



Análise da Intencionalidade do Fotojornalista na Cobertura Fotográfica Sobre o Incêndio em Santa Maria (RS)¹

Mariana Kateivas Oliveira Lopes²

Ana Flávia Sípoli Cól³

Centro Universitário de Maringá (Unicesumar)

Resumo

A pesquisa proposta tem por objetivo analisar a intencionalidade na imagem fotográfica de duas capas do caderno especial “Tragédia no Sul”, presentes no jornal a Folha de S. Paulo. As fotografias que retratam momentos pós-incêndio na boate Kiss, ocorrido no dia 27 de janeiro de 2013 e que matou 242 jovens. A análise da intencionalidade na construção da fotografia será realizada a partir da tese de doutorado de Paulo César Boni (2000), que demonstra como uso de certos elementos da linguagem fotográfica em detrimento de outros pode atuar na construção do sentido da mensagem fotográfica. Ao realizar esse tipo de análise em imagens divulgadas por meio da mídia, o artigo permite estimular estabelecer reflexões sobre o papel social do jornalismo e sua atuação na (re)construção da realidade.

Palavras-chave: Intencionalidade. Fotojornalismo. Boate Kiss. Santa Maria.

Presente em todo e qualquer relacionamento, a comunicação se dá tanto na linguagem verbal e não verbal. Dessa maneira, no campo da linguagem não verbal, encontra-se a fotografia, a qual também contém informações e mensagens a partir do registro do fotógrafo.

Para existir relacionamentos e trocas de informações, é preciso haver comunicação. Enquanto acontece o processo comunicativo, mensagens são transmitidas entre emissor e receptor. De acordo com Bordenave (1982), a pessoa que se comunica sempre busca dar uma ideia aos interlocutores sobre como deseja que sua mensagem seja interpretada.

Dessa forma, o autor explica que a intenção do emissor, enquanto transmite a mensagem, é de direcionar a interpretação do receptor. A partir deste princípio, entende-se que toda comunicação tem intenção. Para Martins (2012) a fotografia conta com conteúdo e por isso também faz parte da comunicação. Logo, aqueles que a tem como instrumento de trabalho, como os comunicadores sociais, apresentam suas intenções naquilo que produzem.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Realizado para a disciplina de Pesquisa em Comunicação, do Curso de Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo, do Centro Universitário de Maringá - Unicesumar, com vistas ao desenvolvimento de pesquisa acadêmica na referida área, conforme plano da disciplina.

² Graduando do 3º ano do Curso de Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo, do Centro Unicesumar de Maringá – Unicesumar, e-mail: marianakateivas@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo, do Centro Universitário de Maringá – Unicesumar, e-mail: anafalviacol@gmail.com.



No caso dos profissionais da imprensa, tendo como referência o jornalista, a intencionalidade deve ter relação com a finalidade do seu trabalho: a busca de informar o leitor. Mas a fim de informar, o fotojornalista precisa pensar em como traduzir o fato real para uma fotografia, onde estará presente a intencionalidade do profissional da imprensa sobre a imagem.

Valorizando a fotografia, Erivam Morais (2009) aponta que ela torna-se a essência do fotojornalismo, pois dá credibilidade e entendimento aos fatos. Para ele, o fotojornalista tem uma função social e pode provocar sentimentos com a sua profissão ao lado da arte.

No campo da informação, a fotografia passa então a completar o jornalismo. De acordo com Boni (2000), o fotojornalista tem em mãos a capacidade de escrever um texto com a própria fotografia, para isso ele sai à procura de informações visuais. O autor aponta que a fotografia conta com a pluralidade em sua leitura, entretanto, ele destaca a intencionalidade do repórter no processo de registro da imagem. Boni afirma que:

[...] defendemos que o fotógrafo presenciou determinado acontecimento, construiu seu significado do que viu e, através de uma foto – sua forma peculiar de escrever – intencionou traduzir esse significado para o leitor. (BONI, 2000, p. 264).

