

A MENSAGEM DE UMA FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA

Vera Maria B. Calazans de Q. Guimarães ¹

Quando pensei em fazer uma análise de uma fotografia, logo veio à minha mente uma imagem que chegou a mim pelo correio eletrônico, sem legenda e nenhuma referência. A fotografia me deixou bastante impressionada. É uma cena com dois elementos, a menina e a ave, mas, para mim, tinha todos os significados do mundo. Via a criança morrendo de inanição, só, e o urubu à sua espreita. Ela falava da morte, mas mais que isso, do descaso humano. Como podem os homens chegar a este ponto! O que me confortou, por um momento, foi a presença de uma pessoa, o fotógrafo. Ao menos ele estava ali. Queria saber a história da foto. Onde tinha acontecido, o que o fotógrafo tinha feito.

Aquela cena tinha se cristalizado no papel, gravando a realidade em dado espaço e tempo. Foi o assunto selecionado, a escolha e as ações do fotógrafo, enfim, o processo de construção da representação do fotógrafo - *a primeira realidade, ou realidade interior da imagem fotográfica, a história do assunto no passado*. Porém, a construção foi a partir do real; desse modo, a fotografia era um documento do real, e a imagem obtida, sua segunda realidade - *o assunto representado, o conteúdo explícito da imagem fotográfica*. Para decodificá-la deveria conhecer sua história, o processo de criação do fotógrafo, suas intenções. É o que nos ensina Kossoy (1999).

Quando iniciei a análise, não tinha, até aquele momento, as referências históricas da fotografia, não sabia quem era o fotógrafo. As pesquisas, até então, eram infrutíferas. O que tinha era, como receptora, uma interpretação da imagem, segundo meus códigos, minhas referências culturais.

Porém, como falar da fotografia, das emoções que tinha sentido? Foi Barthes que me ajudou a explicar as impressões causadas pela foto. A análise

¹ Doutoranda em Multimeios, IA/Unicamp

seria, antes de tudo, minha interação com ela, sensações sentidas como espectador segundo as referências teóricas de Barthes.

A história da fotografia e do fotógrafo

Da fotografia

A fotografia é de uma menina sudanesa, que estava se arrastando em direção a um posto de alimentação. Foi registrada pelo fotógrafo sul-africano Kevin Carter, em 1993.

A guerra no Sudão

O Sudão (antiga Núbia), em 1820 tornou-se colônia britânica e em 1899 foi submetido ao domínio egípcio-britânico. Em 1956 obteve a independência. Começou, no sul, a guerrilha do Exército de Libertação do Povo Sudanês (SPLA). Depois de vários golpes, em 1989 tomou o poder o general Omar al-Bashir, que instalou uma ditadura militar. Seu regime foi marcado pela intensificação dos combates e, em 1991, adotou um Código Penal baseado na lei islâmica. Os combates entre a guerrilha do SPLA e o governo islâmico provocaram o êxodo de milhares de pessoas. Cerca de 600 mil refugiados morreram de fome no sul, a 800 km de Cartum, a capital, em 1993².



² Fonte: Mulheres negras. Online. Disponível: <http://www.catolicanet.com.br/africa> [26/05/2003].

Do fotógrafo

Kevin Carter (1961-1994) fazia parte de um grupo de quatro fotógrafos, jovens, de classe média. Os outros três eram: Greg Marinovich, Ken Oosterbroek e João Silva, um moçambicano educado em Portugal. Tinham o apelido de *The Bang Bang Club*, dado pela imprensa internacional da África do Sul, pois eram destemidos e às vezes extremamente descuidados para conseguir imagens violentas da guerra³.

A história dos quatro fotojornalistas sul-africanos foi contada no livro *The Bang Bang Club*⁴, por Greg Marinovich, co-assinado por João Silva. Conta a saga do grupo que, diariamente, se dirigia às cidades próximas a Johannesburgo para fotografar a fase mais violenta da luta entre os partidários do ANC (African National Congress) de Nelson Mandela e os do líder zulu Buthelezi, no final do *apartheid*.

