e foram desenvolvendo olhar crítico para as atividades fotojornalísticas. Podemos considerar que deram contribuições importantes para o jornalismo local, tanto é que os prêmios recebidos comprovam a competência do ato de fotografar de cada um deles.

1.2.1 Francisco França

Natural da cidade de Patos, localizada no sertão paraibano, Francisco França nasceu na véspera do Dia Mundial da Fotografia, em 18 de

agosto de 1967. O interesse pela fotografia começou em sua cidade natal, ao trabalhar em um estúdio chamado *Foto Alarcon*, no ano de 1987. Em seguida começou a auxiliar nos casamentos, em laboratórios de fotografia, e aos poucos foi aprendendo os segredos da atividade, familiarizando-se com os equipamentos.

Em maio de 1989, começou a fotografar diariamente através do jornal *Correio da Paraíba*, já na cidade de João Pessoa. A partir desse momento se viu preparado para seguir com a carreira de fotógrafo, vivenciando no cotidiano do jornal como os profissionais se posicionavam, a objetiva que usavam, e aprendendo cada vez mais. Já em 1994 foi convidado a trabalhar na campanha de Antônio Mariz, advogado eleito governador da Paraíba, cujo mandato durou de 1 de janeiro de 1995 até 16 de setembro de 1995 quando veio a falecer aos 57 anos, interrompendo sua carreira política. Passado o trágico momento, França voltou a trabalhar em jornais, dessa vez contratado pelo jornal *O Norte*, assumindo dois anos depois a editoria de fotografia. Para ele, um momento de grande experiência, por ter a oportunidade de conviver com profissionais que vinham de jornais de Brasília.

A crise no jornal impresso chegou ao *O Norte*, que levou à demissão em massa de seus funcionários, levando França a buscar outros caminhos, quando foi contratado pelo *Jornal da Paraíba*, em 2004. Continuou com o histórico de premiações, trazendo muitas conquistas para o fotojornalismo paraibano. Grande parte dessas láureas se deve ao seu olhar e sensibilidade com os temas abordados, mesmo com a correria do cotidiano de uma redação jornalística, da velocidade das máquinas fotográficas, sempre buscou tempo e foco para enquadrar uma estética voltada para veia artística dos profissionais da fotografia. Como *freelancer*, publicou trabalhos nos principais jornais e revistas do país, a exemplo de *Correio Brasiliense*, *Globo*, *Folha de São Paulo*, *Veja*, *Época*.

1.2.2 Mônica Câmara

Nascida na cidade de João Pessoa, Mônica Câmara possui Graduação em Comunicação Social (1995) e Mestrado em Linguística (2010) pela Universidade Federal da Paraíba. Fotojornalista, com atuação em setores de artes gráficas e comunicação visual desde 1995, atualmente trabalha como *designer* gráfico na Editora Universitária da UFPB. A fotógrafa realizou

exposições individuais e coletivas nos principais eventos fotográficos de João Pessoa, e também de outros estados. Arte da fotografia, cultura popular e educação são temas que lhe atraem.

Ao terminar a graduação em Comunicação Social, Câmara começou a atuar como *freelancer* de designer gráfico. Em seguida, realizou uma exposição no Serviço Social do Comércio (SESC), em João Pessoa, sob o comando do diretor Chico Noronha. Vendo o seu potencial, Marcus Antonius, fotojornalista do jornal *O Norte*, a incentivou para que fizesse testes no jornal que fazia parte. Dessa forma, foi contratada para trabalhar em 2001. A fotógrafa relata a dificuldade em dominar o *flash* e pouca confiança em seu trabalho, mas aos poucos foi aprendendo com os colegas mais experientes e tornando-se um dos grandes nomes do fotojornalismo paraibano.

Com a demissão em massa do jornal *O Norte*, Mônica substituiu Francisco França como editora de fotografia, mas por curto período. O jornal começou a falir, e em janeiro de 2006 não fazia mais parte da equipe. A fotojornalista se orgulha do tempo que fotografou no *O Norte*, e atribui grande parte do seu aprendizado ao amigo e companheiro de profissão Francisco França.

1.2.3 Rizemberg Felipe

Rizemberg Felipe nasceu na cidade de João Pessoa, coincidentemente no Dia Mundial da Fotografia, em 19 de agosto de 1974. Deu início ao seu trabalho com fotografia em 1995, tornando-se laboratorista e em seguida fotógrafo. Posteriormente, entrou como assistente de laboratório do jornal *O Norte*, passando a chefe de laboratório, e após realizar algumas pautas dentro da redação tornou-se parte da equipe de fotojornalistas do jornal. Ao acompanhar a informatização do veículo, foi um dos primeiros a ter acesso a esse tipo de sistema, então passou a ser assistente da editoria, já que não tinha o cargo de "sub-editor". Responsável pela transmissão e recepção de fotos das agências de fotografia, ação que emplacou fotos em agências nacionais, que foram publicadas em diversos jornais do país.

Em 2001, foi chamado para compor a equipe do Jornal da Paraíba, tornando-se o primeiro fotojornalista a trabalhar desde a instalação da redação em João Pessoa. Possui destaque por ter sido o primeiro fotógrafo

internacional do jornal, fazendo matéria para o caderno de turismo em países como Cuba, Bolívia e Peru. Além disso, aliou o estudo com o trabalho cursando cinema e fotografia na *New York Film Academy* (NYFA) nos Estados Unidos.

Os três fotógrafos consideram o período que passaram no jornal *O Norte* de grande aprendizado em suas carreiras como fotojornalistas. Juntos, eles somam muitos prêmios que agregaram reconhecimento no cenário paraibano e nacional. Cada um com sua visão original e pessoal de retratar o mundo. Mônica durante a entrevista que fizemos fala que

não é porque é difícil que não pode ter poesia. Eu quero compactuar com isso, aqui no Brasil desgraça é só o que há. E o fotojornalismo é pautado nisso, se a gente não denuncia, então não existe o sentido.

1.3 O TEXTO VISUAL

A evolução da fotografia e dos processos jornalísticos destinou às fotos um espaço nobre nos impressos, e se tornou cada vez mais fundamental para a leitura dos fatos e dos fenômenos sociais. Mas será que todas as fotografias publicadas são consideradas fotojornalismo? Para a fotografia ser considerada de cunho jornalístico, a imagem precisa reunir elementos que corroborem e sintetizem o texto. E tenham apelo estético para que o leitor se interesse pela história. Por isso a importância de conciliar a fotografia e o texto, para que se tenha a orientação e construção de sentido para a mensagem.

A fotografia é considerada um registro realista do mundo visível porque desde o seu começo os usos sociais lhe atribuíram esta função, e para que possamos entender uma fotografia, não basta resgatar seus significados mais evidentes, é preciso decifrar o excedente de significação que revela traços do simbólico de uma época, classe e grupo. Em razão disso, o discurso imagético presente no fotojornalismo é tão importante quanto o discurso textual. O diálogo constante com outras estratégias semióticas presente na plataforma do jornal, como as legendas, as colunas e suas diversas temáticas, trazem para a fotografia o poder de construir representações, conseguindo sinalizar a linha editorial do veículo que as expressa. Para o teórico e pesquisador da imagem Arlindo Machado, a fotografia é sempre um "retângulo que recorta o visível":

O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (MACHADO, 1984, p 76)

Porém, a foto produzida e divulgada com finalidades jornalísticas tem a necessidade de partir com uma conexão do real, e tal conexão faz parte de um senso comum. A partir disso, as mídias impressas e eletrônicas costumam justificar o fotojornalismo em uma perspectiva de registro fiel da realidade. Mas, percebemos que no íntimo, a grande razão é que o jornal, revista, televisão e *webjornal* trabalhariam com o "espelho do real". Por motivos mercadológicos e ideológicos, sustentam a predominantemente ideia de que as fotografias jornalísticas são o registro do real, por mais que ajustem a edição como o espaço, lugar da página, cortes, angulações, cores, e dificilmente reconhecerão que operaram em uma "transformação do real".

Um olhar pode desafiar, convidar ou possuir. Ao longo dos séculos, tem-se compreendido o poder das imagens: o rosto presente em uma estátua, uma pintura ou uma fotografia olha para nós, e imaginamos que sentimos esse olhar. Podemos nos apaixonar pela pessoa que imaginamos estar sedutoramente sorrindo para nós (SALKELD, 2014, p. 106).

Quando se fala da visão em fotografia, não se fala apenas das coisas que vemos, mas como as vemos. A jornada fotográfica faz descobrir essa visão, permitir que desenvolva, modifique, amplie e encontre expressão na fotografia. É algo que cresce junto com a pessoa, em relação aos gostos, ao que a apaixona, enfurece, vê beleza, emociona e a faz única. Olhar através do enquadramento, excluir ângulos e elementos em busca do que melhor representa. Essa habilidade é que faz a câmera ser um complemento, e não o principal na hora de fazer boas imagens.

Buitoni (2017) afirma que podemos perceber que fotografias foram feitas por fotógrafos que tinham muito interesse, paixão e curiosidade sobre determinado tema. É mais do que "estive aqui e vi isso", e sim "eu me senti assim sobre isto". Estamos falando em criar fotografias que as pessoas se

importem e se envolvam, que possam mostrar com entusiasmo para outras pessoas em uma espécie de "corrente fotográfica".

O fotógrafo e escritor duChemin (2017) acredita que para que suas imagens se comuniquem com um grande número de pessoas, é preciso estar obsessivamente ciente do que está no enquadramento, pois contribui para o sentido da foto e até pode mudá-lo completamente. Pensando a linguagem visual como a linguagem falada, vemos que tem vocabulário, gramática e sintaxe que permitem comunicar, escrever e ser assimilado. Quanto maior for a atenção dada aos estudos, melhor será a comunicação pela luz, linhas, e momentos. Como contadores de histórias visuais, os fotógrafos são responsáveis por cada elemento dentro do quadro, tudo que está inserido no enquadramento é permitido por ele. Ao observarmos uma imagem tirada em local já visitado por nós, virá imediatamente lembranças, e é isso que torna mágico a fotografia, ter memórias enquadradas que remetem a cheiros, sons, sentimentos ligados a uma única imagem ou mais.

Vemos com os olhos, mas acionamos o cérebro. A luz que entra em nossos olhos é traduzida no cérebro em uma imagem compreensível. E todo esse processo faz parte de nossas experiências de vida: se algo parece uma zebra, o cérebro aciona um sistema de alerta, fazendo a pessoa ficar atenta, mas se não houver uma zebra, e sim uma pessoa com roupa de listras preta e branca, ficamos aliviados. É exatamente o elemento surpresa que pode determinar o sucesso de uma fotografia. São imagens que instigam o nosso cérebro a fazer suposições sobre o que está sendo mostrado, e quando bem compostas são eficazes, pois captam a atenção do espectador.

Podemos observar que o ser humano tem interesse pelo que é novo, instigante, ter acesso a imagens que não podem enxergar a olho nu se torna o suficiente para despertar interesse. Parte da nossa compreensão de mundo depende de informação visual que em alguns momentos não podemos ver, nem testemunhamos, e a partir disso a fotografia revela. Como exemplo, temos os movimentos das asas de um pássaro, um pingo que desliza ou o disparo de uma arma de fogo. Dessa maneira, a fotografia nos dá a oportunidade de conhecer melhor o mundo através de sua representação do que experiências diretas. A historiadora Amy Herman (2016) fala que estamos tão habituados à complexidade do mundo que apenas o novo, o inovador e o exigente capturam a nossa atenção e dominam o nosso campo de visão. E muitas vezes apoiamo-nos na experiência e na intuição, deixando passar detalhes que poderiam fazer a diferença.

Parece óbvio que todos nós vemos as coisas de forma diferente. Todavia, esquecemos disso constantemente, e agimos como se houvesse apenas um modo de ver. Contudo, sabendo agora que somos todos suscetíveis a cegueira por desatenção e outros erros perceptuais, não podemos pressupor que outras pessoas veem o que nós vemos, que nós vemos o que elas veem, ou que qualquer um de nós vê com precisão o que de fato está ali, na cena. (HERMAN, 2016, p. 60).

Não há duas pessoas que enxerguem da mesma maneira, tudo influencia no nosso modo de ver e agir no mundo. Enquanto indivíduos, temos um filtro que passa pela percepção, que usamos para interpretar a informação durante a observação. Similar ao da visão, o processo de perceber é sutil, automático e difícil de reconhecer se não estivermos ativamente consciente dele. Se uma fotografia é contada antes de ser exibida, provavelmente focaremos mais rápido nos elementos da temática, e mesmo que não percebamos, muitas vezes vemos o que nos dizem para ver.

Dessa forma, qualquer coisa que se diga sobre a fotografia tem, necessariamente, relação com o ato de olhar. Quando a lente de uma câmera está apontada para nós, sentimos o seu olhar, da mesma maneira que acontece quando somos vistos por um par de olhos. E esse olhar pode ser visto de forma agradável ou não, além de várias formas se sentidos e sentimentos que perpassam por aquele instante, podendo criar uma relação complexa. Exploramos várias maneiras de explicar o quem, o quê, o onde e o quando na imagem. São detalhes, objetos e elementos de fundamental importância pra a narrativa, que os articulando podemos entender como funciona a linguagem.

1.4 O PROCESSO FOTOGRÁFICO

Para o famoso fotógrafo Cartier-Bresson, os fotógrafos teriam que estar no lugar certo e na hora exata, com a câmera na mão. Mas podemos perceber que a fotografia vai além, por se tratar de uma contribuição pessoal moldada pela cultura de quem fotografa. A partir disso, um conjunto de fatores deve ser considerado, como o motivo pelo qual a foto foi tirada, o conhecimento sobre o que será fotografado, a compreensão do que está acontecendo na cena, o que o fundo e o enquadramento representam para a

fotografia - deixando ou tirando elementos que farão parte - além de fatores que passam pela intuição, sensibilidade, que fazem decidir a hora de apertar o disparador. Para Buitoni (2011), o acaso só trará boas imagens para aqueles que exercitam o olhar fotográfico, a partir disso a intuição pode funcionar no encontro da fração de segundo, daquela "pré-visão" constituída de imaginação e foco.

