



## **O potencial narrativo dos Contatos e a tomada de decisão durante o trabalho fotográfico em campo de George Rodger<sup>1</sup>**

Santiago Naliato GARCIA<sup>2</sup>  
Centro Universitário de Votuporanga – Unifev

### **Resumo**

Este artigo encerra uma série de produção cujo objetivo é a discussão sobre as Provas de Contato como cogestoras de narrativas e do processo fotográfico. Busca-se, a partir da análise de caso e revisão bibliográfica, reflexões que identifiquem os elementos narrativos que sugestionam as decisões técnicas e estéticas tomadas pelo fotógrafo em seu ato fotográfico. Nos dois primeiros artigos foram utilizados dois trabalhos realizados por Robert Capa: “Dia D”, em junho 1944, Normandia-França e “Leipzig”, em abril de 1945, Alemanha. Para o presente trabalho, o último desta trilogia, busca-se no trabalho de outro fotógrafo também fundador da agência Magnum, George Rodger, o processo de análise e de identificação propostos. O trabalho analisado nesta proposta é o “Deserto oriental”, em junho de 1941, realizado no Egito e na Líbia.

**Palavras-chave:** fotojornalismo; fotografia analógica; provas de contato; contato; embrião narrativo.

### **Provas de Contato: o referente materializado**

Este artigo é o último de uma trilogia iniciada em 2014 que aborda o tema Provas de Contato sob a sua perspectiva de criação, ou seja, sobre as decisões que o fotógrafo analisado realizou anteriormente ao seu ato fotográfico, antecedendo ao disparo do obturador. A pesquisa teve início com a revisão do livro Magnum Contatos, publicado pela editora IMS e estende-se, em etapa futura, para a análise de material de fotógrafos brasileiros ainda em atividade objetivando, além das reflexões, trazer com depoimentos a própria perspectiva do fotógrafo em seu Ato.

Assim como nos primeiros artigos que iniciaram a presente trilogia, são utilizados nesta proposta os mesmos critérios metodológicos para a realização da atividade. Pretende-se alcançar um processo dinâmico com o plano metodológico recorrendo à pesquisa nomotética e ao estudo de caso, este definido como: “o método – estudo de caso – supõe que se pode adquirir conhecimento do fenômeno adequadamente a partir da exploração

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Fotógrafo e Professor mestre dos cursos de graduação Jornalismo e Publicidade e Propaganda e de Pós-Graduação da Unifev-SP, email: [santiagarcia@gmail.com](mailto:santiagarcia@gmail.com).



intensa de um único caso” (BECKER, 1993, p. 117). Dessa forma, almeja-se romper eventuais dificuldades na eliminação de traços singulares e concentrar a preocupação em elementos comuns a uma classe de eventos.

Nesta análise, o Contato de George Rodger analisado é o correspondente ao trabalho do fotógrafo realizado no Deserto oriental, no Egito e na Líbia, em junho de 1941. Segundo Lubben (2012), Rodger foi um dos seis correspondentes ingleses e norte-americanos enviados para cobrir a campanha do deserto oriental no Norte da África, sendo ele contratado pela revista Life. Ainda para a autora, o fotógrafo se juntou a Charles de Gaulle e suas forças francesas livres que confrontaram a Itália e a Alemanha contra o avanço de tropas militares. Apesar do confronto aparentemente próximo, o início não foi de confronto, ficando o fotógrafo ocioso.

É nesse cenário que se tem Rodger elaborando suas decisões e construindo seu portfólio. Representadas no Contato, essas imagens têm potencial esclarecedor da estratégia determinada ainda no processo de seleção e recorte do tema, sendo o espaço e o tempo meandros desse trabalho realizado pelo profissional no ato de seu ofício, técnico, criativo, que antevem ao clique do obturador em si. Tais índices fornecem parâmetros conceituais sobre as decisões tomadas durante o ato fotográfico – brevemente antes da exposição do negativo – sobre como constituiu-se sua reação com a ação em curso na história.

Deve-se, assim, visualizar o objetivo de determinada sequência de trabalho que sugestione possíveis razões para tais escolhas, possivelmente demonstrando, ainda, o movimento ideológico e prático do operador da câmera naquele determinado contexto. Diante desses fatos e argumentos, este trabalho busca ainda apresentar o vínculo forte entre o Contato e a imagem resultante desse processo de forma a corroborar com a ideia da narrativa presente nesse instante predecessor.