2. Da câmara escura ao fotojornalismo

Com tantas tecnologias disponíveis no século XXI, fotografar tornou-se uma atividade trivial e corriqueira no cotidiano de milhares de pessoas. Basta acessar a Internet e a comprovação disso já é percebida, principalmente, nas redes sociais. Tudo é fotografado. Para apresentar o valor da fotografia na sociedade atual, a escritora Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia* (2004), faz uma comparação com as palavras de Stéphane Mallarmé, escritor e esteta do século XIX, dizendo que antes o objetivo do mundo era que tudo terminasse em um livro, mas que hoje o objetivo é outro, o de tornar tudo fotografia.

A história da fotografia trata-se de um curso de muitas descobertas, limitações e dificuldades por trás de cada registro. Assim, busca-se aqui a direção para a construção dessa trajetória, partindo dos principais acontecimentos que formaram a história da fotografia, começando pela invenção da câmara escura.

Com o princípio descoberto ainda por Aristóteles, no século IV a.C., a câmara escura consistia em uma caixa com um pequeno furo, o qual permitia que a luz passasse



por ele para dentro de um espaço escuro, formando ali uma imagem inversa da cena externa que era possível ver em uma superfície plana. De acordo com Hacking e Campany (2012), depois do aprimoramento dessa invenção, quando a câmara escura passou a ser transportada, a partir do século XVIII os artistas passaram a utilizá-la para copiarem imagens do cotidiano por meio da projeção que ela oferecia. Entretanto, a existência da fotografia só conseguiu realmente retratar a realidade depois da união deste princípio com as descobertas do campo da química.

A partir do conhecimento existente do efeito da luz sobre os objetos é que se iniciaram as experiências em busca de uma substância adequada que reagisse à luminosidade. Para a fixação das primeiras fotografias a substância utilizada era os sais de prata, mas isso mudou quando Joseph Nicéphore Niépce descobriu que utilizando uma camada protetora, chamada betume, teria uma cobertura mais consistente, que tornava as placas de impressão rígidas perante a luz, sendo eficaz para o registro da imagem. Assim, entre os anos de 1826 e 1827, Niépce tirou uma das primeiras fotografias, por meio da “heliogravura”, chamada “Vista da Janela em Le Gras”. Dois anos depois o criador da heliografia se associou ao parisiense Louis-Jacques-Mandé Daguerre, francês que ficaria conhecido como o pai fotografia. Mas Niépce morreu em 1829, antes que as pessoas conhecessem a sua descoberta.

Outro registro importante para essa trajetória trata-se da fotografia de Willian Henry Fox Talbot em 1835, da qual é o negativo mais antigo que existe atualmente realizado pelo processo do calotype. O inglês lembrou-se da câmara escura e utilizou em sua invenção um “fixador” para a imagem. Depois dessa inovação, Talbot não deu continuidade em suas descobertas, só em 1844 quando lançou o primeiro livro com ilustrações fotográficas que foi distribuído comercialmente, o “The Pencil of Nature”.

A fotografia estava próxima de se firmar, tecnicamente falando, depois desses primeiros passos. Pois enquanto essas experiências aconteciam, Daguerre descobriu que positivos diretos da fotografia poderiam ser revelados com mercúrio, a partir de placas de prata iodadas. Dois anos depois, esse processo foi anunciado como daguerrótipo, reconhecido então pela Academia Francesa de Ciências.

Aos poucos outras descobertas foram aprimorando tais conhecimentos primários. O daguerrótipo ainda se destacava pela riqueza de detalhes, entretanto, o fato de suas imagens serem fixadas em placas de cobre revestidas por prata impedia a reprodução das mesmas. Enquanto isso o Sir John Herschel declarou uma substância que “fixava” permanentemente a fotografia, chamada de hipossulfito de sódio.



Aproximando então das técnicas mais recentes, em 1841, Talbot patenteia o conceito de imagem latente, que significa a imagem invisível, a qual pode ser revelada (exposta) em um negativo, conhecido como processo da calotipia.