Luís Humberto, professor da Faculdade de Comunicação na Universidade de Brasília, define o momento da seleção do instante na fotografia:

(...) o olhar fotográfico é um hábito visual seletivo, animado por uma percepção sensibilizada por motivações de diversas origens – filosóficas, ideológicas, culturais e afetivas – presentes em todos nós, mesmo que nem sempre identificadas de forma nítida (HUMBERTO, 2000, p. 46).

A formação qualificada de fotojornalistas passa pela compreensão dos processos de pré-produção, produção e pós-produção da fotografia, e cada profissional enfrentará os mais diversos desafios. A câmera fotográfica impõe alguns limites e há a necessidade de explorar as suas potencialidades, aliar a técnica precisa ao papel da fotografia enquanto meio de comunicação de massa, e levar em conta que apesar do fotojornalista ser parte de uma cadeia produtora de informação é necessário a conciliação com o veículo para que uma parte chegue ao todo.

A fotografia é uma tecnologia, e como tal, tem as suas características específicas. A forma como é lida será determinada pela natureza dos equipamentos e processos utilizados. Mas, uma imagem produzida por uma câmera de grande formato será diferente de uma feita por uma câmera de celular. Assim como fotografias em preto e branco são bem diferentes das coloridas. Outro fator é a escolha de uma câmera para determinado tipo de atividade, pois afetam a reação das pessoas. Se tiverem uma câmera grande podem parecer intimidadores, numa espécie de convite formal. De outra forma, uma pequena câmera pode parecer algo agressivo ou invasivo.

1.5 USOS JORNALÍSTICOS DA FOTOGRAFIA

Os fotógrafos desta pesquisa identificaram como obstáculo o aprendizado inicial em questões como: a abertura, velocidade, flash, ângulo,

entre outras características da arte de fotografar. Dentro do veículo de comunicação as experiências dos mais antigos, preocupados com a oxigenação do espaço, encaminhando e buscando o melhor material para enriquecer o jornal foram de grande valia para perpetuar os bons profissionais no estado da Paraíba. Aos poucos, familiarizando com os equipamentos, adquiriram conhecimento para trabalhar na área. Para Buitoni (2011), a experiência direta e completa dos procedimentos que envolvem o ato fotográfico e a compreensão de cada etapa de todo o processo é que poderão dar ao futuro profissional a dimensão do papel social da fotografia e do fotógrafo como produtor de realidades.

Observamos que as fotografias que estão incluídas neste estudo têm em comum um olhar humanizado para as questões que afligem a sociedade. Há uma preocupação por parte dos fotógrafos de tornar a fotografia um elemento transformador da realidade social, pensando e trabalhando as formas de expressão. O que significa foto de criança carente em um jornal diário? Como os moradores das periferias são retratados? O que é sensacionalismo em uma cobertura policial? A ideia destes é que a fotografia seja um instrumento de arte e de informação para o resgate da dignidade das classes populares e da ampliação dos direitos humanos.

Durante os diálogos relacionados ao fotojornalismo que produzem, percebemos que aliam a técnica, experiência de vida e fatores emocionais. As pautas mais pesadas, com mortes, acidentes, e que envolvem cenas cruéis exigem autocontrole, domínio de emoções e calma para que seja passada para os espectadores com um viés que fuja do sensacionalismo. A fotojornalista Mônica Câmara ao receber uma pauta no dia dos pais sobre pai e filha acidentados remeteu o local da tragédia ao seu próprio pai, que atravessava sempre para encontrar os amigos. Aquele sentimento de se colocar no lugar do outro fez com que utilizasse o que inicialmente lhe feriu transformando em arte. Aliado a isso, ávidos por boas imagens, os editores incentivavam os fotojornalistas, mas ao mesmo tempo não queriam que se sentissem confortáveis para que pudessem entregar imagens cada vez melhores.

A fotografia acaba se tornando um auxiliar da memória, na qual podemos reconhecer traços de vestuário, nacionalidade, paisagens, monumentos e de certa forma evocar sentimentos. É comum que o fotógrafo use de seus conhecimentos não só técnicos, mas de vivência pessoal e passem para a fotografia. É uma questão de visão da vida, que cresce e muda com o

passar dos anos. As coisas que apaixonam, emocionam, enfurecem fazem parte do cotidiano e são demonstradas pela arte e pela expressão. Como bons contadores de história na imagem deve conter o suficiente para que o espectador se interesse, perpetuando a história, o enredo e fazendo que essa emoção seja sentida por quem lê/vê.

Na década de 1990 os fotógrafos passavam por um processo minucioso, pois tinham que sair para fotografar, revelar o filme, copiar, e editar a imagem. Além de saber cada função da máquina fotográfica de forma manual, pois não existia o modo automático. O jornal *O Norte* possuiu uma das melhores estruturas no estado da Paraíba, pois existia uma editoria de fotografia, laboratório colorido, sala de arquivos, e o grande diferencial: **editor de fotografia**. Esta função tinha como importância discutir todas as pautas entre editor e fotógrafos, tendo como resultado grandes imagens. Para Buitoni (2011), a pauta fotográfica é uma atividade de grande importância para se conseguir um teor informativo e/ou criativo, e deveria ser previamente pensada pelos fotógrafos.

As pautas do dia e do anterior eram acessadas e discutidas assim que compareciam à redação do jornal. Os fotógrafos que chegassem primeiro comumente pegavam as pautas da central de polícia, mas se por acaso no caminho para cobrir a notícia houvesse alguma chamada mais urgente tinham que correr para conseguir noticiar antes dos outros veículos concorrentes, para dar o chamado "furo" no jornalismo. Procura-vam detalhes, objetos, elementos, que fossem de fundamental importância para a narrativa que pretendiam contar, articulando esses elementos para entendermos como funciona a linguagem narrativa da fotografia.

França criou um banco de imagens no jornal *O Norte*. Tudo que o fotógrafo via na rua e achava interessante podia levar para o jornal, pois tinha dia que havia muitas fotos e outros não. Então, uma foto feita na favela em uma semana anterior era usada mesmo sem o texto, os repórteres eram levados ao local no dia e hora para fazer as entrevistas. Em sua maioria as pautas frias eram produzidas em favelas, pois a pobreza chamava a atenção, de certa forma, aliada a denúncia. Uma foto recordada por ele é intitulada "sem saída", que virou pauta especial ao relatar a realidade cruel dos moradores de rua em João Pessoa.

Na história do fotojornalismo paraibano temos uma gama de profissionais que visam a grandes prêmios, construindo um histórico de premiações para o estado. Grande parte dessas conquistas se deve ao olhar

e sensibilidade com os temas abordados. Além de conseguirem aliar o ritmo do cotidiano da redação jornalística, a velocidade das máquinas fotográficas, e enquadrar uma estética voltada para a veia artística dos profissionais da fotografia. Podemos citar Antonio Augusto, Antônio David, Gustavo Moura, João Lobo, Marcus Antonius, Walter Carvalho, e tantos outros que contribuíram para a fotojornalismo paraibano, com tradição e força representadas por suas fotografias. Inspiradas nos elementos da cultura, cotidiano, comportamento da sociedade, peculiaridades de uma paisagem e povo, além de mostrar a riqueza do estado.

A crise que atingiu os jornais impressos levou as empresas a se adaptarem ou fecharem os jornais, demitindo muitos funcionários. Essa redução transferiu grande responsabilidade e muitas funções para os repórteres, que fazem a entrevista, tiram as fotografias, editam, escrevem a matéria, entre outras funções que venham a surgir. Com essa multifunção que atinge as redações dos jornais paraibanos, os profissionais têm que se adaptar e aperfeiçoar de acordo com as normas e procedimentos das empresas. Fabregat (2005) abordou o suposto período de crise que o fotojornalismo atravessa a partir dos anos 1990, considerando o desenvolvimento da tecnologia digital como grande responsável pelas mudanças na natureza da operação e produto jornalístico. Principalmente em um contexto que precisamos aliar vídeo, computador, *internet* e captura fotográfica.

As fotografias precisam, em todo caso, atender às finalidades de informação e/ou comunicação do veículo e à hierarquia do jornal. Se o fotógrafo é funcionário de determinado veículo, a sua produção deve obedecer à respectiva filosofia editorial. Da mesma forma o *freelancer* tem a necessidade de seguir o estilo do jornal que encomendou a imagem.

O bombardeio de imagens que chegam às redações a princípio pode parecer um ponto positivo, mas temos que considerar que as fotografias de grande qualidade estética e/ou informativa são relativamente poucas. Grande parte da falta de qualidade nas matérias se dá pela multifunção que os profissionais acumulam e pelo fator tempo. Pois uma das funções do repórter, na falta de um repórter fotográfico, é ter domínio instrumental tecnológico e manejo com a linguagem para alcançar o resultado desejado pelos editores.

Percebemos que há discussão entre os fotógrafos profissionais e amadores, e vem se agravando com o aumento da participação do público

na elaboração da notícia. Essa participação está cada vez mais requisitada pelas empresas, seja como estratégia para elevar a audiência ou para reduzir eventuais custos de produção.

Mesmo com o avanço das tecnologias, o fotojornalista não pode "reescrever" uma imagem, e é isso que faz com que a fotografia seja tão rica para a semiótica. As considerações estabelecidas aqui, acerca dos repórteres fotográficos paraibanos no tocante ao olhar humanizado, procuraram situar aspectos importantes dessa atividade. A etapa seguinte, articulada a esta, esboça aspectos da semiótica, buscando delinear alguns fatores responsáveis pela produção de sentido na linguagem fotojornalística. Tendo como objetivo expor o que de específico tem a imagem, o ícone, e a maneira de estabelecer significação.

CAPÍTULO 2

2. SEMIÓTICA DE PIERCE NA FOTOGRAFIA

Neste capítulo apresentaremos uma abordagem de como estabelecemos sentido no mundo por meio da semiótica, que é a ciência dos signos. A experiência de imaginar-se em outra cultura, e analisar esse fato a partir de uma perspectiva diferente é uma forma de chamar atenção para o sistema complexo de comunicações que elaboramos. Dessa maneira, percebemos que os significados que às vezes nos parecem óbvios, ou simplesmente "senso comum", na verdade são produto de um particular sistema de representação e pensamento.

Numa primeira definição, podemos dizer que a semiótica é a ciência dos sistemas e dos processos sógnicos na cultura e na natureza. Ela estuda as formas, os tipos, os sistemas de signos e os efeitos do uso dos signos, sinais, indícios, sintomas ou símbolos. Os processos em que os signos desenvolvem o seu potencial são processos de significação, comunicação e interpretação (SANTAELLA, 2017, p. 7).

Constatamos que a semiótica tornou-se um método de interpretar o mundo e analisar a produção de significado por meio de uma abordagem em que tudo é tratado como um sistema de signos a ser lido. Se pegarmos uma página para ler suas palavras, damos sentidos às marcações gráficas, às combinações das letras e à sequência de palavras. Da mesma forma, lemos o mundo que nos rodeia, como as fotos, os rostos, as vestimentas, as músicas, e até mesmo os aromas. De forma resumida, essa abordagem propõe que tratemos tudo como um "texto" a ser lido, incluindo nós mesmos e as fotografias. Faremos uma introdução aos princípios fundamentais da semiótica de Pierce (1995) naquilo que traz de contributos à presente investigação, e que nos dará margens conceituais indispensáveis para as análises das peças fotojornalísticas.

A teoria dos signos, ou ciência dos signos, tem sua denominação de acordo com a escola a que se refere. A semiótica, que é essencialmente americana e se origina da lógica, e a semiologia que é predominantemente europeia e fundada na linguística. Ambas vêm da raiz grega *semeion*, que significa marca, sinal, presságio, letra, imagem. Diferem-se também por suas tradições: a primeira é apresentada por Charles Sanders Peirce no final do século XIX, e a segunda pelo linguista e suíço Ferdinand de Saussure no início do século XX. Mais tarde o método começou a ter uma aplicação acadêmica generalizada através dos estudos de Roland Barthes, Umberto Eco, e outros teóricos. Hoje em dia, a semiótica é um elemento fundamental no vocabulário crítico e analítico da cultura visual, e o seu lugar favorecido como teoria geral dos signos deve-se pelo fato que ela investiga os signos, as relações sgnicas, e os processos sgnicos.

Barthes, em seus ensaios *Mitologias* (1993), mostrou como alguns aspectos triviais da cultura podem ser entendidos para codificar e significar toda uma gama de crenças e relações sociais. Damos significados às coisas, tudo pode ser dado um valor de signo: objetos, gestos, aparências, imagens. Nós mesmos funcionamos como signos e tudo que fazemos e dizemos é compreendido por meio da interpretação desses signos.

Para Peirce (1980), um signo "é algo que está no lugar de algo para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade". Isso não quer dizer que o signo substitui completamente o objeto a que se refere, ele nunca pode estar, de fato, no lugar do objeto, seja este presente ou ausente. Portanto, "estar por ou para" significa representar, e para concluir com Peirce, uma primeira definição provisória e parcial do signo "para que alguma coisa deva ser um signo, ela deve representar, por assim dizer, alguma outra coisa, chamada seu objeto".