### **Fotografia e jornalismo enquanto veículos e funções**

A fotografia tem no fotojornalismo um de seus campos de maior expressão e de veiculação de imagens. A relação do jornalismo com a própria fotografia parece surgir com a impressão da luz em material sensível e que pode ser estabilizado. O princípio e a técnica são relativamente simples: a ação da luz grava um suporte também composto de matéria em conexão física assim com o seu referente: “prova” de que aquela imagem foi composta a partir daqueles elementos ali presentes, em um espaço temporal distante da



reapresentação da imagem capturada. Apesar da evidente prova física, de que o tempo ali registrado corresponda ao tempo relatado pela testemunha agente do ato fotográfico, não há garantias sobre os laços entre os envolvidos no processo. Segundo Buitoni (2011) essa gênese pode fundamentar a atividade no campo da comunicação social pois pressupõe-se que a imagem produzida e divulgada com finalidades jornalísticas precisa da conexão com o real.

Com o posterior desenvolvimento técnico a partir do final do séc. XIX, novos produtos foram criados para tal registro, como o filme fotográfico de Eastman<sup>3</sup>, e passaram a ser usados para a composição química de materiais sensíveis a luz. A grande vantagem desse material em relação aos materiais mais primitivos é a portabilidade, facilidade de manuseio, o aumento da qualidade geral da imagem resultante, contraste, brilho, acutância e aditivo de cores. Tais avanços foram significativos para o surgimento de equipamentos mecânicos – máquinas fotográficas – cada vez menores e também mais portáteis, como a Kodak nº1, criada em 1888, também por Eastman, e a Leica, em 1914, desenvolvida pelo alemão Oskar Barnack.

O fotojornalismo moderno têm sua relação imagem *versus* texto iniciada na Alemanha, após a Primeira Guerra, com o aumento das publicações editoriais e do crescente número das tiragens dos produtos impressos, especialmente das revistas. A partir desse período também há uma evolução natural nessa relação, com a imagem ganhando cada vez mais espaço em detrimento do uso do texto. É nesse momento que a forma em que se articulava o conteúdo textual e imagético permitiu uma abordagem mais específica, trabalhando melhor a então imagem isolada. Agora a imagem e o texto verbal escrito – juntos – comprometem-se a contar uma história (SOUSA, 2002).

O fotojornalismo foi se desenvolvendo e marcado por alguns avanços sociais e técnicos. Para Sousa (2002), cinco deles podem ser destacados: 1-Avanço Técnico – surgimento de flash e novos equipamentos, sobretudo o filme 35mm e câmeras de tamanho reduzido que estimularam uma diversidade de formatos e trabalhos; 2-Geração de Foto Repórteres de boa formação intelectual e social que facilitou a penetração desse profissional em diversas áreas; 3-Atitude de experimentação e colaboração de editores, repórteres, fotógrafos, que proporcionaram um ambiente de experimentalismo; 4-

---

<sup>3</sup>George Eastman foi o fundador da Eastman Kodak Company – Kodak – e foi o responsável pela popularização da fotografia nos anos de 1888 até o início dos anos 1900, com produtos de simples e eficiente manuseios. Graças a ele, a fotografia se tornou na época um passatempo popular. (BLAIR, . 2011).



Interesse humano no qual não apenas fatos políticos e sociais eram enfatizados, mas também a vida das pessoas comuns; 5-Ambiente cultural e o suporte econômico.

A relação texto e imagem, com maior ou menor espaço gráfico define uma ação exclusiva geradora de sentido: a ancoragem. Para Buitoni (2011, p. 33) a imagem – mesmo a fotográfica cuja produção remete a um referente real – não conserva significado algum, sendo possível reconhecer apenas alguns traços de vestuários, nacionalidade, ícones de paisagens ou monumentos: “a foto precisa de uma ancoragem verbal: o significado vem com a inserção em uma narrativa. Somente conseguimos situar a fotografia se há narrativa”. Haveria, portanto, na ancoragem do símbolo escrito e do imagético uma estrutura de narração de forma complementar. Essa relação amplia, é verdade, a noção de sentido de um trabalho midiático e possibilita a identificação de um conceito embrionário presente nas fotografias de veiculação.