As imagens renderam prêmios internacionais e fama aos quatro fotógrafos, porém, com custos emocionais aos dois sobreviventes do grupo, além da morte de Ken Oosterbroek, primeiro sul-africano a ganhar um Pulitzer, ocorrida durante um dos tiroteios, à vista de seus companheiros. Ken faleceu em abril de 1994 e Kevin Carter suicidou-se aos 33 anos, em julho do mesmo ano, asfixiado com os gases do escapamento do carro.

Os longos períodos passados em situações extremas e de conflitos dificultaram o convívio social no dia-a-dia. Como conta Greg no livro: "Quando se tenta recebe-se um olhar de incompreensão ou asco. Só conseguimos falar dessas coisas entre nós". Kevin dizia que sofria de depressão e pesadelos.

Em 1993, João e Kevin foram ao Sudão cobrir o genocídio de tribos cristãs pelo governo sudanês. João já tinha percorrido a aldeia de Ayud tirando algumas fotos. Kevin percorreu a mesma aldeia e tirou a foto da menina. Disse que estava fotografando uma criança, mudou de ângulo e, de repente, viu o urubu atrás dela.

³ Comentário sobre o livro *Bang Bang Club*. Online. Disponível: <http://digitalfilmmaker.net/Bang/bangbangclub.html> [26/05/2003].

⁴ Greg Marinovich e Joao Silva. *The Bang Bang Club*. Publicado por Basic books: 2000.

Disse que tinha enxotado o abutre. João já tinha fotografado a mesma menina, mas sem a ave.

A fotografia, que foi adquirida pelo *New York Times*, ganhou o prêmio Pulitzer de 1994, e deu mais resultado do que qualquer outra reportagem para chamar a atenção sobre a fome no continente africano. Porém, levantou a questão que acompanhou o fotógrafo até sua morte. O que ele tinha feito para salvar a criança? Todos queriam saber, e Carter dava diferentes versões. Chegou a declarar, em uma das suas últimas entrevistas, que odiava a foto.

A respeito do tipo de trabalho que faziam em campo, Greg, no livro, faz uma reflexão sobre o assunto: "João e eu também vimos muitas crianças morrer à nossa frente, na Somália, e só fotografávamos. Tragédia e violência produzem imagens fortes. Somos pagos para isso. Mas há um preço embutido em cada imagem dessas: um pedaço da emoção, da vulnerabilidade, da empatia que nos torna humanos se perde a cada vez que acionamos o botão da câmera." ⁵

A leitura da foto

Para a análise da fotografia, Kossoy me indicou o caminho a percorrer. Era importante saber a história do documento e a do fotógrafo. Colocá-lo no seu espaço e tempo para reconhecemos e entendermos suas intenções. Mas, como disse anteriormente, as emoções sentidas só fizeram sentido com a *Câmara Clara* de Barthes, e é através dele que fiz a leitura.

Para Barthes, reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo, compreendê-las, porém, segundo as próprias imagens mentais do *spectator*.

O *studium* é o quadro histórico, o assunto no qual o fotógrafo investiu, tem conotação cultural, resulta num interesse amplo e eu posso ou não me identificar com ele. Por ser amplo, é revestido de generalidade e, assim, pode ser percebido do mesmo modo por um grupo de pessoas ou um corpo social. A cultura nos liga

⁵ Retirado do artigo de Dorrit Harazim, *Abutres ou heróis*, publicado em 02 de fev. de 2001. Online. Disponível: <http://www.no.com.br> [26/05/2003].

a sentimentos e valores dados pela sociedade, em determinado espaço e tempo. São emoções e sentimentos trazidos pela interação humana e projetados na interpretação da fotografia.

O *studium*, assim, é codificado, com significação elaborada por uma sociedade, na história, podendo ter a mesma interpretação por diferentes pessoas, que convivem naquela sociedade, naquele espaço e tempo.

Ao olharmos a fotografia, vemos a criança fraca, esquelética. Logo nos reportamos a uma das guerras civis, africanas, onde inúmeras pessoas morrem de doença e fome. Grande número de pessoas conhece as imagens, no passado, publicadas em várias ocasiões.