2.1 OS POLOS DO SIGNO

O signo possui relação com pelo menos com três polos (não apenas entre dois, como propõe Saussure). O primeiro é a face perceptível do signo, "representâmen", ou significante; o segundo é relacionado ao que representa, "objeto" ou referente; e o terceiro ao que significa, "interpretante" ou significado. Ao incorporar em sua definição o interpretante, a teoria mostra a seu cargo o efeito de signo sobre o sujeito, considerando um ser social, determinado por suas experiências em um mundo historicamente

dados. Dessa forma, todos os elementos estão inseridos em um contexto. "A semiótica, portanto, é a ciência que estuda a vida dos signos no interior da convivência social. Ela vai das mecânicas relativas ao conhecimento, até as reorientações formais e, por consequência, às apropriações de conteúdo, ou de sentido". (FERNANDES, 2009, p.32)

2.2 FOTOGRAFIA E SEMIÓTICA

A abordagem semiótica propõe que tratemos as fotografias como textos, um conjunto de significantes que pode ser lido e interpretado. Comumente usamos a palavra "texto" para nos referirmos às palavras que podem acompanhar uma imagem, em vez da própria imagem, e isso pode parecer confuso à primeira vista. Porém, a relação entre palavras e imagens é extremamente importante. Pela natureza icônica de uma fotografia, o que mostra muitas vezes é autoevidente. Mas esse reconhecimento instantâneo é articulado em termos de nomes, rótulos e descrições.

Roland Barthes deu o nome de "polissemia" à capacidade que a fotografia tem de gerar múltiplos significados, o que ela significa continua sendo ambíguo e pode ser desmembrado em várias direções. Barthes usa sua obra *Retórica da imagem* (1964) para explicar o potencial que a imagem tem de produzir significados e podem ser ancorados em palavras: artigos, textos publicitários, legendas. São funções para que o espectador receba mais informações sobre o que está olhando, direcionados para uma mensagem específica.

Compreendemos que em vez de "encontrarmos" significados no mundo, na verdade "damos", por meio da linguagem, significados ao mundo e a tudo que nele existe. As palavras e as coisas significam o que elas significam como resultado da maneira que olhamos para elas e as usamos. Fazer uma fotografia é uma forma de dar significado, mas não é porque damos significado aos objetos que pertencem ao mundo que qualquer coisa pode significar qualquer coisa. A comunicação é um processo social que depende de um grau de compreensão mútua, e a semiótica é um método analítico que se abre para a interpretação de fotografias.

O espaço fotográfico é o que está representado dentro da imagem fotográfica, porém sua compreensão depende de uma interpretação visual que pressupõe a existência de um espaço fora da cena. [...] E é exatamente essa sensação de ocupar o território oculto da fotografia que gera uma impressão de realidade no espectador (MIRANDA, 2015, p. 65).

Se pensarmos na célebre frase de Charles A. Dana "o cachorro morder um homem não é uma notícia, notícia é um homem morder o cachorro", podemos organizar em nossa mente o homem, o cachorro, e outros elementos visuais que podem nos auxiliar a compreender a história. Mas cada um teria uma visão diferente desse trecho. São vários os recursos usados para melhor compreensão do texto, mas o narrador sabe que é impossível controlar o que podemos imaginar a partir disso. Porém, se contarmos a mesma história através de imagens, o entendimento será voltado para elas, tornando mais fácil a compreensão.

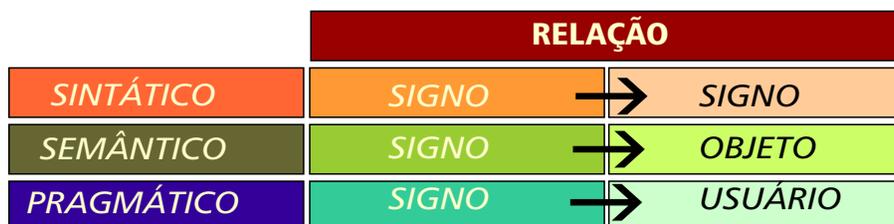
As fotografias que se destacam na mídia são aquelas que além da funcionalidade, de cumprir seu papel de compor a informação, possuem um conceito forte, significativo, associado aos desejos e expectativas do leitor. O espaço em que se forja esse conceito é o espaço dos significados, dos valores simbólicos, das reelaborações a partir dos dados culturais e ambientais. O fotojornalista é o sujeito que vai definir os dados físicos e os significados que sustentarão seu produto nos veículos midiáticos.

Nesse caso, ao analisar semioticamente as imagens fotojornalistas, se faz necessário compreender o cenário (contexto sociocultural) e os fundamentos que configuram o objeto analisado. Só a partir dessas referências próprias do objeto de análise é possível se estabelecer as premissas da análise. Para aplicar a semiótica no fotojornalismo não podemos analisá-la somente no campo da estética. É importante perceber que ela afeta os sentidos humanos, entremeada por inúmeros significados e possibilidades. As imagens fotográficas transmitem mensagens que são apropriadas pelos sentidos e passam a ser parte integrante da experiência do observador/leitor. A análise semiótica é uma ferramenta para conseguir estabelecer e compreender esse significado. Entender como o significado é alcançado ajuda o profissional a conceber projetos de maneira consciente.

Peirce e Saussure, replicamos, foram os pioneiros do estudo dos signos. Para ambos, qualquer coisa possui uma significação, representa algo ou faz lembrar alguma coisa. Charles Morris (*apud* FERNANDES, 2009, p. 38), discípulo de Peirce dividiu a semiótica em três níveis: **pragmática**, **semântica** e **sintática**.

A **sintática** trata da combinação de signos e de sua estrutura – o estudo dos modos nos quais os signos de uma dada linguagem podem ser combinados para compor expressões bem formadas é uma parte da sintaxe (relação SIGNO X SIGNO). A **semântica** aborda os significados que os signos possuem, é o estudo da interpretação dos signos, das relações entre os signos e os objetos a que se aplicam. (relação SIGNO X OBJETO), e a **pragmática** aborda a origem, o uso e os efeitos dos signos, em outras palavras, é o estudo das relações entre os símbolos, os usuários dos

símbolos e o ambiente dos usuários. É o estudo das relações entre os que utilizam o sistema e o próprio sistema. (relação SIGNO X USUÁRIO).



Quadro 1 - Relações Signo X Objeto X Usuário (Morris)
 Fonte: Bense (1971)

A semiótica, nesse sentido, é a ciência que tem por tarefa estudar todos os tipos possíveis de ações sógnicas, portanto, a semióse é seu objeto de estudo. Na Semiótica, o pensamento é concebido como semióse ou processo de formação de signos. Para que conheçamos alguma coisa é necessário que haja uma representação mediadora; para que existam fenômenos, eventos e objetos é preciso haver signos. Diante de qualquer fenômeno, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um pensamento, uma mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isso, já ao nível do que chamamos de percepção, é um signo. Perceber não é senão traduzir um objeto da sensação em um julgamento de percepção, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que alcança os sentidos. Para conhecer e se conhecer, o homem só toma consciência do real porque, de alguma forma, o traduz, o representa, e só interpreta essa representação numa outra representação: interpreta signos traduzindo-os em outros signos.

Há três fatores envolvidos em qualquer semióse – o signo, o elemento designado e a pessoa a quem ele se destina como signo – e, por isso, a relação semiótica é, como já dissemos, uma relação triádica, respeitando-se, aqui, a recorrência ao componente pragmático. Para Peirce (1990) o signo é algo que transmite noções à mente humana e que representa alguma coisa; o objeto é o que representa e determina o signo, e o interpretante é determinado pelo signo e pelo objeto. Interpretante nesse caso é diferente de interpretação, porque o interpretante é dependente do signo muito mais do que um ato de interpretação. E para finalizar o conceito, Peirce diz que nessa tríade, se a série for interrompida, o signo perde seu significado perfeito: o de gerar interpretante que gerará outro (PEIRCE, 1990).

Para sintetizar esse conceito, ele afirma que "o signo é um símbolo que comunica à mente algo do exterior. Aquilo em cujo lugar está denominado é seu objeto; aquilo que o signo transmite seu significado, e a ideia que ele provoca é seu interpretante" (PEIRCE, 1990, p. 339).

O método procura examinar o objeto de análise a partir de uma perspectiva da significação. Isso compreende abordar o objeto de análise sob o seu aspecto semiótico, isto é, o modo como ele suscita, provoca significados (interpretações). Com isso, objetiva-se contribuir para a capacitação de fotojornalistas, especialmente no desenvolvimento da habilidade de compreender os processos de significação a partir do entendimento da "ação de signos" no processo de criação e da habilidade de analisá-los, qualificando suas capacidades perceptivas.

Segundo Santaella (2002, p. 4), "As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor", o que nos leva a crer que o projeto semiótico não pretende ter conclusões generalistas e fechadas. Ela busca a ampliação de possibilidades, fato intrinsecamente ligado ao alargamento dos sentidos. Nessa direção, IASBECK (2012, p. 198) afirma que o método semiótico "tem muita utilidade para promover o diálogo entre paradigmas distantes e até mesmo estranhos".

A teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nela utilizados. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz (SANTAELLA, 2005).

Dessa forma, a partir da teoria geral dos signos, podemos estudar as fotografias em sua constituição enquanto linguagem, ou enquanto um conjunto de sistemas de signos que tendem a se conformar em linguagens. No capítulo a seguir veremos que a semiótica peirciana que viabiliza o estudo das fotografias como elemento semiótico será aliada aos estudos da Gramática Visual.

CAPÍTULO 3

3. GRAMÁTICA VISUAL E FOTOGRAFIA

A fotografia que tratamos neste estudo como gênero imagético, também requer em sua tessitura recursos persuasivos, desenvolvido por um produtor para conquistar o seu leitor. Percebemos que há uma cadeia de elementos que passam na maioria das vezes despercebida pelo leitor comum, e dar importância à composição da fotografia pode influenciar na direção do olhar, a leitura e a assimilação da mensagem. Dessa maneira, há uma interferência entre imagem e leitor, que buscaremos compreender a partir das representações dos elementos não-verbais que compõem este gênero estruturadas nas fotografias de jornais paraibanos.

Nosso *corpus*, composto de fotografias premiadas de fotojornalistas paraibanos, produzidos em jornais, e recolhidos de acervos individuais, servirá como suporte, contribuindo para a compreensão da teoria que constitui nosso estudo. A gramática do design visual, planejada por Kress e van Leeuwen (2000), se refere a três estruturas de representações básicas: **metafunção representacional**, **interacional**, e **composicional**. Para cada tipo de representação e suas subdivisões foram selecionadas fotografias dos três repórteres fotográficos da pesquisa, que exemplificam o modo de organização dessa estrutura. Através dessa teoria podemos identificar que o código visual, assim como a linguagem verbal, possui formas próprias de representação, compõem relações interacionais e de significado a partir de sua composição.

3.1 A GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

Em nosso estudo introduzimos os elementos nucleares da gramática do design visual (Kress e van Leeuwen, 2000), e os fundamentos da teoria Sistêmico-Funcional de Michael Halliday (1994). Esses teóricos consideram que o sistema semiótico, que tem o signo como noção central, explica o funcionamento da linguagem. Os teóricos tradicionais ao analisarem as imagens costumam se basear em aspectos "lexicais", porém Kress e van Leeuwen foram por um viés de análise gramatical. Levantam as "teorias gramaticais verbais" de Halliday, em específico as **metafunções** da Linguística Sistêmico-Funcional, buscando regularidades para compreender de que maneira os diferentes modos de representação visual e de relações entre si se tornam padrões.

A Linguística Sistêmica-Funcional (LSF) desenvolvida por Halliday compreende a linguagem como um sistema de significados auxiliando nas análises das ocorrências linguísticas, e apresentando uma gramática baseada no conceito do uso da língua, tendo cada elemento explicado em relação a sua função. Halliday (1994) apresenta três funções para a linguagem, que são:

- **ideacional** (representação das experiências do mundo exterior e interior),
- **interpessoal** (expressão das interações sociais),
- **textual** (expressão da estrutura e formato do texto).

É importante frisar que estas são realizadas simultaneamente na língua, às vezes uma mais saliente que a outra, mas as três estão sempre presentes. A partir dessas metafunções Kress e van Leeuwen propõem uma gramática do design visual, que hoje é um dos estudos mais importantes se tratando de estrutura da informação visual em textos, e apesar de terem estabelecido equivalência entre a gramática da língua e a visual, não significa que suas estruturas sejam iguais ainda que sejam amplas. A adaptação da GSF para a GV se dá através das três metafunções (representacional, interativa e composicional) que se constituem no código semiótico da imagem. Vejamos as relações de semelhança entre as metafunções da Gramática Visual (2000) e Gramática Sistêmico-Funcional proposta por Halliday (1994):

HALLIDAY	KRESS e VAN LEEWEN	EQUIVALÊNCIA
IDEACIONAL	REPRESENTACIONAL	<i>Responsável pelas estruturas que constroem visualmente a natureza dos eventos, objetos e participantes envolvidos, e as circunstâncias em que ocorrem. Indica, em outras palavras, o que nos está sendo mostrado, o que se supõe esteja "ali", o que está acontecendo, ou quais relações estão sendo construídas entre os elementos.</i>
INTERPESSOAL	INTERATIVA	<i>Responsável pela relação entre os participantes, é analisada dentro da função denominada de função interativa (Kress e van Leeuwen, 2006), onde recursos visuais constroem "a natureza das relações de quem vê e o que é visto".</i>
TEXTUAL	COMPOSICIONAL	<i>Responsável pela estrutura e formato do texto, é realizada na função com-posicional na proposição para análise de imagens de Kress e van Leeuwen, e se refere aos significados obtidos através da "distribuição do valor da informação ou ênfase relativa entre os elementos da imagem".</i>

Quadro 2 - As metafunções

Desse modo, tanto a Gramática do design visual (Kress e van Leeuwen, 2000), quanto a Gramática Sistêmico-Funcional (Halliday, 1994) acreditam que a construção de sentidos partem do uso pragmático e contextual de elaborações linguísticas próprias a cada indivíduo. A figura a seguir, apresentada por Fernandes (2009), mostra de uma maneira clara as relações de semelhança entre as metafunções, que usaremos em nosso trabalho de avaliação dos elementos das fotografias e, em consequência, analisaremos os efeitos gerados por estes elementos.