2.2. O fotojornalismo

Tendo em vista as ilustrações fotográficas, abre-se o campo para os primeiros passos do que ainda se tornaria o fotojornalismo. No ano de 1842 é possível enxergar na história a fotografia como informação. De acordo com Sousa (1998) essas primeiras manifestações se dão quando aqueles que tinham interesse pela fotografia se dispuseram a colocar a câmara tendo como foco o acontecimento, a fim testemunhá-lo e mostrá-lo às pessoas. A fotografia então passava a ganhar corpo, servindo como prova.

Nessa linha é que então a fotografia começa a ser vista com o objetivo de transmitir o real, abrindo caminho ao fotojornalismo. Pois a partir dessa transição, da fotografia artística para a de registro de fatos, é que o fotojornalista passa a mostrar seu sentido, com importância e expressão, como a de um fotógrafo artista. Martins afirma:

Muito mais que a simples perpetuação de uma cena, a fotografia é um testemunho, um depoimento silencioso que, [...], carrega a identidade de seu autor. [...]. Diariamente, vários fotojornalistas de diferentes órgãos de imprensa saem às ruas para cumprir uma mesma pauta, mas as fotos publicadas nunca serão idênticas. (MARTINS, 2012, p.16).

Na visão de Martins (2012) o destaque de cada aspecto na fotografia depende da intenção e dos conhecimentos, tanto técnicos como vivenciados, do fotógrafo. Levando sempre em consideração o olhar singular do mesmo, o qual constrói a fotografia pensando desde o tema, sua composição, até as cores da imagem que será registrada. Sendo a câmera o instrumento de trabalho do repórter fotográfico, este profissional pode registrar algo que nunca irá se repetir. Pensando em como irá fotografar, a fotografia passa ter sentido de preservação e memorial por meio do fotojornalista.

Todavia, a fotografia passa a ser desejada pelos leitores em meados do século XIX com o advento das publicações ilustradas, a partir de 1842.

A frente da pintura, no sentido de menor limitação quanto ao espaço físico, em meados da década de cinquenta do século XIX, a fotografia, por meio das evoluções técnicas acontecidas até aquela época, saiu dos estúdios e passou a documentar a realidade de fato. Desde este momento outra característica foi agregada à fotografia: a



imagem como prova dos acontecimentos. Nesse viés, a fotografia passa a registrar conflitos de guerra, no sentido testemunhal, mas ainda com características artísticas.

No decorrer da história, a fotografia jornalística ganha espaço na imprensa quando o jornal New York Tribune, em 1887, a torna um produto de massa. Isso porque em janeiro deste ano, de acordo com Martins (2012) deu-se a inauguração do processo fotomecânico de reprodução da foto impressa na capa do jornal, fazendo com que, a partir desse ano, a imagem fotográfica estivesse presente em grande escala em jornais e revistas de maneira definitiva.

A partir do momento que o fotojornalismo passa a ser reconhecido, o número de interessados na profissão aumenta, entretanto, Sousa (2000) aponta que isso só começa a acontecer no início do século XX. Período favorável à fotografia, devido às vantagens tecnológicas que ela ganha, merece destaque os adventos que proporcionaram mobilidade aos que fotografavam, como o flash de lâmpada, o sistema reflex, as câmeras portáteis de 35 mm, filmes mais sensíveis e maiores luminosidades nas câmeras. “Para o fotojornalismo, a conquista do movimento revelou-se de importância vital, uma vez que permitiu ‘congelar’ a ação, [...] capturar o imprevisto, chegar ao instantâneo e, com ele, acenar com a ideia de verdade: o que é assim capturado seria verdadeiro [...]” (SOUSA, 2000, p. 29). Com tal credibilidade, o autor ainda aponta que a fotografia vai além, pois passa a motivar as pessoas a conhecerem como e onde vive o resto do mundo.

Com o reconhecimento que os fotógrafos começaram a receber, juntamente das facilidades que os novos equipamentos lhes ofereciam, o campo do fotojornalismo se fortificou a ponto de ser visto com tanta importância como o texto jornalístico.