Enquanto o *studium* é cultural, o mesmo não acontece com o *punctum*. Este é pontual, pessoal, subjetivo.

O *punctum*, para mim, é a ave. Ela me fere, me transtorna. *Um detalhe que não foi colocado lá*, intencionalmente, ela está no campo do fotógrafo. Diz que ele estava lá, não podia deixar de fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo em que o total, pois ele fazia parte da cena. **A vidência do fotógrafo não consiste em ver, mas em estar lá.** O *punctum*, a ave, faz com que eu pense imediatamente numa história, em indagações, para além daquilo que eu vejo: o que aconteceu depois.

O *studium* pode servir a várias pessoas. O *punctum* a uma ou poucas. Portanto, é difícil falar dele. Tem significado para alguém, cujo código pessoal vem de sua história particular. Falar do *punctum* é expor-se, pois, necessariamente, é falar de sentimentos pessoais. O outro entende, mas não compartilha, então, ao falar do *punctum*, a emoção desanda, perde-se a graça.

Para Barthes, a essência da fotografia é o Referente Fotográfico - não a coisa **facultativamente real, mas a coisa necessariamente real**. O que nos impressiona é a certeza de que o fato existiu no passado, uma certeza no Tempo. É uma cena de guerra que foi dada sem mediação, foi construída por inteiro. Ao olhá-la, vejo o urubu esperando a morte da menina e imediatamente penso em alguém que impeça isso, e, então, sinto a presença do fotógrafo. Sei

que ele não deixou que a ave, seguindo o processo da natureza, conseguisse seu intento. A cena transcende a imagem fotográfica e é composta, então, de três elementos: o fotógrafo não é, somente, o mediador, o intermediário. A certeza de que o fato existiu no passado e a cena mostrando a solidão da criança, fizeram, da presença do fotógrafo, a salvação da menina. Penso que essa foi a razão de todos quererem saber da atitude do fotógrafo, depois de tirada a fotografia.

Este é o noema da fotografia, "isso foi", aconteceu: estava vivo, mas não está mais. O noema é intenso, pois o que vejo é a morte prenunciada: a menina morrendo de inanição. Ela me certifica que a guerra existiu, que milhões de pessoas morreram, e foi neste momento histórico, contemporâneo. E isso me foi dado **não por um testemunho, mas por uma prova**, conforme Barthes, "aprova-segundo-são-tomé".

Na fotografia há dupla determinação: de realidade e de passado - a menina estava lá, e não existe mais. Há a morte dada pela essência da fotografia, o *punctum*, não na forma, mas no Tempo. Porém, a morte me é dada, também, pelo futuro (da menina) e pelo passado, atestado pela ave. Triplamente morte, a fotografia se torna redundante, prolixa.

Olho e me retenho nela, imóvel, angustiada. Choro a tristeza do mundo: **nenhuma cultura vem me ajudar a falar desse sofrimento - nada, nela, pode transformar meu pesar em luto.**

O discurso

A mensagem fotográfica é conotada: no nível da produção e no da recepção da imagem. Como nos diz Barthes, em *A mensagem fotográfica*: "A fotografia jornalística é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas; por outro lado, não é apenas recebida, é lida, vinculada, pelo público que a consome, a signos, o que pressupõe código (de conotação). São estes códigos que devem ser estabelecidos".

Se é mensagem conotada, tem dois planos: o de expressão e o de conteúdo. A imagem, no nível do plano de expressão, tem, como falamos, apenas dois elementos: a criança e a ave. Porém, esses elementos, cada um deles, são fortes em si mesmos.

Numa tentativa de deciframento, isolei as unidades de articulação da imagem, no sentido de verificar a variação das leituras, com a modificação da forma. O fotógrafo João Silva já tinha fotografado a menina sozinha, porém, não tinha dado importância à foto.