Tal conceito foi a base que iniciou a presente reflexão e é aqui descrito como Embrião Narrativo:

O conceito de embrião narrativo envolve uma ideia de sequência, de sucessividade: a modificação temporal está implícita em sua percepção. Assim, embrião narrativo é toda forma ou gesto congelados no tempo que permitam imaginar o passado ou o futuro imediato daquela ação. Em certo sentido, o *punctum* de Roland Barthes pode ser aproximado ao embrião narrativo. (BUITONI, 2011, p. 58).

Partindo desse princípio a imagem única ou as poucas imagens utilizadas em algum tipo de publicação realizaria, virtualmente, o que conceitualmente projeta a atividade jornalística: narrativa, relato de uma ação, mesmo que fragmentada, com a noção do passado e futuro imediatos. Esse mesmo processo pode ser identificado no Contato ao realizar nele uma leitura mais aprofundada e completa no sentido de construção de uma narrativa não latente, mas ali explícita, mesmo que também fraccionada e embora em maior quantidade devido ao agrupamento de diversos frames em uma mesma área.

O Contato portanto, ao contrário da noção da imagem única, ícone – mesmo que embrionária – representa as partes que somadas e simplificadas em ícone completam e formam o conceito de embrião narrativo. O Contato poderia ser analisado, sugere-se, como texto completo do processo comunicacional, enquanto a imagem embrião diz menos e recorre por auxílio verbal escrito a sua complementação e adequado entendimento dos fatos.



## **O Contato narrativo**

O termo Contato na fotografia analógica é utilizado para designar a referência visual daquilo que foi fotografado. Sobre um papel fotográfico, em quarto escuro, é colocado todo o negativo de um rolo de 10, 24 ou 36 poses. Depois é disparado um determinado tempo de luz para sensibilizar o papel e então a folha é revelada. Tem-se, assim, o Contato – também chamado de Folha de Contato, Prova de Contado ou, ainda, de maneira mais popular: “Copião”, termo ainda utilizado em muitos laboratórios.

O Contato possui diversas utilidades e é elaborado conforme a metodologia de trabalho desenvolvida pelo profissional. A grande parte das imagens conhecidas tem sua subsequência e sua sequência registrada não positivadas em qualquer folha além do Contato:

A maioria dos negativos acaba sendo positivada somente no Contato. O hábito de fazer Contatos de todos os filmes processados não só ajuda o fotógrafo a organizar todo o seu material mas também lhe dá referência de acesso rápido a tudo o que já fotografou. Tal referência equivale a conhecer sua própria história visual. Caixas forradas de negativos, sem nenhuma referência positivada, produzem uma sensação de vazio correspondente a um período em que não se viu efetivamente nada. É importante para o fotógrafo uma reflexão sobre seu material, que se dá não somente logo após tê-lo processado, mas ainda nas semanas, meses e anos seguintes. Lentamente construímos uma obra fotográfica, composta por todas essas etapas, cujo percurso pode ser refeito pelos contatos. (SCHISLER, 1995, p. 115).

Na prática, segundo Schisler (1995), as provas positivadas ainda proporcionam outras funcionalidades utilizadas à exaustão pelos profissionais: acesso rápido, permanente e confiável de consulta sem a necessidade de olhar os negativos, material mais sensível e suscetível a danos, a observação da uniformidade de exposição do negativo, variações de enquadramentos, número de fotos para cada imagem, variação de assuntos no mesmo filme e o próprio impacto visual gerado pela sua organização durante a visualização de terceiros. Vai além: “propicia visão do processo criativo. Ao armazenar cada passo ao longo do caminho que conduz a determinada imagem, ela dá a sensação de que estamos ao lado do fotógrafo” (LUBBEN, 2011, p. 9). Essa passagem indicia – via ligação direta com um fragmento do real – o recorte espacial e a interrupção temporal na fragmentação e congelamento, respectivamente, daquilo que foi fotografado e também chamado de Coordenadas de situação por Kossoy (2002).