3. Sensibilidade fotojornalística

Tendo ainda em vista a discussão sobre o grande número de fotografias a todo instante e lugar, deve-se ressaltar certo cuidado ao apontar tal assunto. Isso porque apesar do hábito que se formou em torno de se fotografar tudo o que está em volta, diariamente ou não, não significa que aqueles que saem dando “cliques” sejam fotógrafos. Nesse sentido, em uma entrevista, o fotojornalista Evandro Teixeira explica que “Hoje todo mundo se acha fotógrafo. As câmeras fazem quase tudo sozinhas e estimulam essa ideia. Mas acredito que a tecnologia não substitui o talento. Ajuda, mas não substitui.” (MARTINS, 2012, p. 20).



Compreende-se, diferente do fotógrafo amador, o profissional não registra apenas momentos triviais, diários, ou que só representem uma rotina individual, ele tem foco e objetivo: o de transmitir a informação.

Assim, Martins (2012) aponta que o fotojornalismo não é apenas ferramenta de documentação. Isso, a partir do momento que cria e trabalha os elementos fotográficos com linguagem, códigos e características peculiares, sempre a fim de levar o leitor ao local do fato por meio da fotografia.

O autor ainda aponta que, pela história da fotografia, o começo da década de 1930 foi o tempo em que Henri Cartier-Bresson, considerado o pai do fotojornalismo, conheceu a fotografia. Sendo depois repórter fotográfico das revistas *Life* e *Vogue*, Bresson tornou-se o líder de uma geração de fotógrafos.

Partindo assim do pressuposto da sensibilidade que o fotojornalista deve ter, presente como característica essencial no “pai do fotojornalismo” – Bresson ressalta o valor do conteúdo fotográfico, tendo em vista que esse poderá conter informações ricas, construídas mentalmente em sua composição.

Tendo em vista o rico e sensível teor que a fotografia pode transmitir àquele que a observa e o fotojornalista sabendo que lida com esse tipo de conteúdo, entende-se a necessidade de se pensar na hora do “clique”. Para isso, o fotojornalista precisa conhecer os elementos fotográficos, suas técnicas e se arriscar na composição. Entretanto, nesse momento todo cuidado é pouco, isto porque, de acordo com Barcelos (2009) o planejamento do conteúdo fotojornalístico leva em conta a semântica da imagem, pela qual organiza a “expressão em unidades de leitura.” (BARCELOS, 2009, p. 109).

Como proposta de Lorenzo Vilches (1997), Barcelos (2009) descreve em sua dissertação, “Fotojornalismo: Dor e Sofrimento” (2009), que o escritor mostra a fotografia como narrativa e com intencionalidades sempre existentes por traz do “clique”:

[...] uma vez que há um ponto de vista de alguém que escolheu determinada perspectiva para mostrar uma cena; a imagem narra ações desempenhadas ou sofridas por personagens; mostra determinado espaço e tempo da ação; e é narrada para alguém, o leitor, portanto, carrega uma intencionalidade. (VILCHES, 1997 apud BARCELOS, 2009, p. 109).

4. Intencionalidade fotográfica



A fotografia sempre permitirá uma leitura, ou seja, ela por transmitir uma mensagem a uma pessoa alfabetizada ou não, que tenha conhecimento sobre a área ou não. Pois desde que o indivíduo enxergue, poderá construir sentidos por meio da fotografia, nesse sentido, Boni aponta a superação da fotografia sobre a escrita.

O autor explica que isso é possível pelo fato de a fotografia ser formada por códigos abertos, pois podem ter inúmeras leituras, e contínuos, pois sempre estão dispostos a novas releituras. Mas ainda assim, com essa característica que amplia e não limita o campo da fotografia, Boni (2000) ressalta que sempre existem formas de se escrever em fotografia.