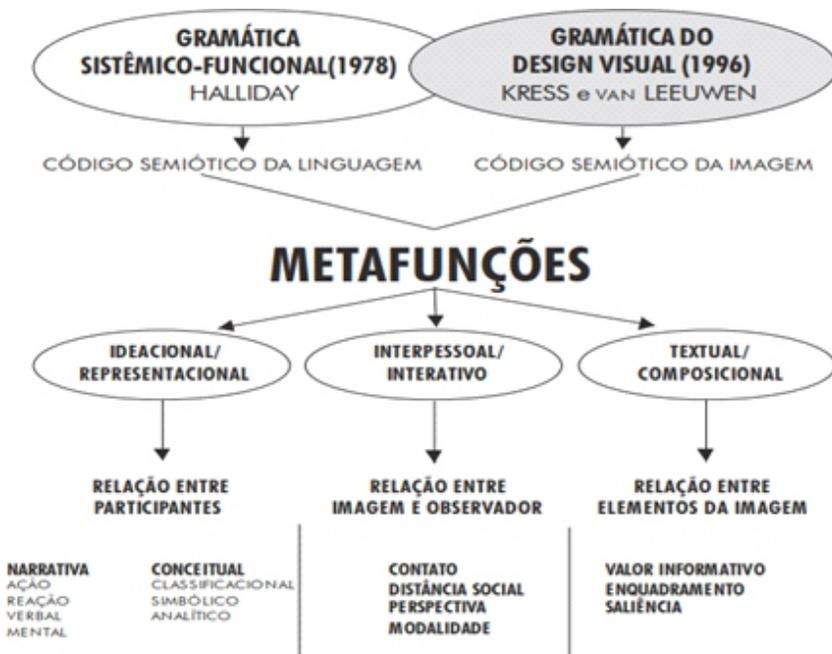


Figura 4 - A gramática visual (FERNANDES, 2009)

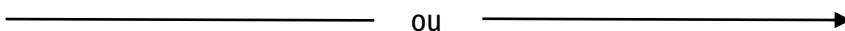
3.2 METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL

No ato semiótico, os participantes podem ser categorizados de duas maneiras: como participantes interativos "aqueles que falam, ou-vem, ou escrevem e leem, produzem imagens ou as visualizam" (KRESS;VAN LEEUWEN, 2000, p.44), ou participantes representados "aqueles que são o sujeito da comunicação, ou seja, as pessoas, lugares ou coisas (...) representados na fala, ou escrita, ou imagem, os participantes sobre os quais falamos ou escrevemos, ou produzimos imagens". (ALMEIDA, 2008, p.1)

Esta função é subdividida por Kress e van Leeuwen em estrutura narrativa, quando há presença de vetores realizando ações, ou conceitual, quando há uma taxonomia, categorização, tendo os participantes representados expostos como se estivessem subordinados a uma categoria superior. A narrativa apresenta ações e eventos, enquanto a conceitual representa os participantes em suas particularidades: classe, estrutura, significado. Definem, analisam ou classificam pessoas, objetos ou lugares.

3.2.1 Representações narrativas

Para ser considerada narrativa, a representação imagética tem que conter uma ação, evento, identificado através de vetores. A partir do tipo de vetor e o número de participantes envolvidos é possível estabelecermos alguns processos narrativos, como: ação, reação, processo verbal e processo mental. Novellino (2007), baseada na Gramática Visual expõe tal procedimento através de linhas, setas e caixas. Exemplificando como ocorre o processo narrativo de ação numa imagem. As linhas e as pontas das flechas indicam a direção e o movimento dos participantes.



No caso, o vetor tem a função de realizar o processo de interação entre dois participantes, que podem ser: pessoas lugares e coisas (abstratas ou concretas) e são representadas por uma caixa.

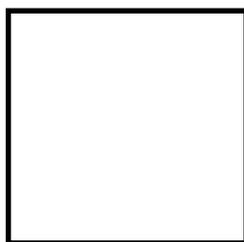


Figura 4 - Quadro ou caixa: participante (Novellino, 2007)

Seguindo, temos os vetores em relação ao ator e sua meta. A estrutura visual pode ser representada da seguinte maneira:

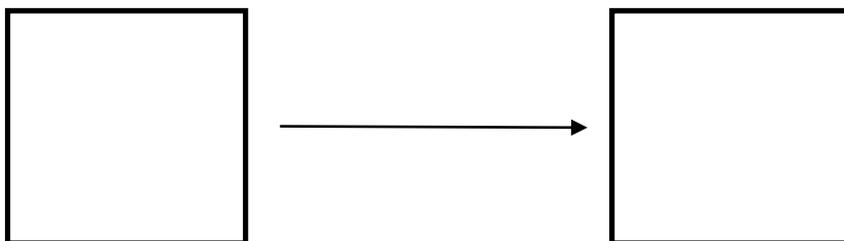


Figura 5 - Quadro- seta- quadro (Novellino, 2007)
Participante- vetor- meta
Estrutura transacional

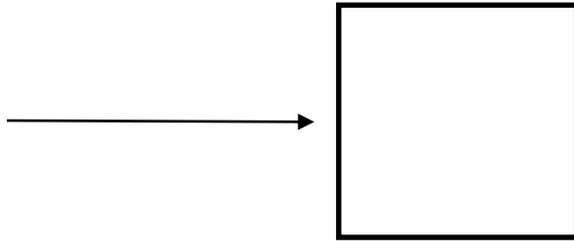


Figura 6 - Seta- quadro (Novellino, 2007)

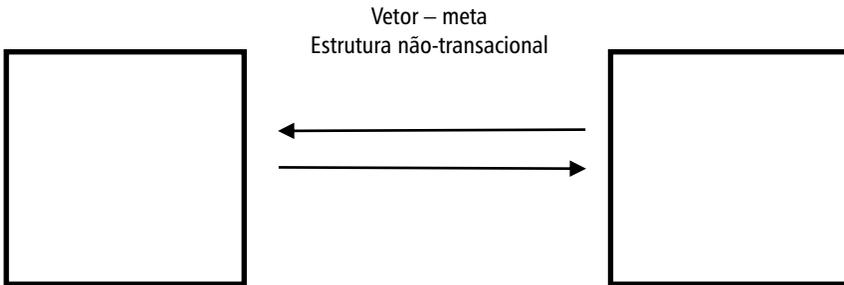


Figura 7 - Quadro–seta– quadro (Novellino, 2007)

Vetor – meta
Estrutura não-transacional

Interator–vetor–interator
Estrutura bidirecional

O **ator** é o participante do qual parte o vetor, no processo de ação, e geralmente é o participante mais saliente. Quando se tem apenas um ator em uma proposição narrativa visual, de modo que a ação não é direcionada a nada ou ninguém se têm uma estrutura não-transacional. A estrutura só apresenta ator e não apresenta meta, dispensando objetos.

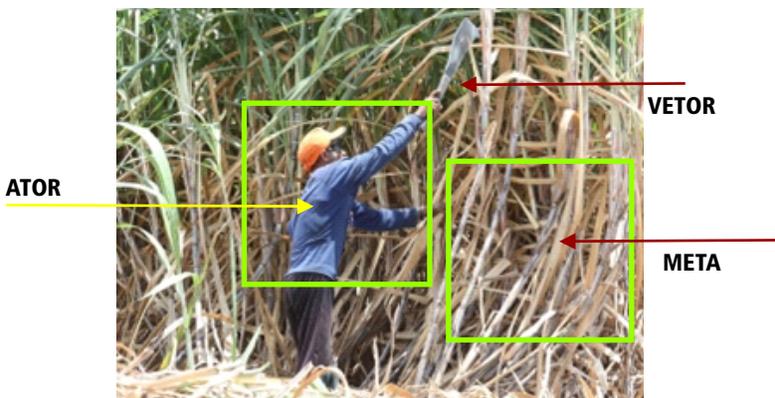


Figura 8 - Estrutura básica da Gramática Visual
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 9 - Ator– Meta– Estrutura transacional
 O alicate é o vetor desta ação
 Fonte: Mônica Camara (Jornal O Norte)



Figura 10 – Atores– Estrutura não-transacional
 Os participantes se deslocam, mas sem direção definida
 Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)

Quando há dois participantes, aquele a quem o vetor se dirige é a meta, a estrutura é chamada transacional. De acordo com Kress e van Leeuwen (2000), em algumas estruturas transacionais, cada participante pode representar ora papel de ator, ora o de meta. Essa estrutura é chamada de bidirecional, e os participantes são chamados de interatores.



Figura 11 - Interatores- Bidirecional. Estrutura transaccional
Cada participante representa ora papel de ator, ora de meta
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)

A partir do momento que o participante da ação utiliza seu olhar em direção a alguém ou alguma coisa (dentro ou fora da cena), podemos configurar como reação (no lugar de ação). Ao invés de ator, temos um reator, que precisa obrigatoriamente ter traços humanos. Teremos duas vertentes: transacionais ou não-transacionais. A primeira acontece quando se visualiza o alvo do olhar, e o objeto é chamado de fenômeno (no lugar de meta). A segunda ocorre quando não identificamos o alvo do olhar, neste caso há apenas um participante que olha.



Figura 12 – Reator – transaccional
O alvo do olhar é a prancheta
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)



Figura 13 – Reator– Não transacional
Não identificamos o alvo do olhar do reator
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)



Figura 14– Reator– Processo transacional
O alvo do olhar é o leitor, o observador.
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 15- Reatores- bidirecional- Processo transacional
Cada participante ora é reator, ora fenômeno.
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)

Teremos os processos verbais e mentais dentro da estrutura narrativa ou acional, essa representação será feita através de balões de fala e pensamento. Nos processos em questão, o participante não será ator ou reator, mas sim dizente (processos verbais) e experienciador (processos mentais). Aquilo que o dizente fala é o anunciado e o que o experienciador pensa é considerado fenômeno.



Figura 16 – Processo verbal
Quem fala é o dizente. O que está contido no balão é o enunciado.
Fonte: Mônica Câmara (Jornal O Norte)



Figura 17 – Processo mental
O sujeito é o experienciador, e o conteúdo do balão é o fenômeno
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)

3.2.2 Representações conceituais

Kress e van Leeuwen propõem que essas representações conceituais ocorrem em um processo classificacional, analítico ou simbólico. Nessas representações a presença de vetores não é percebida, como nas representações narrativas, pois não há presença de participantes executando ações. Eles serão descritos a partir de classe, estrutura ou significação.

Na representação conceitual classificacional os participantes (ou elementos) se apresentam em grupo com características semelhantes e pertencentes à mesma ordem, grupo, ou classe. Há simetria entre os participantes da imagem, podendo ser relacionados como subordinado a uma categoria maior. Os participantes interagem entre si de forma taxonômica em que pelo menos um grupo de participantes atua como subordinado em relação a outro participante superordinado.



Figura 18 – Classificacional- taxonomia evidente

Os participantes subordinados fazem parte de uma categoria superior ou superordinada.

Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)

Segundo Kress e van Leeuwen (1996), nos processos conceituais simbólicos há uma relação configurada entre portador e seus atributos possessivos (ou simbólicos). A identidade do participante será estabelecida através de atributos que chamam atenção pelo tamanho, iluminação, cores, posicionamento, entre outros. Podem ser atributivos ou sugestivos, e em ambos haverá um portador (participante) saliente, identificado através do excesso ou falta de cor, angulação, luminosidade, entre outros.

No atributivo, o participante é destacado a partir da forma como se posiciona na imagem, com o tamanho exagerado, foco, iluminação, entre outros. Já o processo sugestivo, há apenas um portador, tendo como significado simbólico a mistura de cores, suavidade do foco, ou acentuação

da luminosidade, fazendo com que os participantes apresentem contorno ou silhueta. Há certa carga de indução significativa, enquanto que no processo sugestivo uma carga dedutiva.



Figura 19- Processo simbólico- atributivo
Pelos atributos simbólicos identificamos se tratar de um merc



Figura 20- Processo Simbólico Sugestivo- Apresenta como característica a falta de de-talhes e a atribuição de significados, que geralmente é formado por uma tonalização ou iluminação específicas, e o participante aparece, muitas vezes, como um contorno ou silhueta.

Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)

Podemos identificar dentro da Gramática Visual as estruturas conceituais analíticas a partir da relação entre partes e todo. Temos o todo associado ao portador e os atributos possessivos às partes. Essas partes podem ser estruturadas ou desestruturadas. Quando as partes dispostas na imagem formam um todo são estruturadas, e ao pertencerem a uma ou várias partes de um todo podemos considerar desestruturadas.



Figura 21- Processo analítico estruturado- A boneca (o todo) é o portador, e cada membro (parte do todo) são atributos.
Fonte: Mônica Câmara (Jornal O Norte)



Figura 22 - Processo analítico desestruturado- Bonecos feitos e pintados à mão (portadores), os retalhos de pano (atributos) pertencem a uma das partes que compõem os bonecos.

3.3 METAFUNÇÃO INTERATIVA

Na metafunção interativa é estabelecido estratégias de aproximação ou afastamento do produtor do texto em relação ao seu leitor, buscando estabelecer um elo entre ambos. Podemos apontar quatro recursos utilizados no processo: contato, distância social, perspectiva, e modalidade (ou valor de realidade). (KRESS & VAN LEEUWEN, 2000).