Tais coordenadas acompanham o barulho do obturador de forma íntima nas passagens da vivência humana em quaisquer lugares e tempo. Exemplo desse processo são os Contatos de George Rodger. Rodger é britânico nascido em Cheshire e serviu na Marinha Mercante. Fotografou para as agência Black Star e para a revista *The Listener*, da BBC. Um trabalho específico, sua cobertura da Blitz, em Coventry, Inglaterra, em novembro de 1940, trouxe atenção para a revista *Life* sobre seu trabalho.

A partir de então a revista o contratou e o fotógrafo passou a cobrir ações de guerra, sendo correspondente oficial. Documentou as atividades da França Livre na África Ocidental e outras frentes de guerra na Eritrêa, Abissínia e no deserto ocidental. Viajou para Irã, Burma, Norte da África, Sicília e Salerno, onde conheceu e fez amizade com outro fotógrafo com o qual, posteriormente, fundaria em conjunto a Agência Magnum: Robert Capa. Uma característica do trabalho do fotógrafo foi, ironicamente, depreciativa para suas atividades: o seu olhar para “belas composições” na frente dos mortos foi traumatizante, levando-o a alterar seu tema de trabalho para a vida animal e sua relação com a natureza<sup>4</sup>. Mas é sobre esta primeira etapa em sua carreira que é focada esta análise: a cobertura de guerra.

O Contato em análise foi resultado do trabalho realizado no Norte da África, em junho de 1941. Rodger havia se deslocado para cobrir a resistência de forças francesas e não tinha feito nenhum clique relevante no espaço de quatro dias. Em passagem no livro *Magnum*, ele relata o cenário de guerra que se apresentava em sua cobertura documental:

Comecei a perder a esperança de que nosso grupo entrasse em ação. Fui me informar sobre a situação com os oficiais responsáveis a fim de formular meus próprios planos operacionais. Havia dúvidas sobre a efetiva posição do inimigo [...]. O general Rommel, com suas 15<sup>a</sup> e 21<sup>a</sup> divisões Panzer, ia e vinha do sul do deserto como um pêndulo, numa série de recuos e contra-ataques. Sua posição, é obvio, mudava diariamente, se não de hora em hora. Ao longo da costa, ainda restavam grandes bolsões de inimigos após a retirada geral rumo ao oeste [...]. Nosso ataque era constituído de cinco colunas que se espalhavam na direção oeste, como dedos de uma mão gigantesca, a partir da fronteira do Egito e fazendo uma curva para o norte a fim de remover o inimigo do deserto e empurrá-lo para a costa. (RODGER, *apud* LUBBEN, 2012, p. 42).

Este relato traz para a leitura futura do material fotográfico a espera e a ansiedade do fotógrafo relatadas em seu próprio depoimento. Tais anseios indiciam um profissional

---

<sup>4</sup>Disponível em: <[www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com)>. Acesso em: 01 de mai 15.



preparado para a cobertura de guerra e a articulação das informações disponíveis com sua estratégia para a cobertura jornalística. Denota, ainda, que o trabalho de guerra fora planejado, apesar da dependência dos acontecimentos envolvendo sua unidade do exército. Neste primeiro momento, age o fotógrafo compreendendo o terreno, a geografia e o movimento do cenário presente, buscando apreender situações, fatos e locais cujo registro imagético poderia ser feito. Na sequência de seu depoimento, demonstrou preocupação em relação às etapas e deslocamento pessoal para a cobertura adequada e transparecem as escolhas iniciais tomadas antes dos disparos fotográficos em si:

Do ponto de vista da cobertura fotográfica, isso representa um grande problema. Primeiro, a distância, a rudeza do terreno e a falta de confiabilidade do transporte oferecido à imprensa me impediam de passar de uma coluna para outra. Além das dificuldades do terreno e da falta de estradas, o deserto estava coalhado de minas e de grupos ocultos do inimigo [...]. Por isso, decidi ficar na estrada costeira e me encontrar com as tropas quando elas saíssem do deserto. (RODGER, *apud* LUBBEN, 2012, p. 42).