O abutre é carnívoro - alimenta-se habitualmente de carniça. Essa é a proposição que retiro da imagem, considerando a ave isoladamente. Além disso, posso inferir que olha para alguma coisa em especial ou fazer considerações dela com o ambiente, pois não há outro elemento de articulação presente; posso ter o saber de sua função ecológica no mundo: limpa o meio ambiente de restos putrefatos, é de sua natureza. Saberes aprendidos que fazem parte da minha história.

Ao olhar a imagem em que há apenas a menina, o que vem à mente é que **a criança está morrendo**. A imagem da menina, só, sem a ave, é forte: remete-nos à fome, à miséria, à solidão. O leitor desenvolve, subjetivamente, uma empatia, um



sentir pena, porém, no plano social, se distancia, justificando a cena como outras realidades, *abstraindo as noções de tempo e espaço, criando uma idéia de intemporalidade e de qualquer lugar* (Koury, 1995: 76).

Ao olhar a fotografia, reconheço a ave e o estado da criança, e concluo: **A ave espera a criança morrer**, pressentindo a morte. A relação entre eles

estabelece uma sintaxe, que é lida de pronto, de imediato. A presença da ave, por outro lado, reforça o sentimento de solidão, de não ter alguém para cuidar, do descaso humano. Depois, me pergunto: O que, na criança, indica a proximidade da morte para a ave? De onde vem o seu saber?

Cada elemento é portador de um significado, porém, a conclusão só é possível dentro do contexto da imagem, em que estabelecemos a relação dos conteúdos inerentes às unidades. Não se trata de uma soma de valores, mas de uma interrelação de forças



significadoras. Santaella (2001: 50) argumenta que o valor funcional dos elementos só pode ser deduzido a partir da leitura do todo presente na imagem, e que, segundo Koch, **os planos de articulação da imagem vão de unidades mínimas distintivas até o plano do texto, mas devem ser definíveis em seu valor somente no quadro de uma única imagem.**

A fotografia é ambígua: fala do passado (aconteceu) e do futuro (do passado). Expõe um fato que ainda não aconteceu: A ave teria conseguido seu intento? A imagem denuncia, mas não confirma a morte; a cena sugere, insinua, é reticente, posto que fala de um acontecimento futuro, que está prestes a acontecer. Ela nos leva a querer saber o que aconteceu depois, a saber além da cena.

O trauma na fotografia

Fotos com imagens fortes são traumáticas. Em *A mensagem fotográfica*, Barthes questiona a existência de uma mensagem fotográfica puramente denotada, algo aquém da linguagem, e conclui que, se existe, podemos encontrá-la nas imagens traumáticas: **o trauma é precisamente aquilo que interrompe a linguagem e bloqueia a significação.**

Porém, para ocorrer o trauma, é preciso que aconteça a compreensão imediata - não mediada - da mensagem: "O olhar reúne os elementos em um todo para perceber a totalidade. Se a figura de conjunto é pequena, um único olhar permitirá reconhecer esta totalidade, apreendendo sua essência." (Piaget, 2000:19).

Para Piaget (2000:19,302), faltando os instrumentos semióticos (linguagem etc.) a representação é dificilmente concebível. A representação de conjunto supõe instrumentos simbólicos.

Conhecemos e reconhecemos a fome, a doença, a miséria, a morte, assim como reconhecemos as características da ave de rapina. Sabemos dos seus atributos, entendemos as unidades elementares que constituem a totalidade organizada, identificando, na representação, o conteúdo dessas idéias.

Compreendemos a sua significação. A imagem reconhecida é agressiva, pontiaguda e nos fere de pronto. Dessa maneira é que o significado, o conotado, é apreendido de forma rápida, contundente. E isso nos conturba de imediato. É quando a imagem fotográfica tem, então, todo o significado do mundo.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. A imagem fotográfica. In: _____ **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 13-25.

KOSSOY, B. Realidades e ficções na trama fotográfica. In: KOURY, M. G. P. **Fotografia e a questão da indiferença**. São Paulo: Ateliê, 1998.

KOURY, M. G. P. (Org) **Imagens & ciências sociais**. João Pessoa: Ed. Universitária, 1998. p. 67-85.

PIAGET, J. **Biologia e conhecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.