Dessa forma, a mensagem que será construída, neste caso por meio da fotografia, dependerá do significante, do significado e dos elementos de significação. Partindo desses conceitos é que então se inicia as formas de se escrever em fotografia como Boni (2000) apresenta. O autor explica que o significante será aquele que começa o sentido da mensagem, isso porque se trata daquilo que expressa, logo, é a partir dele que se dá o significado, pois é do que a interpretação daquele que vê a fotografia – tendo como base o conhecimento prévio do leitor. Já os elementos de significação são as características que auxiliam o leitor na hora da interpretação, Boni (2000) explica que:

Elementos de significação são atributos que, atrelados de alguma forma ao significante, auxiliam - ou mesmo induzem - o leitor a se aproximar do significado pretendido por quem produziu a mensagem. Esses elementos podem ser verbais ou não, mas estarão sempre indicando um caminho, abrindo uma trilha, dando um rumo para que o leitor se direcione à leitura que o produtor da mensagem gostaria que ele fizesse. (p. 23-24).

Compreende-se assim que alguns elementos da fotografia fazem-se presente no momento da construção da imagem a fim de chegar à mensagem proposta. Isso porque quem fotografa já tem a imagem mental, antes de fazer o “clique”. Sobre o assunto, o autor exemplifica tais elementos apontando-os como nitidez, ângulo, corte, composição, contraste e fotografias em que a pessoa está aparentemente estranha ou com boa aparência. Os usos desses elementos de significação podem direcionar a interpretação ao significado, “principalmente em razão do baixo nível de educação imagética do leitor, essa indução quase sempre atinge seus objetivos” (BONI, 2000, p. 25).

Boni (2000) destaca o potencial intencional do fotógrafo para enriquecer ou empobrecer uma cena. O autor aponta que o fotógrafo constrói a imagem utilizando-se dos elementos de significação, com o intuito de direcionar a leitura. Entretanto, também



ressalta que nem sempre a leitura desejada do fotógrafo é alcançada, pois a interpretação também depende do conhecimento e vivência daqueles que leem a fotografia.

Diante de tais pressupostos, partindo ao recorte da fotografia jornalística, entende-se que a primazia da intenção do fotojornalista é a de passar informação. Entretanto, como o profissional irá fazê-lo dependerá dos elementos de significação que o repórter fotográfico usará no momento do registro. De acordo com Boni (2000), a intencionalidade então só se concretiza a partir do instante que o fotógrafo utiliza todos os recursos técnicos, a linguagem fotográfica e os “elementos de significação para que estes possam auxiliar o leitor a trilhar pelo mesmo caminho que ele na construção do significado.” (BONI, 2000, p. 38 e 39).

Construindo imagens carregadas de informação e significados, o fotojornalista se vê em um campo sensível que merece preocupação, pois a imagem fotografada ainda tem o peso de poder ter inúmeras leituras. Diante desse contexto, retoma-se o questionamento que não é qualquer um que pode se considerar um fotógrafo, especialmente um fotojornalista, pois para que mensagens e informações sejam transmitidas da melhor maneira e mais próximas possíveis à intenção daquele que fotografa, é necessário haver conhecimento sobre as técnicas e linguagem fotográfica, além, do conhecimento da área jornalística. Boni ressalta essa diferença necessária no fotojornalista:

[...] conhecendo alguns elementos da linguagem fotográfica e sabendo empregá-los eficientemente como uma espécie de vocabulário não codificado a serviço de seus propósitos, o fotógrafo - particularmente o repórter fotográfico - terá muito maior possibilidade de manifestar sua intencionalidade de comunicação nas fotografias que produzir. (BONI, 2000, p. 62).

A partir dessa observação é que o autor apresenta os elementos essenciais para a construção da imagem, como os planos, composição, foco, ângulo, movimento, textura, contrastes, tonalidades, preto e branco ou cor, iluminação, forma, elementos de significação, aberrações e equilíbrio. Boni (2000) coloca as escolhas por cada elemento como atitudes que destacarão o que o fotógrafo prioriza para a mensagem intencionada na imagem fotografada. Nesse âmbito, ele destaca o plano, o foco e a composição.

Sendo assim, com base nos pressupostos apresentados até aqui e aqueles pelos quais ainda serão apresentados durante o processo, dar-se-á início à análise das duas imagens fotográficas presentes na capa do caderno especial “Tragédia no Sul”, do jornal a Folha de S. Paulo, dos dias 28 e 27 de janeiro de 2013.