Estas últimas informações situam e predeterminam o trabalho futuro do fotógrafo, antecedendo o registro fotográfico e sua futura narrativa. Essas escolhas constituem o começo de uma cobertura fotográfica determinada pelas condições em campo e pelas opções pessoais do profissional. Tais elementos, aparentemente, foram baseados em favorecimento à sua integridade física, sem, no entanto, se desviar do campo devastado pela guerra. Percebe-se, portanto, decisões de ordem psicológica que garantiram sua segurança, mas de forma que possibilitaram as tomadas fotográficas das ações no deserto.

Estas decisões resultaram em inúmeras fotografias, nem sempre boas. Segundo Lubben (2012), Rodger havia tido experiências desastrosas com um fotógrafo comercial que destruiu alguns de seus filmes, restando algumas fotografias feitas em médio formato, com sua Rolleiflex, uma exigência da revista Life que queria imagens nítidas. Esta imposição editorial, de certa forma, direciona as possibilidades narrativas que poderiam ser construídas visando a utilização de um equipamento mais lento, com menos disparos por rolo de filme, material maior e mais pesado. Apesar de opiniões como a de Gassman (*apud* LUBBEN, 2012, p. 36), afirmarem que nos anos 1940 os editores escolhiam o que o público queria ver, foi graças a esta determinação de formato técnico que Rodger

pôde estabelecer uma estética de trabalho voltada para o “belo” impactante, uma leitura mais poética da dureza dos horrores da guerra que, infelizmente, o levaram ao trauma *supra* citado. Resultado desta exigência técnica, os negativos em médio formato, quadrados, impõem uma variação de composição ligada diretamente às possibilidades do equipamento. Esta variação se vê no Contato gerado a partir da sua cobertura:



FIGURA 1: Contato dos negativos de George Rodger em filme médio formato 120mm. As fotografias foram tiradas em 1941, para a revista Life, durante cobertura do confronto da França contra o avanço das tropas italiana e alemã (LUBBEN, 2012)



### **A leitura do contato**

A folha é composta por 12 fotogramas de 6x6cm, fotografados com a Rolleiflex, que geram um sentido narrativo ao serem visualizados. As fotografias agrupadas formam, portanto, um processo construtor de sentido derivado dos regimes de visualidade. Tal processo encontra similaridade ao do dispositivo topológico de Greimas (2004) cuja exploração gerativa do significante tem seu início estabelecido ao formar-se um campo cujos problemas e condições topológicas da produção e leitura são delineados. A partir deste início, tem-se uma possível segmentação do objeto analisado em diversos subconjuntos cuja análise, relacionada ao presente objeto, apresenta alguns dos elementos necessários à leitura. Tais elementos aparecem após a eliminação de ruídos eventualmente presentes que impeçam ou dificultem o texto da imagem.

Para complementar a leitura da Figura 1, busca-se estabelecer o sentido da abordagem da produção técnica a partir da detecção das diferenças para que seja viável a construção de um sistema de relações, sendo tal sentido resultado de um percurso generativo, passando das articulações mais simples às mais complexas, ou seja, fundando a inteligibilidade e organizando os elementos da superfície imagética (FLOCH, 1984).

As imagens positivadas do presente Contato apresentam inicialmente, quando feita uma leitura linear e visual, o deslocamento de tropas do exército, a passagem por campos destruídos recentemente, com um tanque incendiado que indica recente batalha, até o registro de um homem morto ao lado de uma bicicleta e a presença de três covas, onde se vê um soldado de pé. Entretanto, tal narrativa se estabelece ainda em um momento pré midiático, ou seja, anteriormente à sua divulgação pelos meios de comunicação. O sentido gerado pelo Contato indicia as intenções particulares do fotógrafo durante sua tomada de decisão e não a posição editorial dos meios e veículo nos quais as imagens resultantes desta análise foram usadas.

Após contextualizar a leitura dos frames busca-se como objeto dentre estas doze opções, os frames de número 2 e 9 que, juntamente com as imagens presentes na folha, foram catalogados pelo próprio fotógrafo, que fez anotações no verso do Contato.