3.3.1 Contato

O contato é caracterizado pela relação que existe entre o participante representado e o leitor (participante interativo). Temos uma afinidade social

quando o olhar do participante representado se dirige ao olhar de quem observa a imagem, mostrando maior proximidade ou interatividade entre quem está "dentro" e "fora" da imagem. Considerada demanda por Kress e van Leeuwen (1996), o que está posto na composição da imagem exige do leitor uma resposta ao que lhe é apelado, o participante retratado apresenta gestos e atitudes imperativas, como "obedeça-me!", "pare!", "silêncio!", entre outros.



Figura 23- Contato- Demanda
Olhar dirigido ao espectador, "afinidade social".
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 24- Contato- Demanda
"Faça silêncio"- Imperativo
Fonte: Mônica Câmara

Porém, se o leitor/observador não tiver contato com o olhar do participante da imagem configura uma oferta no lugar da demanda. Dessa forma, nenhuma relação é criada entre o observador e o participante da imagem, oferecendo o elemento de informação ou objeto para contemplação de forma impessoal.



Figura 25- Contato- Oferta
Impessoalidade (entre observador e observados).
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)

3.3.2 Distância Social

Na categoria para significados da imagem, distância social, temos um processo de interação dos participantes representados na imagem criando uma relação imaginária de maior ou menor aproximação entre participante representado e leitor. Kress e van Leeuwen utilizam planos para a formatação da linguagem que sintetizem a relação: plano fechado (*close shot*), plano médio (*médium shot*), e plano aberto (*long shot*).

Temos no plano fechado o participante representado da linha dos ombros para cima, o que favorece com maior detalhe o rosto, as expressões faciais, proporcionando ao leitor uma leitura mais próxima do retratado, tornando-os íntimo.



Figura 26 - Distância Social - plano fechado ou close up
Proximidade com o participante representado.
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 27 - Distância média
Nem proximidade, nem distanciamento
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 28 - Distância longa
Impessoalidade, distanciamento
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)



Figura 29- Ângulo frontal
Envolvimento
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 30 - Ângulo oblíquo
Não envolvimento- personagens são retratados de perfil ou com olhar desviado da direção do observador
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 31- Câmera alta ou ângulo alto
O observador detém o poder
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)



Figura 32 - Câmera alta ou ângulo alto
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 33- Câmera baixa ou ângulo baixo
Poder dos participantes representados sobre o observador
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)

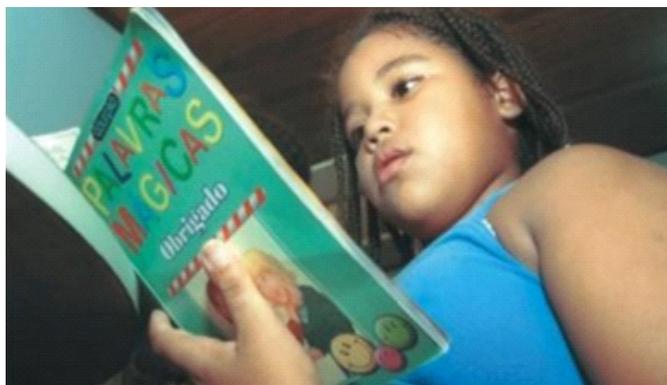


Figura 34- Câmera baixa ou ângulo baixo
Fonte: Mônica Câmara (Jornal O Norte)

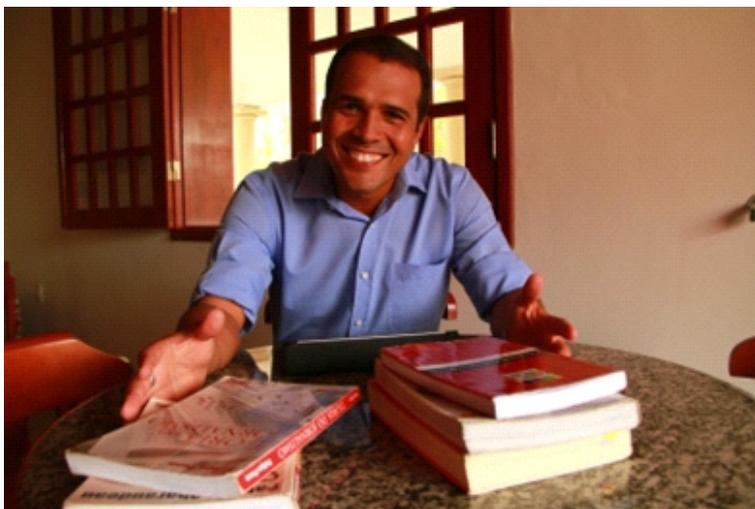


Figura 35 - Câmera nivelada ao olhar do observador
Igualdade
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)



Figura 36 - Utilização da cor
Modalidade naturalista
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)



Figura 37 – Contextualização
Profundidade, perspectiva
Fonte: Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)



Figura 38 – Iluminação
O jogo de luz nos dá silhuetas- modalidade sensorial
Fonte: Mônica Câmara (Jornal O Norte)



Figura 39- Brilho

Brilho em ponto específico na imagem.

Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)

3.4 METAFUNÇÃO COMPOSICIONAL

Através das imagens percebemos uma força capaz de atrair o olhar do espectador, um elemento de impacto que gera satisfação ao analisar a imagem. Inicialmente podemos pensar na composição como uma série de estratégias visuais empregadas para atingir o leitor, e a intenção é que ele compreenda de forma eficiente a fotografia. Nesta metafunção as junções dos elementos inclusos nas estruturas visuais representacionais e interacionais terão correlação. Temos a composição como uma sintaxe visual, distinguindo da sintaxe linguística por se tratar de um processo sem fórmulas definidas, mas com uma série de elementos recorrentes e bem definidos. Cada elemento incluso ou excluído na imagem, a maneira como estarão dispostos, formarão uma rede de conexões significacionais. Portanto, teremos o valor da informação, a saliência e a estruturação como fatores composicionais que estabelecerão ordem e relevância dentro do discurso visual.

3.4.1 Valor de informação

O posicionamento de cada elemento dentro da imagem estabelece aspectos que compreende um valor de informação. A relação que há entre a área interna e a área externa da fotografia é desafiadora, e convém para que o espectador imagine o que existe além da imagem, e que seja conduzido através desse processo rico e intenso que a fotografia pode proporcionar, pois cada elemento que constitui a imagem deve ter seu valor e sua importância trazendo coerência visual para o nosso olhar. Essa visão depende da relação entre os elementos vistos em grupo, não se trata apenas da quantidade deles, mas dos grupos que o formam. Dessa maneira, temos uma quantidade total de objetos que podem ser visualizados e identificados estabelecendo um senso de simplicidade e complexidade, bem como de ordem e desordem. O valor de informação pode ser obtido a partir da disposição dos elementos através das posições esquerda/direita; topo/base; centro/margem.

Ao estruturar uma realidade caótica, uma foto pode impor organização e tornar essa realidade mais acessível. Como a função da câmera é comprimir um mundo tridimensional em uma superfície bidimensional, o ponto de vista do fotógrafo pode ampliar ou reduzir certos detalhes, criar relações visuais singulares em uma cena ou produzir várias distorções e efeitos (DILG, 2016, p. 74). Para compreender melhor os elementos na imagem e seus valores de informação, temos o quadro a seguir:

POSICIONAMENTO DOS ELEMENTOS	VALOR DE INFORMAÇÃO
LADO ESQUERDO	<i>Consta o elemento já dado, conhecido pelo leitor/observador</i>
LADO DIREITO	<i>O elemento é considerado novo para o leitor /observador, uma informação-chave.</i>
TOPO	<i>Oferece a informação ideal, na parte superior da imagem apelando para a imaginação do leitor/observador.</i>
BASE	<i>Traz as informações reais, concretas, ou o que a imagem denota para o leitor/observador.</i>
CENTRAL E MARGINAL	<i>O central configura o núcleo da informação; e o marginal os elementos que são subordinados.</i>

Quadro 3 - Baseado em Barbosa (2008)

De acordo com Kress e van Leeuwen (2006) os núcleos esquerda/direita contêm, respectivamente, a informação dada e nova. A dada é a informação já conhecida, familiar, sobre a qual o leitor/observador tem conhecimento. Já a nova é a informação não conhecida, o polo esquerdo abriga, normalmente, o lugar-comum e a direita o problemático.



Figura 40- O dado conhecido: crianças andando em uma comunidade.

O novo é o símbolo nazista, no caso a suástica.

Fonte: Mônica Câmara (O Norte)

O que é concebido como ideal e real é a relação topo/base, situada na base vertical. A informação contida na parte superior da estrutura visual, o topo, apresenta uma situação idealizada, posicionada acima do que é acessível e praticável pela base, o real e concreto.



IDEAL



REAL

Figura 41- Valor de informação: parte superior (ideal) e parte inferior (real).
Fonte: Francisco França (Jornal da Paraíba)

3.4.2 Saliência



Figura 42- Saliência
O macaco se destaca na imagem.
Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)

A saliência é o elemento da estrutura visual que mais chama a atenção do observador. É componente-chave na composição da fotografia, pois afeta a percepção do espectador e a importância percebida dos elementos em uma imagem. Podemos observar que há uma hierarquia visual

quando analisamos os componentes de uma imagem e como se inter-relacionam, podendo haver máxima ou mínima saliência respeitando a disposição dos elementos em primeiro ou segundo plano na imagem. Ela pode dar ênfase ou atrair elementos inesperados ou exagerados, e também pode ajudar a reforçar um ponto central ou abstrair em uma imagem. O grau de saliência não é só pela localização dos elementos que compõem a cena, mas pelas suas proporções, contraste, brilho, perspectiva, entre outras.

3.4.3 Estruturação (enquadramento)

A estruturação é revelada pela conexão e desconexão dos elementos que compõem a imagem. Na hora de criar uma imagem a intenção do fotógrafo é expressa a partir do momento que escolhe a área que será fotografada, pois são múltiplas as possibilidades. A questão não é o que será mostrado, mas também o que ficará de fora do enquadramento. A fim de definir uma área que busca o processo de ver e rever a fotografia, até compreender que elemento, ao ser isolado, pode ter a expressão intensificada. Essa etapa, porém, significa eliminar os objetos que chamem atenção, pessoas irrelevantes para a cena, além de elementos de dispersão.

Os fotógrafos detectam a luz correta, a combinação dos eventos e a composição para criar uma coesão visual. Usam linhas como elemento na composição, introduzindo movimento, emoção, dimensão, e pro-fundidade na imagem, que fluem acrescentando um nível emocional. Porém, a ausência de unidade e individualidade dos elementos da fotografia estabelecem conexão e estruturação fraca se os seus componentes estejam dispostos em uma direção ininterrupta, por meio de cores e formas similares, vetores conectivos, provocando um sentido de identificação de grupo (BARBOSA et. al;2008, p.08).

Se há uma configuração em que os elementos composicionais ou de vários deles, como se parte da imagem estivesse separada do restante da cena, o processo é de desconexão com a estruturação forte, pois os elementos apresentam-se como se independessem entre si.

As qualidades estéticas formais da câmera, combinadas com a tecnologia em que se baseiam, criam um espaço cheio de contradições e perguntas para o fotógrafo explorar. O contraste entre a subjetividade do fotógrafo e a objetividade aparente da câmera é uma questão fundamental.

Enquadramento e composição seletivos podem criar conexões ou justaposições que talvez revelem um significado mais profundo.



Figura 43- Estrutura Fraca- Conexão

Os elementos da imagem estão interligados, o fundo ajuda a compor, assim como a cor e o movimento.

Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)



Figura 44- Estruturação forte- Desconexão

Contraste nas cores, os ipês se destacam.

Fonte: Rizemberg Felipe (Jornal da Paraíba)

CAPÍTULO 4

4 O DISCURSO IMAGÉTICO

O capítulo que aqui se inicia tem como objeto de estudo as relações sógnicas que se fazem presentes em fotos publicadas em jornais, assim como verificar os sentidos que essas fotografias manifestam e o teor estético que elas tratam. Tomando como objeto empírico três registros do fotojornalismo paraibano de acordo com os acervos de Francisco França, Mônica Câmara e Rizemberg Felipe. A intenção é por em evidência e analisar as relações sógnicas que se fazem presentes em fotos publicadas em jornais impressos, assim como verificar os sentidos que essas fotografias manifestam e o teor estético que elas tratam.

Compreendendo o caráter de uso social da língua presente no discurso fotojornalístico, nos ancoraremos nas propostas de uso e contextualização da Gramática Visual (GV) estruturada por Theo van Leeuwen e Gunther Kress (1996, 2000), através de suas modalidades sintático-visuais baseadas em Halliday (1994). E está fundamentada nos aspectos funcionais da linguagem e nas hipóteses teóricas de Halliday em sua Gramática Sistemico-Funcional. Kress e van Leeuwen relacionam as metafunções (representacional, interacional, e composicional) na GV e as correspondentes hallidayanas (ideacional, interpessoal e textual) refletindo na estrutura do discurso imagético.

Ao longo da história dos veículos de comunicação paraibano, a fotografia foi responsável por passar força e tradição através de uma cultura fotográfica, considerando a existência dessa cultura com o desenvolvimento de técnicas e singularidades temáticas que representam um povo. Que não se restringem apenas à bagagem cultural dos fotógrafos, mas também à prática social incorporada ao modo como representamos o mundo. Podemos

perceber que as mais incríveis partem de interesse, paixão e curiosidade dos fotógrafos, mais do que estar no ambiente e tirar a foto, é a forma que se sente ao fazê-la, que possa envolver e tocar emocionalmente as pessoas.