5. Tragédia em Santa Maria

Na madrugada do dia 27 de janeiro de 2013, em Santa Maria (RS), aconteceu um incêndio na boate Kiss, o qual levou a morte 242 pessoas. As vítimas eram jovens, a faixa de idade era de 20 anos, que participaram de uma festa da Universidade Federal de Santa Maria. De acordo com informações de reportagens divulgadas, 231 pessoas morreram naquela noite e 106 ficaram feridas, as outras 11 morreram nos hospitais. Durante todo o dia, centenas de familiares procuravam por sobreviventes ou pelos corpos das vítimas em dois ginásios da cidade.

Segundo a perícia, a boate pegou fogo pelo uso de artefatos pirotécnicos durante o show. O fogo começou quando as faíscas desses objetos inflamáveis chegaram ao teto. Ao perceber o fogo, um integrante da banda que ali se apresentava tentou utilizar o extintor, mas o instrumento não funcionou.

O número de pessoas mortas, devido ao incêndio, é de 242 e o número de feridos de 116, tornando-se este o maior incêndio no Brasil dos últimos 50 anos em números de vítimas. De acordo com o Corpo de Bombeiros, a maioria das mortes se deu por asfixia.

Inúmeros corpos foram encontrados empilhados no banheiro, local por onde as vítimas tentaram fugir. Quando o incêndio começou, muitos também não conseguiram sair, pois os seguranças barraram a saída cobrando o pagamento da conta. A documentação comprovou que o local não tinha a liberação do Corpo de Bombeiros para o funcionamento e comprovou que a boate Kiss estava superlotada. Embora ninguém tenha sido preso como responsável pelo incêndio até o período de finalização deste artigo, há várias pessoas sendo processadas.

Como cobertura jornalística de tragédia, a notícia incêndio foi divulgada em todos os meios de comunicação de jornais nacionais e internacionais, entre eles o jornal a Folha de S. Paulo, o qual lançou um caderno especial para cobertura do fato.

Intitulado como “Tragédia no Sul”, o caderno especial do jornal a Folha de S. Paulo, publicou notícias diárias sobre o incêndio e suas consequências do dia 28 ao dia 31 de janeiro de 2013. Com fotografias marcantes, o caderno buscou aproximar o leitor dos fatos em torno da tragédia, apresentando-lhes informações sobre o ocorrido e muitos depoimentos de parentes das vítimas. Nesse sentido, dar-se-á a análise da intencionalidade fotojornalística de duas capas do caderno especial, as do dia 28 e 29 de janeiro de 2013. Tais fotografias foram escolhidas pela característica de informar sem

chocar. As duas passam a ideia de perda, de morte, e tragédia do fato, mas sem apresentarem explicitamente os corpos ou queimaduras.

6. Análise do discurso fotográfico do caderno “Tragédia no Sul”, do dia 28 de janeiro

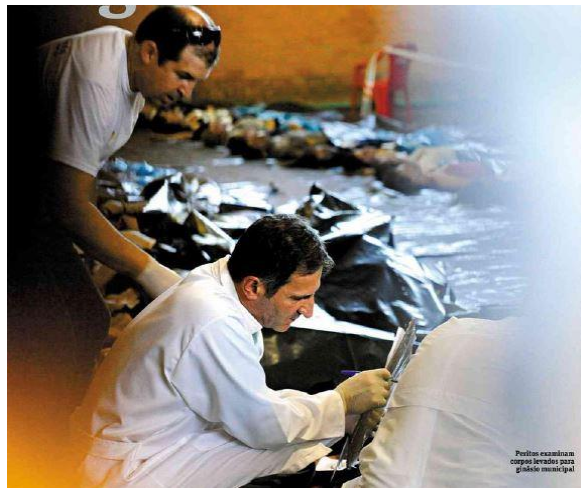


Figura 1 – Peritos examinando corpos das vítimas do incêndio na boate Kiss
Fonte: Acervo digital Folha de S. Paulo, 28/01/2013¹