Tais anotações, transpostas para o contexto e veiculação midiáticos, instauram novas leituras e outros sentidos: ao analisar visualmente o frame 2 e seu contexto fotografado, acredita-se que este venha na sequência narrativa do frame 1, de deslocamento de tropas, e não há nada que indicie confronto ou qualquer outro detalhe que não o ir para

algum lugar. Mas, quando midiaticizada, a imagem ganha ancoragem textual e sua ação é, então, esclarecida: tratam-se de prisioneiros italianos sendo levados para a base próxima a Tobruk. A leitura do Contato e seu sentido é realizada e então a imagem recebe um reforço de objetividade. As anotações realizadas por Rodger podem ser confrontadas com os doze frames apresentados na Figura 1 e ser lidas na figura a seguir:

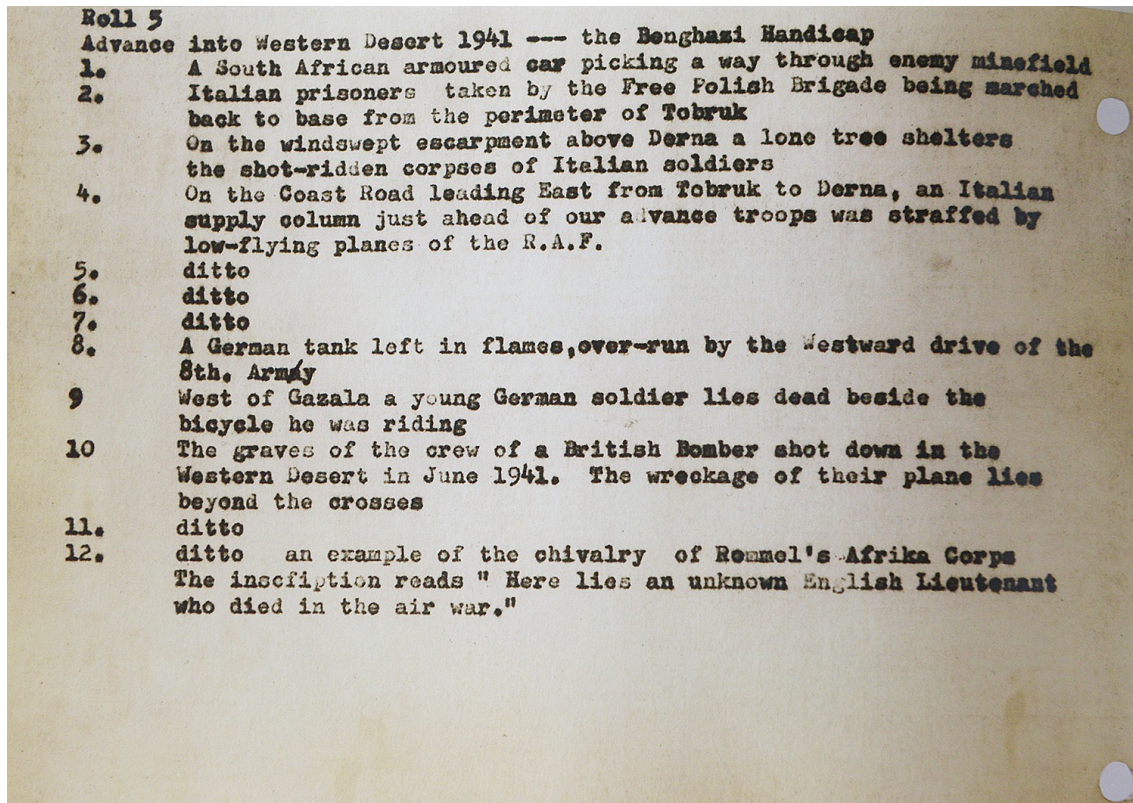


FIGURA 2: Verso da folha de contato com as legendas numeradas e datilografadas pelo próprio Rodger (LUBBEN, 2012)

Este movimento de análise conceitual realizado no frame 2, com auxílio do texto verbal escrito da figura acima, busca afrontar as narrativas visuais e seus diversos sentidos possíveis encontrados a partir da observação dos fotogramas. Tais sentidos são somente estabelecidos com a incrementação das explicações que o autor da imagem – ou da mídia que a divulga – faz em seu texto. Desta forma, as Figuras 1 e 2 podem ser observadas e comparadas, buscando uma geração de sentido a partir do trabalho fotográfico inicial e não no sentido gerado pela sua veiculação, mas que, por ser mais explicativo, delineia um sentido final para a mensagem transmitida. Tal análise inicial, entretanto, fornece complementos informativos gerados durante a fotografiação ou nas escolhas feitas antes mesmo do disparo do obturador. Estes complementos podem ser

dos mais diversos tipos: estéticos, narrativos, conceituais, e devem ser aprofundados em outra oportunidade.