Para o fotógrafo e escritor David du Chemin (2017), a visão é algo que muda junto com a pessoa e reflete na fotografia, pois há a necessidade do novo, de novos olhares, de termos o que dizer. Mais do que um meio de registrar o que foi visto, a câmera tem a missão de esclarecer. E a magia está em identificar o enquadramento, excluindo elementos e ângulos, levando do caos à ordem em uma espécie de sintonia.

Esse é o nosso ofício. Pintar com luz, em fragmentos de tempo, dentro do enquadramento da imagem. Ele se torna arte quando essa combinação diz algo de forma única (duCHEMIN, 2017, p.8).

Nesse processo, percebemos que os fotógrafos registram essa visão de maneira particular, mas que não impede que o ponto de vista de cada um se una com a expectativa do meio massivo (jornal) ou o meio social os quais representa. Existe na produção de uma imagem fotojornalística um construto simbólico, vinculado ao ambiente de quem o constrói, como de quem lê/vê. Dessa forma, podemos pensar a linguagem visual como na linguagem falada, com um vocabulário, gramática e sintaxe que permite passar uma mensagem e ser compreendido. Quanto melhor for o domínio dos instrumentos, mais poderosa será a comunicação. Então, quais são os elementos da semiótica e da Gramática do Design Visual que podem ser vistas nas peças fotográficas selecionadas?

Como contadores de histórias, os fotógrafos selecionam cada elemento que fará parte do quadro. Se algo não pertence ao enquadramento se deve à exclusão feita por eles, decisão que é feita antes do clique. Se pensarmos em um lugar da cidade, com duas pessoas conversando e tomando um café, podemos perceber que alguns momentos serão mais intensos que outros, ou mais monótonos, podem ter muitos gestos. É através da prática que o "melhor momento" de Cartier-Bresson será mais fácil de ser assimilado.

Com as novas tecnologias, os fotógrafos têm acesso a um arsenal de equipamentos como lentes, câmeras, tripés, computadores, *softwares* e dispositivos que ajudam na hora da composição da fotografia, porém a fotografia é uma busca artística. Eles procuram através da visão criar uma

imagem por meio da qual seja transmitida a paixão por exercer a profissão. As pessoas não vão se importar se as fotografias se-rão criadas por uma Nikon ou Canon, querem que a fotografia as emocione, porém, um bom equipamento faz a diferença.

A inspiração dos fotógrafos que fazem parte do estudo vem dos elementos observados no cotidiano, das paisagens, das riquezas e alma de um lugar. Porém, o elemento central para escolha das peças fotográficas se deu por retratar a miséria humana, tendo como cenários: um lixão através da fotografia "Urubu rei"; uma cena de crime pela foto "O amor é o dom maior! Ame..."; e a infância indesejada em uma comunidade com a imagem "Filhos do lixão". As três imagens foram premiadas e destacadas no cenário do fotojornalismo e serão analisadas posteriormente. Mostraram nos que a forma como estão relacionados entre si os elementos visuais e a distribuição no espaço visual constituem componentes-chave para compreendermos os discursos que permeiam a representação dos assuntos socialmente significativos nas peças fotojornalísticas.

4.1 ANÁLISE: URUBU REI



Fig. 45- Fotografia feita para o jornal o Norte, matéria no lixão do Roger em 2001.

A fotografia **Urubu Rei**, primeira imagem analisada neste capítulo, faz parte da produção fotojornalística de Mônica Câmara e foi publicada no jornal O Norte em 19 de outubro de 2001. Assim como a próxima imagem, Urubu Rei tem como cenário o lixão do Róger, que ficava localizado na cidade de João Pessoa, e tornou-se um dos maiores depósitos de lixo a céu aberto em área urbana do país. A área ocupava aproximadamente 17 hectares, e recebia em torno de 1 mil toneladas de detritos diariamente. Para a fotógrafa, a grande questão ao chegar ao lixão, era: como falar sobre tal assunto, se já haviam abordado no jornal tantas vezes? E como o material, em formato de denúncia, faria a diferença? E uma das metas do jornal era que houvesse o fechamento do lixão.

A visão da fotógrafa sobre o jornalismo, é que se não tivesse denúncia, não existiria sentido da profissão. É como uma espécie de trabalho messiânico em que o fotógrafo precisa cumprir sua missão, para que de alguma forma ajude a melhorar o mundo. E caso não melhore o mundo, que melhore a si mesmo. Câmara tem muitas influências literárias, poéticas, e expõe que todas essas referências influenciam no seu ato de fotografar. Quando está produzindo uma foto, vêm algumas frases em sua mente que é reflexo dessas referências, e dos seus livros de cabeceira. No caso da foto "Urubu Rei", pensou na obra "Os miseráveis" de Victor Hugo, e se questionou quem são os verdadeiros miseráveis, pois na obra se cria um elo com os conflitos e injustiças das classes sociais, que podemos observar semelhanças em nossa sociedade. Outras influências que aborda: a Bíblia, desde criança seus pais a colocavam para ler, e obras de Manuel Bandeira, como "O bicho" e "libertinagem".

A fotografia, em um plano geral, nos mostra a ambientação e o processo de sobrevivência de uma comunidade dentro de um lixão. Homens, mulheres, urubus, e lixo compõem a imagem, porém um urubu de asas abertas, descendo em voo, se apresenta de forma saliente. Abordado no capítulo anterior, Kress e van Leeuwen propõem três estruturas de representação constituindo uma gramática visual. Na estrutura representacional, temos a descrição dos participantes em uma ação; na interativa, relações entre participantes representados e o observador, e na composicional, a combinação de todos os elementos. A fotografia em questão, nos mostra uma série de processos que acontecem ao mesmo tempo. Em primeiro lugar, temos um urubu dominando a cena, e em torno dele a narrativa se dá, pois faz o observador desviar sua atenção para aquilo

que chama atenção. Temos também dois grupos interativos, que constitui de catadores ao fundo da imagem, e um grupo de urubus à frente. Na cena há diferenças e consensos, em que homens e urubus disputam e respeitam o espaço, todos em prol da sobrevivência.

Fotografar é selecionar, quando a fotógrafa decide tirar a foto, com uma lente 24 mm, enquadra um fragmento da realidade no visor de sua câmera, excluindo o que está fora da área que a lente capta. Ao observar esta imagem, vemos o que está dentro do enquadramento, e a primeira coisa vista, o urubu, está no meio da imagem. Toda a ação está acontecendo dentro do quadro e não instiga o espectador a imaginar uma realidade maior, pois as bordas não contêm informações cruciais sobre o assunto, ou a ação em geral. Porém, às vezes, acontece do enquadramento sugerir uma realidade maior como se houvesse uma abertura em um mundo fora dele, e o espectador é instigado a imaginar esse mundo. Dessa forma, o enquadramento contribui para o sentido da foto e pode até mudá-la completamente.

O *timing* perfeito faz parte da profissão, e a grande maioria das fotografias depende disso, é fundamental que um fotógrafo saiba com certeza ou por intuição a melhor forma de combinar os elementos para uma boa imagem, como é o caso da Urubu Rei. A fotógrafa estava observando tudo ao redor, já tinha analisado algumas fotografias de colegas de trabalho e alguns livros como referência e se aproximou da cena para captar o melhor ângulo para criar a narrativa.

4.1.1 Representação



Uma câmera vê todos os detalhes, então elementos que não percebemos podem tornar-se dominantes quando vistos em uma foto. A noção sobre o lugar torna-se preocupação fundamental da fotografia, e a capacidade da câmera em registrar os detalhes de uma imagem é uma das características definidoras dessa mídia. Urubu Rei, inicialmente, constitui uma composição de contornos narrativos, a presença de atores e vetores nos indicam as ações que estão sendo realizadas.

Podemos perceber que os participantes (atores) estão interligados aos objetos (meta) que compõem a cena. São catadores (atores) que apanham o lixo (meta), urubus (ator) que se alimentam (meta), enquanto que um mais saliente sobrevoa o local. Nessas ações temos uma representação narrativa transacional, mesmo que identifiquemos no urubu rei desdobramentos de uma ação, que é sobrevoar, e uma reação, olhar para o lado. Configurando uma ação de estrutura transacional e uma reação de estrutura não-transacional.

Por termos uma narrativa com tantos elementos distintos, observamos a presença do processo reacional em alguns participantes representados. Porém, não identificamos para onde alguns desses participantes, que são reatores, estão olhando dentro da cena. Então podemos considerar que também se trata de uma representação narrativa de reação não-transacional.

Constatamos que no processo de distribuição dos elementos dentro da imagem podem conter processo de estrutura conceitual, alia-dos aos processos classificacionais. Processo que ocorre quando há uma taxonomia e os participantes representados se apresentam como se estivessem subordinados a uma categoria superior. Essa taxonomia é denominada *covert*, podemos considerar que os participantes da fotografia estão subordinados a uma classe de sujeitos que trabalham com o lixo. Podemos também analisar que o Urubu Rei contém a representação conceitual simbólica, o atributo simbólico pode ser levado a uma configuração subjetiva, outra ave de rapina como a águia que é o símbolo da maior nação capitalista, os Estados Unidos.

4.1.2 Interação

São vários os elementos presentes na cena, mas nenhum deles interage diretamente com o leitor/observador. Temos um urubu que se

apresenta como ator/reator, e o lixo como meta da ação executada por ele, e seu olhar é a esmo. Em relação às estratégias de aproximação/afastamento com o leitor, que são estabelecidas através do contato, distância social e perspectiva angulares, destacamos que todos os elementos representados na imagem estão em posição de oferta. Não há interação entre eles, e muito menos com quem observa.



Percebemos que os vetores não conectam os participantes e o leitor. Além disso, existem muitos participantes na imagem, mas nenhum deles se sente incomodado pelas lentes da fotógrafa. Dessa forma, temos um objeto de contemplação do observador em relação ao participante representado. Nenhum deles estabelece relação de interatividade com quem está fotografando, ignorando a presença. Também conferimos impessoalidade ao vermos a angulação da perspectiva captada durante o sobrevoo da ave.

4.1.3 Composição

Na metafunção em questão observamos o posicionamento de cada elemento conjugado na imagem, compreendendo um valor informativo de significação. Temos como valores informativos o ideal/real. Em relação ao ideal, vemos na parte superior da imagem o urubu. O urubu não é só ator

dessa narrativa, como também o elemento de maior saliência na cena. Não por acaso que foi colocado na parte superior da imagem. Os elementos marginais agregam ainda mais sentido, e estranhamento, à composição. A ave ganha mais saliência na imagem devido à composição, o céu limpo em contraste com a sua cor escura, o seu tamanho e envergadura das asas.



Por fim, esta imagem possui estruturação composicional forte, apresentando desconexão entre os objetos que a constituem. Apesar de tantos elementos presentes, todos são facilmente identificáveis, auxiliando na leitura dos elementos comuns presentes na fotografia. A seguir apresentaremos de forma resumida os elementos da Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (1996):

METAFUNÇÃO IDEACIONAL/REPRESENTACIONAL Natureza dos eventos representados pela imagem	
PARTICIPANTES	<i>Urubu, homens, mulheres, lixo. Urubu como ícone central.</i>
PROCESSOS	<i>Pessoas catando lixo, urubus comendo lixo ou sobrevoando: processo acional e transacional. Participantes só observando: processo reacional não-transacional.</i>
CIRCUNSTÂNCIAS	<i>O céu, lixos, pessoas, nuvens, são elementos coadjuvantes que compõem a imagem.</i>

Quadro 4- Metafunção representacional (baseada em KRESS e van LEEUWEN, 1996)

METAFUNÇÃO INTERPESSOAL/INTERATIVA Natureza das relações sociointeracionais construída pela imagem	
CONTATO INTERACIONAL	<i>Os participantes não se incomodam com o observador, constituindo uma oferta.</i>
DISTÂNCIA SOCIAL	<i>Plano aberto (long shot), relacionado à impessoalidade, afastamento.</i>
PERSPECTIVA	<i>Predomina o ângulo oblíquo, não envolvimento e contra-plongée, poder do participante representado.</i>
MODALIDADE OU VALOR DA REALIDADE	<i>Naturalista, com a luminosidade, saturação das cores e profundidade de campo.</i>

Quadro 5- Metafunção interativa (baseada em KRESS e VAN LEEUWEN, 1996)

METAFUNÇÃO TEXTUAL/COMPOSICIONAL Significações construídas pela imagem	
VALOR DE INFORMAÇÃO	<i>Urubu no centro e topo é dado de relevância e saliência. Na parte inferior da imagem o dado real, com urubus fazendo refeição.</i>
ESTRUTURAÇÃO	<i>Enquadramento forte com elementos facilmente identificáveis.</i>
SALIÊNCIA	<i>O urubu é o elemento de maior saliência na imagem.</i>

Quadro 6- Metafunção composicional (baseada em KRESS e VAN LEEUWEN, 1996)

4.2 FILHOS DO LIXÃO



Fig. 46 - Fotografia de Rizemberg Felipe, publicada no Jornal da Paraíba em 2012, e ganhadora do prêmio Criança PB. Fonte: Jornal da Paraíba.

A imagem **Filhos do lixão** é a segunda analisada neste capítulo, e faz parte da produção jornalística do repórter fotográfico Rizemberg Felipe. Publicada no *Jornal da Paraíba* em 2012, em uma matéria que denunciava a falta de infraestrutura de um local insalubre, no caso, o antigo Lixão do Roger, e recebeu o Prêmio Criança PB promovida pela Secretaria de Desenvolvimento Humano do estado, que tinha como tema a "*Infância e adolescência como prioridade absoluta*".

Assim como a imagem anterior, temos como cenário o antigo Lixão do Róger, localizado na cidade de João Pessoa. O acúmulo de lixo constituiu uma comunidade em torno do Lixão, e fez com que algumas famílias se adaptassem ao local, utilizando como meio de sobrevivência. O que recolhiam era para ser vendido ou para a própria alimentação. Muitas vezes as crianças achavam brinquedos para a diversão em meio àquele caos.