Em outro fotograma, de número 9, busca-se outra análise visual: a imagem mostra o litoral de algum lugar e, na orla, um homem deitado ao lado de uma bicicleta. A imagem, indicial, não detalha informações importantes para quem a olha pela primeira vez: é soldado francês ou italiano? É alemão? A bicicleta é sua ou é roubada? Está descansando ou está morto? A partir das dúvidas geradas pela leitura inicial desta imagem, busca-se significado. Em um primeiro momento, olha-se os demais frames, anteriores e posteriores, em busca de acréscimos indiciais que expliquem e respondam estes questionamentos. Há apenas um, o de número 9, sobre o homem e a bicicleta (Figura 1) e não há relação explicativa com o de número 8 (anterior), que mostra um tanque em chamas, e com o frame 10 (posterior), que mostra três covas rasas, com o leme e o profundor de um avião abatido ao fundo. A imagem do homem-morto, no entanto, enquadra o mar e sua arrebentação leve como cena de fundo. Qual o motivo desta composição, fitando o mar, subjetivando a localização daquele homem?

No contexto dos fotogramas encontram-se elementos que, se não situam o fotógrafo no exato momento do frame 9, o colocam em uma área delimitada: no caminho de guerra. Associando a imagem resultante com o equipamento utilizado, médio formato, pode-se deduzir que a composição não busca a localização geográfica do homem e da bicicleta – embora dê alguns elementos, como o mar – mas que a intenção do disparo seja a relação efêmera da morte com a transposição geográfica. O homem, em deslocamento com um meio de transporte sem armas evidentes, foi morto. A morte fica, então, evidenciada e a guerra enquanto agente destes horrores denunciada com uma sensibilidade autoral que poucos fotógrafos tiveram ao longo da nossa história.

Ao midiatizar a imagem do Contato e atribuir-lhe uma legenda, entende-se melhor o cenário apresentado. Segundo a Figura 2, a imagem retrata um jovem soldado alemão morto ao lado da bicicleta que guiava. A imagem ganha, então, uma carga semântica relativizada que direciona o entendimento e o consumo da imagem como produto final.

### **Considerações finais e perspectivas futuras**

O estudo do conteúdo apresentado articula-se dentro da tematização proposta por Bertrand (2003) na qual, dotada de uma sequência figurativa de significações, constrói seus elementos e os agrupam, indicando orientação e finalidade específicas. É, portanto,



compreendido pois o figurativo assume-se tematicamente, recebendo sentido e valor àquilo observado.

As imagens do presente tema de estudo mantém coerência de análise com os estudos anteriores sobre Contato. Ao analisar os positivos apresentados, pode-se seguramente realizar um preâmbulo analítico a partir dos elementos disponíveis para verificar o objetivo inicialmente proposto. Há concordância com Catalá (2005) pois entende-se que a imagem cumpre, junto com a expressão mediante a linguagem, um papel de coestora do conhecimento; isto se iguala nas outras análises realizadas pelo autor em outras provas de Contato.

As imagens presentes no material de estudo apresentam sinais do seu processo constitutivo inicial, das possíveis tomadas de decisão do fotógrafo que refletem positivamente em sua plástica e estética. Esses elementos, tão peculiares e intrínsecos, apresentam-se somente *in loco* cabendo ao profissional lidar com tais transposições para o sistema fotográfico de imagem no instante em que faz o registro, estando ele dentro de um apartamento alvejado por tiros em um dia nublado ou em marcha pelo continente africano. O potencial informativo pode e deve ser ampliado, conforme Kossoy (2002) exemplifica: a fotografia alcança todo seu potencial informativo na contextualização na trama histórica e no seu desdobramento político, social, econômico, cultural.

Os negativos de Rodger colocam tanto o fotógrafo quando o leitor das imagens naquele ambiente. Ancorada pelo texto, a história toma forma na mente daquele que lê. A análise dos Contatos acrescenta detalhes e ambientação mais imparcialmente do que o texto é capaz de apresentar pois insere, verdadeiramente pelo vínculo físico do sistema analógico com o referente, aquele que lê ao lado daquele que fotografou, no respectivo e narrado instante. Entretanto, essa relação pode ser mudada a qualquer momento pela revelação verbal de um contexto que, inicialmente, fuja aos olhos. A fotografia abstrai os elementos visuais para uma bidimensionalidade que o texto procura, muitas vezes, ampliar.

Embora tenha-se um produto comunicacional final – a notícia e a imagem comprobatória – a informação tida como “completa” (pois articulada e trabalhada) é, na realidade, um outro fragmento de uma passagem vivida pelo fotógrafo. Tais fragmentos, agrupados, sugerem um processo criativo. Tal processo, ao ser verificado pelas partes, têm um potencial de formar um conjunto de etapas e escolhas que narram não apenas a



história objetivada a ser contada, mas também a narrativa passo a passo do trabalho realizado.

Raramente um leitor comum tem acesso ao Contato, que exemplifica e amplia a noção da narrativa e das tomadas de decisão durante o instante iminente do processo de construção de sentido da imagem. Provavelmente este instrumento de trabalho seja inclusive desconhecido por ele.

Buscou-se neste artigo exemplificar e referenciar o papel dos Contatos para apresentar ao estudante de Fotojornalismo e Fotodocumentarismo algumas prováveis decisões tomadas pelo fotógrafo analisado e com isso oferecer alguma noção para futuras ações em campo. Tal estudo articulou os elementos da composição fotográfica identificados nos frames com o propósito de refletir sobre o âmbito das possibilidades existentes e relacioná-las com as práticas exercidas e suas necessárias adequações linguísticas derivadas de diferentes sistemas de captação fotográfica.

Não buscou-se nesta proposta revelar segredos ou alumiar as sombras registradas pelos fotógrafos, mas sim propor um início de entendimento sobre como se tornaram tão venerados alguns trabalhos. A análise desse material pode, entre tantas possibilidades, trazer esse entendimento. O presente trabalho, portanto, se propôs a iniciar uma verificação mais aprofundada desse material denominado Contato, uma vez que as pesquisas preliminares não trouxeram equivalentes temáticos, sendo a publicação original da Magnum<sup>5</sup> uma das poucas bibliografias disponíveis.

A fotografia e o texto jornalístico, juntos, têm grande destaque na imprensa mundial: a notícia estruturada com imagem e texto supera com maior potencial impactante o Contato. Mas a relação mídia (impacto visual) *versus* Contato (potencial narrativo) são complementares no processo de leitura da imagem, especialmente quando divulgado pela mídia impressa. Entretanto, dos dois, apenas o primeiro tem sido, ao longo do tempo, privilegiado pelos meios de comunicação.

### **Referências bibliográficas**

BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

BECKER, H. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo, Hucitec, 1993.

---

<sup>5</sup>Refere-se ao livro **Magnum Contato**, publicado pela editora IMS.



- BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica literária**. São Paulo, EDUSC, 2003.
- BLAIR, J. P. **Novo Guia de Fotografia National Geographic**. São Paulo, Editora Abril, 2011.
- BUITONI, D. S. **Fotografia e Jornalismo**. São Paulo, Editora Saraiva, 2011.
- CATALÀ, J. M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.
- DUBOIS, P. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, ed. Papyrus, 1998.
- FLOCH, J. M. **Imagens, signos, figuras, A abordagem semiótica da imagem**. Trad. Zita Magalhães, *in*: Revista de Estética, nº7, 1984.
- GREIMAS, A. J. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. *In*: OLIVEIRA, A. C. (Org), *Semiótica plástica*, São Paulo, Hacker Editores, 2004.
- KOBRÉ, K. **Fotojornalismo: uma abordagem profissional**. São Paulo, Elsevier, 2011.
- KOSSOY, B. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.
- LUBBEN, K. (org). **Magnum Contatos**. São Paulo, IMS, 2012.
- SOULAGES, F. **Estética Fotográfica**. São Paulo, Editora Sen, 2010.
- SOUZA, J. P. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**, 2012. Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/\\_listas/tematica.php?codtema=31](http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=31)>. Acessado em: 19 abril 2014.
- SCHISLER, M. W. L. **Revelação em Preto-e-branco**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.