A fotografia em questão foi produzida em cores, em um plano aberto (*long shot*), nesse tipo de enquadramento temos uma cena mais abrangente, podemos perceber que os personagens estão distanciados, tornando a composição mais impessoal. Plano aberto significa maior estranhamento entre observador (participante interativo) e participante representado. A imagem nos mostra através das crianças e o ambiente sobre as condições de

higiene do local, assim como a condição precária de sobrevivência de uma comunidade.

Tomando as estruturas de Kress e van Leeuwen (1996, 2000) para relacionar os elementos da Gramática do Design Visual, temos as estruturas Representacional, Interativa e Composicional que serão abordadas a seguir.

4.2.1 Representação



A **função representacional** é adquirida na imagem através dos participantes representados, no caso, as duas crianças que fazem parte como personagens. Cabendo a subdivisão de Kress e van Leeuwen em estrutura narrativa, quando há a presença de vetores indicando que ações estão sendo realizadas. A criança que está mais saliente na imagem, que vemos apenas as suas pernas, faz parte como ator na narrativa visual, de modo que a ação é direcionada a nada, ou ninguém. Portanto trata-se de uma estrutura não-transacional, a estrutura só apresenta o ator e não apresenta a meta, dispensando objetos.

Porém, a ação desenvolvida pela criança que está ao fundo da imagem se dá através do olhar dentro da cena, ocorrendo uma reação. Percebemos que ela está segurando um brinquedo e olhando para a criança saliente na imagem, que participa da estrutura não-transacional. Vale lembrar que nesse processo os atores serão os reatores, e se identificamos para onde está olhando, consideraremos como uma reação transacional. Essa reação se realizará através do vetor formado por uma linha do olhar fixo da participante.

Dentro desse processo representacional, temos um composto de estrutura narrativa e conceitual. No processo de narrativa a ação e reação são encontradas, e na conceitual a presença do processo classificacional, no qual as crianças fazem parte de categorias superiores. Elas fazem parte de um grupo de crianças que brincam no lixão e não de crianças que estão estudando, ou recebendo tratamentos médicos, por exemplo. Ainda fazendo parte da estrutura conceitual, teremos o processo simbólico entre portador (crianças que brincam) e atributos possessivos (infância, inocência).

4.2.2 Interação



Segundo a GV, a partir das relações sociointeracionais, o contato, a distância social e a perspectiva são recursos estratégicos usados para estabelecer maior ou menor grau de aproximação ou afastamento do produtor do texto em relação ao seu leitor.

Em relação à categoria contato, na fotografia em questão os personagens não olham diretamente para o observador, deixando de ser o sujeito do ato de olhar para se tornar objeto do olhar daquele que o observa. Nesse caso há uma oferta, pois os participantes se tornam elementos de informação ou objeto de contemplação, de maneira impessoal e nenhuma relação é criada entre eles.

Podemos analisar a exposição dos personagens para longe ou perto do leitor através da categoria da distância social. A interação dos atores cria uma relação imaginária com o espectador de maior ou menor distância social entre estes e os observadores. Na imagem em questão, consideramos uma

distância longa (*long shot*) trazendo impessoalidade, estranhamento por parte dos participantes.

Outra categoria analisada na imagem é a perspectiva, que constitui o ângulo, ou ponto de vista, em que os atores são mostrados. Três são as angulações básicas: frontais, oblíquas e verticais, tendo a composição em questão o ângulo oblíquo mostrando o personagem estabelecendo uma sensação de alheamento, "deixando implícito que aquilo que vemos não pertence ao nosso mundo" (KRESS, VAN LEUWENN, 2000 *apud* ALMEIDA, 2008, p. 4).

O último conceito da interação, que é a modalidade, pode ser vista na fotografia de Rizemberg. Ele opta por utilizar a cor na imagem, e apesar do lugar não ser propício a cores, ela dá vida à fotografia e ao ambiente através das vestimentas dos personagens, brinquedo e cartazes ao fundo. Para Paul Lowe (2017), a cor tende a ser mais visceral e adiciona claramente um nível extra de descrição pura. Escolher a cor ou o intervalo de exposição adequado para corresponder à sensação da cor e tonalidade da imagem final pode ter um efeito emocional ou psicológico significativo. A cor muda a atmosfera de uma imagem.

4.2.3 Composição



Na metafunção composicional é pertinente analisar o posicionamento de cada elemento da imagem, compreendendo o valor informativo de significação. Observando a estrutura, direita/esquerda; topo/base;

centro/margem; podemos perceber as valorações pelo simples fato de estar em uma dessas áreas. Segundo Kress e van Leeuwen (2006), os elementos que estão posicionados ao lado esquerdo são apresentados como dado e a direita como novo.

A justaposição de objetos de tamanhos diferentes no primeiro plano e no fundo de uma imagem ajuda a criar profundidade. Dessa maneira, o elemento de maior destaque visual são as pernas da criança, que mostram péssima qualidade de vida através da sujeira e possíveis doenças em sua pele. Torna-se participante e elemento de maior saliência na cena, tendo os elementos marginais complemento de sentido à composição. Como a criança que está ao fundo, segurando um brinquedo, e possivelmente tranquila por poder brincar, mesmo que em condições precárias, contrariando a natureza do ambiente.

Por fim, temos em filhos do lixão uma estruturação (enquadramento) composicional forte, apresentando a desconexão criada pela presença de estruturação, com o contraste e cores salientados, afirmando um sentido de individualidade e diferenciação à imagem (estruturação forte). A maneira como o fotógrafo impõe ordem na fotografia entre os participantes e o plano de fundo influi na maneira com que a foto é percebida pelo espectador, mas apesar dos vários elementos da imagem, todos são facilmente identificáveis. Podemos reconhecer particularmente o potencial do fundo que expressa o caráter do tema, pensando na composição com os personagens da melhor forma na cena.

Nas tabelas a seguir, mostraremos de forma simplificada as análises feitas na fotografia filhos do lixão, do fotógrafo RizeMBERG Lima, publicada no Jornal da Paraíba no ano de 2012. Aplicadas a partir da Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (1996)

METAFUNÇÃO IDEACIONAL/REPRESENTACIONAL Natureza dos eventos representados pela imagem	
PARTICIPANTES	<i>Duas crianças, tendo uma maior saliência.</i>
PROCESSOS	<i>Processo não transacional.</i>
CIRCUNSTÂNCIAS	<i>Elementos que compõem a imagem junto com o ícone central, como a criança ao fundo da imagem, brinquedo, o muro, cartazes, o chão e a árvore.</i>

Quadro 7- Metafunção representacional (baseada em KRESS e van LEEUWEN, 1996)

METAFUNÇÃO INTERPESSOAL/INTERATIVA Natureza das relações sociointeracionais construída pela imagem	
CONTATO INTERACIONAL	<i>Os participantes não parecem incomodados com as lentes do fotógrafo / observador. Kress e van Leeuwen (1996) se referem como oferta, marcada pela indiferença dos atores.</i>
DISTÂNCIA SOCIAL	<i>Plano aberto (long shot) trazendo impessoalidade, estranhamento por parte dos participantes.</i>
PERSPECTIVA	<i>Sensação de alheamento através do ângulo oblíquo.</i>
MODALIDADE OU VALOR DA REALIDADE	<i>Estruturação forte: contraste e cores salientes</i>

Quadro 8- Metafunção interativa (baseada em KRESS e VAN LEEUWEN, 1996)

METAFUNÇÃO TEXTUAL/COMPOSICIONAL Significações construídas pela imagem	
VALOR DE INFORMAÇÃO	<i>As crianças são apresentadas como dado e os outros elementos que compõem o fundo da imagem como novo.</i>
ESTRUTURAÇÃO	<i>Forte - apesar de ter vários elementos na cena, todos são facilmente identificáveis.</i>
SALIÊNCIA	<i>A criança, que tem as suas pernas aparecendo no início da imagem constitui a saliência.</i>

Quadro 9- Metafunção composicional (baseada em KRESS e VAN LEEUWEN, 1996)

4.3 ANÁLISE: O AMOR É O DOM MAIOR! AME...



Fig. 47- Foto publicada no Jornal da Paraíba em 2012, para uma matéria sobre violência urbana.

A terceira fotografia que analisamos faz parte do acervo de premiações do fotógrafo Francisco França. Publicada no Jornal da Paraíba em 2012, trouxe o registro da morte, a facadas, de uma moradora de rua. Na imagem vemos um personagem abandonado em um carrinho de mão, coberto por vários panos, e pés sujos à mostra. É a única parte do corpo da moradora de rua que está aparecendo no enquadramento, e ao lado a frase que fez grande diferença e é o título da fotografia: "*O amor é o dom maior! Ame...*", entrando em contradição com o que observamos na imagem.

Em um primeiro momento, a fotografia produzida em cores, foi tirada para uma matéria encomendada pelo Jornal da Paraíba para retratar a violência urbana em João Pessoa, pelos dados a moradora seria a 16ª vítima de homicídio na capital paraibana em 2012. A frase em contraste com a brutal cena de violência urbana foi captada no dia 23 de fevereiro e capa do jornal no dia seguinte. O fotógrafo, com sua sensibilidade, conseguiu registrar o momento de forma marcante, lhe rendendo o Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos. Para França, o diferencial da

fotografia foi a percepção do ambiente, naquele momento muitos profissionais estavam no local e não tiveram a sensibilidade de perceber a contradição existente entre a foto e a frase estampada.

Francisco França foge do modelo sensacionalista que assola o jornalismo paraibano. Quando as pautas são sangrentas, ele opta por tirar fotografias de maneira "maquiada", que seja plasticamente bonito, poético, buscando ângulos que não choquem o leitor. Dessa forma, costuma utilizar reflexos, objetos que compõem a cena e outros elementos para despertar interesse no leitor. A intenção é de criar vínculo para atrair o espectador para o enquadramento e mostrar-lhe algo novo. Não é apenas a história contada, mas a forma como é contada.

4.3.1 Representação



No processo de ação, o ator aparece fazendo alguma coisa (dirigindo-se a alguma coisa) e para o que ele se dirige é dado o nome de meta. Nesse caso, a meta sofre uma ação, e quem a praticou está fora do enquadramento, e é chamado de sujeito oculto. Portanto, a meta tornou-se a moradora de rua, que foi esfaqueada por alguém que não aparece na cena.

A frase no muro branco com letras em tinta preta clama: "*O amor é o dom maior! Ame...*", enfatizando um elemento dramático na imagem, fazendo com que o observador tenha sua atenção apreendida e se sinta compelido a ler o texto. O produtor usa a imagem para impactar e sensibiliza o leitor ao retratar a realidade brutal da violência urbana na cidade de João Pessoa.

Compreendemos que tal captura pode e deve sugerir outras leituras, mas expor quais fatores motivaram o registro desta e não de outra imagem dão uma noção do que venham ou não a colaborar na construção de uma narrativa visual. Criar uma relação entre o participante e o pano de fundo também é importante para proporcionar prazer visual ao leitor/observador.

4.3.2 Interação



Na função interativa usaremos estratégias de aproximação/afastamento do produtor do texto em relação ao seu leitor visual. Para Kress e van Leeuwen (1996), o contato, a perspectiva e a distância social são recursos utilizados no processo que buscam estabelecer um elo, imaginário, entre si.

Observamos que os elementos que compõem a imagem são objetos do olhar daquele que observa, no caso, o leitor. Então não há uma demanda, e sim uma oferta. A moradora de rua, que está sobre um carrinho de mão é o elemento de informação, que se dá de forma impessoal, pois nenhuma relação é criada entre o observador e o participante da imagem.

A cena estampada em "O amor é o dom maior! Ame...", chama atenção justamente pela contradição que existente na cena. O fotógrafo teve uma sacada que outros que estavam no local não tiveram, e é isso que faz a imagem se destacar: o olhar. A fotografia foi produzida em cores, em um plano aberto (*long shot*), tal enquadramento torna a composição mais impessoal, pois quanto maior for o plano, maior o estranhamento entre observador (participante interativo) e participante representado.

A perspectiva dada pelo fotógrafo é de um ângulo oblíquo, que indica um não envolvimento de quem observa e de quem está sendo observado. Quem possui o poder, diante da fotografia, não são os participantes contidos nela, mas seus observadores.

4.3.3 Composição



A metafunção composicional tem como atribuição combinar os elementos visuais de uma imagem, que é de unir os elementos representacionais e interativos em uma composição para que ela faça sentido. Os sistemas inter-relacionados são três: Valor de informação, Saliência e Estruturação.

Segundo Kress e van Leeuwen (2000), os elementos posicionados no lado esquerdo são considerados o dado por conter informações já conhecidas pelo leitor, como algo que é familiar. Já os posicionados a direita são o novo, por apresentarem alguma informação nova que pode não ser conhecida pelo observador da imagem, ou apresenta algum dado a qual se deva prestar atenção de maneira especial. Configurando um elemento novo temos a frase "O amor é o dom maior! Ame..." que se contrapõe com o dado da moradora de rua assassinada.

A ênfase maior na imagem é dada para o corpo que está em um carrinho de mão. É considerada a saliência da imagem por ser o elemento de maior destaque e contorno em relação aos outros que compõem a cena. Os elementos marginais servem para compor a força desse discurso, e estão

através da estruturação salientando os contrastes de cores e formas, imprimindo um sentido de individualidade e diferenciação à imagem, estabelecendo uma estruturação forte.

Por fim, podemos afirmar que as peças fotojornalísticas estudadas estabelecem um contato físico do texto com o leitor-observador, que busca uma atividade crítica em relação ao que vê/lê, na busca de compreender os significados pelos produtores. Abaixo temos as tabelas com as metafunções baseadas em Kress e van Leeuwen (1996, 2000).

METAFUNÇÃO IDEACIONAL/REPRESENTACIONAL Natureza dos eventos representados pela imagem	
PARTICIPANTES	<i>A moradora de rua em primeiro plano é o elemento de destaque.</i>
PROCESSOS	<i>A meta (moradora de rua) sofre a ação de algo que não está na cena (sujeito oculto).</i>
CIRCUNSTÂNCIAS	<i>Muro, pedras, plantas, chão, são elementos coadjuvantes.</i>

Quadro 10- Metafunção representacional (baseada em KRESS e van LEEUWEN, 1996)

METAFUNÇÃO INTERPESSOAL/INTERATIVA Natureza das relações sociointeracionais construída pela imagem	
CONTATO INTERACIONAL	<i>Os elementos que compõem a imagem são objetos do olhar daquele que observa. Então não há uma demanda, e sim a oferta.</i>
DISTÂNCIA SOCIAL	<i>Plano aberto (long shot), tal enquadramento torna a composição mais impessoal, pois quanto maior for o plano, maior o estranhamento entre observador (participante interativo) e participante representado.</i>
PERSPECTIVA	<i>Ângulo oblíquo - que indica não envolvimento de quem observa e de quem está sendo observado</i>
MODALIDADE OU VALOR DA REALIDADE	<i>Naturalista - aproxima e contextualiza a imagem do real</i>

Quadro 11- Metafunção interativa (baseada em KRESS e VAN LEEUWEN, 1996)

METAFUNÇÃO TEXTUAL/COMPOSICIONAL Significações construídas pela imagem	
VALOR DE INFORMAÇÃO	<i>Sob a ótica do dado temos o corpo da moradora de rua e como o novo a frase "o amor é o dom maior!Ame...»</i>
ESTRUTURAÇÃO	<i>Forte- cada elemento que compõe a cena é facilmente identificado.</i>
SALIÊNCIA	<i>A moradora de rua em um carrinho de mão é o elemento de maior ênfase na cena.</i>

Quadro 9- Metafunção composicional (baseada em KRESS e VAN LEEUWEN, 1996)

Dessa maneira, consideramos os estudos de Kress e van Leeuwen apropriados na disposição de um sistema funcional para construção e leituras de textos visuais. Podemos destacar a complexidade na tentativa de descrever as imagens através de palavras, pois as palavras descrevem, mas não podem revelar completamente a sua matéria visual. Mesmo que alguns signos visuais sejam fáceis de ser identificados, sempre comporão maneiras de ver diferentes, pois é o ato de olhar durante o processo que a constitui e não a relação com o verbal.

A linguagem não-verbal propõe vários diálogos, direcionando e mediando questionamentos que não se esgotam em um primeiro momento, constantemente sugerindo novas leituras. Percebemos que quando um fotojornalista enquadra determinados participantes, ângulos, perspectivas, modalidades, saliências, entre outras funções, está procurando conectar elementos internos de uma construção visual. Além de refletir o discurso de muitas vozes em uma só imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse momento da nossa investigação, devemos sintetizar o caminho até aqui estabelecido, de maneira a extrair algumas consequências fundamentais, que permitam tornar o conjunto de relações apresentado mais evidenciado. Nosso estudo sobre a fotografia procurou deixar demonstrada, os jogos visuais, as articulações entre texto e imagem, entre texto e contexto, e nos deram um panorama senão completo, pelo menos razoável, da organização interna e de seus diferentes efeitos e com o objetivo de pôr em evidência o fotojornalismo paraibano, trazendo como objeto empírico três fotógrafos de reconhecida notoriedade no cenário paraibano.

Neste percurso procuramos juntar os elementos que permitiram a integração da fotografia ao campo da semiótica, analisando e pondo em evidência as relações signicas presentes nas peças fotojornalísticas publicadas em jornais impressos, e verificando os sentidos que se manifestam. Procuramos demonstrar que a fotografia, enquanto signo, não reside propriamente em se expressar, nem na imagem, nem no mundo, mas na relação dinâmica que se estabelece entre esses polos.

Partindo dessa conjectura, o que fizemos em nosso estudo foi, em síntese, determinar um olhar diferenciado sobre a produção jornalística, tomando como auxílio a semiótica peirciana e vetores extraídos da gramática visual de Kress e van Leeuwen. As análises nos mostraram que os aspectos representacionais, interativos e composicionais das fotografias, se constituem como mecanismo para a compreensão dos discursos que permeiam a representação de assuntos socialmente significativos nas imagens fotojornalísticas.

Os estudos de Kress e van Leeuwen nos ajudam a compreender o funcionamento dos discursos imagéticos em um momento que a análise visual dos registros fotojornalísticos se tornam cada vez mais rigorosos. Os produtores desses registros narram os fatos a partir de um conjunto de experiências já vividas e internalizadas, trazendo essas imagens como reflexo do exercício do profissional. Mesmo que essas imagens sejam voltadas para a produção midiática, envolvendo comunicabilidade rápida e

descomplicada, essa atividade também busca uma "racionalidade imaginativa". E neste ponto os instrumentos teóricos e de análises nos ajudam a entender as estratégias de produção sógnica.

Uma das funções do texto fotográfico é fazer com que o leitor veja um lado invisível das coisas e, mesmo dos signos. O poder de encantamento que uma imagem nos submete e nos conduz para significações as quais as representações icônicas ocultam.

As análises realizadas demonstram que os fotojornalistas trazidos para a investigação emprestam outro nível para o trabalho fotojornalístico, em geral submetidos a aceleradas regras de produção. Trazem contribuições para o jornalismo paraibano e descortinam realidades no âmbito do fazer noticioso.

Outra consequência relevante, no âmbito do estudo, é considerar o papel do estético do fotojornalismo. Os três fotógrafos deram à imagem tons dramáticos, tensos, intensificando a relação do observador com as fotografias. São registros fotográficos trazidos para gerar reações, que muitas vezes transcendem o texto frio e medido da matéria jornalística. Algumas fotografias falam muito mais do que o próprio texto que as ambienta, trazemos três fotos para o estudo que apresentam uma carga de auto-referencialidade considerável.

Finalmente, ao aplicarmos o método semiótico, constatamos que deve ser extremamente flexível e aberto, porque as trilhas da significação são, em boa parte, imprevisíveis, e quando elas se cristalizam, ficam instáveis, graças à diversidade de fatores que determinam as significações. É o que compreendemos diante da fluidez dos signos. Nossa expectativa, ao levantar essas questões e trazê-las à tona, é que novos estudos surjam e enriqueçam a argumentação aqui apresentada. Afinal, as fotos são provocações à apreensão crítica do mundo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Fátima. História e ideologia da imprensa na Paraíba: dados históricos e técnicos. João Pessoa: A União, 1983.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem / Dulcilia Schroeder; Magaly Prado (organizadora da coleção). São Paulo, Saraiva, 2011.

CÂMARA, Mônica. Uma Gramática Visual para o fotojornalismo. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo, Atlas, 2012.

FERNANDES, José David Campos. Processos linguísticos no cartaz de guerra: semiótica e gramática do design visual. 2009. 159 f., il. Tese (Doutorado em linguística) - Programa de Pós- Graduação em Linguística. Universidade Federal da Paraíba, 2009.

HUMBERTO, Luis. Fotografia, a poética banal. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 46)

KRESS, Gunther e VAN LEEUWEN, Theo. El discurso como estructura y proceso. Barcelona, Gedisa editorial, 2000.

KRESS, Gunther. Literacy in the new media age. London and New York, Routledge, 2003.

KRESS, Gunther e VAN LEEUWEN, Theo. Reading Images. The grammar of visual design. London and New York: Routledge, [1996], 2006.

LIRA, Bertrand Souza. Fotografia na Paraíba: um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850-1950). João Pessoa, Editora da Universidade Federal da Paraíba, 1997.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução a fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76.

MIRANDA, Adriano. Estratégias do olhar fotográfico: teoria e prática da linguagem visual. São Paulo, Paulus, 2015.

NEIVA, Eduardo. A imagem. São Paulo: Ática, 1986.

NOVELINO, M. O. Gramática Sistêmico Funcional e o estudo de imagens em livros didático de inglês como língua estrangeira. Proceedings, 33 rd Internacional Systemic Functional Congress, 2006.

NÖTH, Winfried. Panorama da Semiótica: de Platão a Pierce. São Paulo: Anna Blume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e filosofia. São Paulo: Cultrix, 1989.

PEIRCE, Charles S. Escritos Coligidos. 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores, 36).

PEIRCE, Charles S. Semiótica. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIRCE, Charles S. Razón e invención del pensamiento pragmatista Anthropos, n. 212, pp. 132-139.

SANTAELLA, Lúcia. Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker, 2001.

----- A teoria geral dos signos. São Paulo: Ática, 1999.

SOUSA, Jorge Pedro. Estereotipização e discurso fotojornalístico nos diários portugueses de referência: os casos do Diário de Notícias e Público. In: Mídia, ética e sociedade. Anais do XXVI Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte: Intercom, 2003. 1 CD-ROM.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>> Acesso em 14-julho-2017.

TRAQUINA, Nelson. Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

SALKELD, Richard. Como ler uma fotografia. São Paulo, Gustavo Gili, 2014.

SANTAELLA, Lúcia, "O que é Semiótica", São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. Introdução à semiótica. São Paulo, Paulus, 2017.

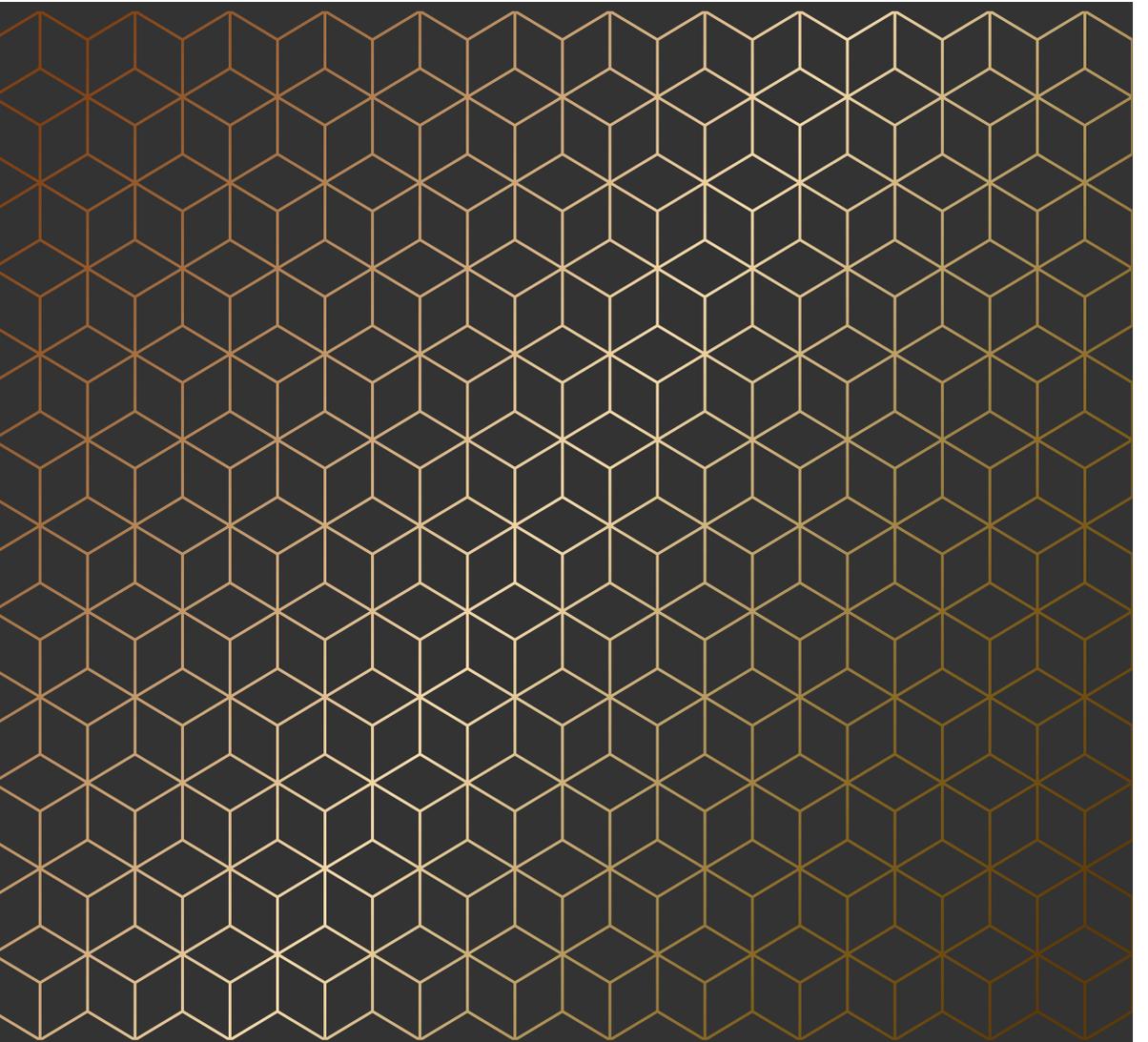
SIGNORINI, Roberto. A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990. São Paulo, Martins Fontes, 2014.

ENTREVISTAS

FELIPE, Rizemberg. Entrevista concedida a Flora Fernandes. João Pessoa, 9 mai. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "1" desta dissertação]

FRANÇA, Francisco. Entrevista concedida a Flora Fernandes. João Pessoa, 5 fev. 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "2" desta dissertação]

CÂMARA, Mônica. Entrevista concedida a Flora Fernandes. João Pessoa, 6 ago. 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "3" desta dissertação]



978-65-3521-366-8



9 786556 213668