O jornal especial da Folha de S. Paulo, “Tragédia no Sul”, de 28 de janeiro de 2013, traz na capa uma foto com três peritos (dois aparecendo explicitamente) examinando corpos das vítimas do incêndio na boate Kiss. Com corpos estendidos no chão e cobertos com lonas pretas, no Ginásio Municipal de Santa Maria, apenas as cabeças das vítimas aparecem na imagem, mas totalmente sem foco. Neste dia, o caderno está “recheado” das primeiras informações mais completas sobre o acidente da Boate Kiss. Como manchete, o destaque foi dado ao número de vítimas: “231 mortos”, acompanhado da imagem que será analisada nesta pesquisa. Abordando pequenas legendas nas imagens, são apresentadas quatro fotos na capa, três ao topo da página e uma central, em tamanho maior e que foi selecionada.

Nesta edição especial, do dia 28 de janeiro, o “Tragédia no Sul” saiu com quatro páginas. Nelas foram abordados os motivos do incêndio e como aconteceu. Não há publicidades em nenhuma das páginas. No decorrer do caderno, foram inseridas 35 fotos, sendo todas coloridas.

Como formato de um caderno especial, a Folha de S. Paulo adotou o procedimento da cobertura fotográfica. Dessa forma, enriqueceu o material devido seu desdobramento. Com abordagens gerais, sobre o acidente, esclarecimentos dos motivos



do incêndio foram explorados. Nomes das pessoas que morreram e fotos de algumas delas também ganharam espaço na edição.

Quanto aos elementos e técnicas fotográficas, observa-se a foto com plano americano, pois, mesmo que agachado, enquadra o perito dos joelhos para cima. Quanto à distância focal, é possível que seja mais longa, porque parece estar distante do objeto, usando de uma teleobjetiva para “buscar” o fato mais próximo da lente. Plano de foco está como primeiro plano, na composição encontram-se os elementos de composição

¹ Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2013/01/28/15/>. Acesso em: 25 de mar de 2014.

perspectiva – como já foi apontado aqui, como complemento ao foco. Quanto às cores deu-se destaque para cores quentes, valorizando a cor laranja. Quanto à abertura, encontra-se grande, pois há pouca profundidade de campo. O ângulo perceptível é o de mergulho, onde o sujeito principal (perito) passa a ilusão de ser menor. Não é possível afirmar a velocidade do obturador, mas é mais provável que esteja em alta, acima de 100s, pois o perito que está levantando está em movimento congelado. Para aumentar o destaque, o contrataste se dá como luminoso e tonal, apropriando-se de uma luz suave, sem causar choque com o impacto da cena.

A primeira fotografia exibe uma imagem de forma jornalística e característica muito maior, não por retratar a ideia de fotos das vítimas mortas, mas pela escolha do ângulo linear, pela valorização do primeiro plano (perito), pelo distanciamento do primeiro plano para o segundo (as vítimas estendidas no chão), provocando uma sensação de que não há como voltar atrás, que a única coisa que lhe restou a fazer é a identificação dos corpos, pois com a morte não há ação que possa remediar. A abertura da perspectiva também favorece que o leitor corra os olhos pela fotografia, fazendo com que além do perito, ele dê atenção ao elemento totalmente desfocado ao fundo, o qual são os corpos no chão. Mas sem perder a compreensão do destaque ali recebido ao médico.

Como não existe fronteira demarcada entre o primeiro plano e plano de detalhe, fica aberto o pensamento para duas possibilidades, a de o fotógrafo ter usado o primeiro plano (para isolar o perito central do ambiente com os corpos no chão), ou utilizado o plano de detalhe (afinal, isolou a fisionomia do perito que está no centro do todo, dando foco a ele, pois o restante fica em desfoque) com o ângulo frontal. A fotografia, com o plano restrito e ângulo de cima para baixo, que condiz em sinal de inferioridade (aqui no sentido da morte), tornou-se não identificável à primeira observação. Pois o leitor pode

haver a ter uma dificuldade instantânea/momentânea de leitura da fotografia, pois ao passar os olhos pode não compreender a foto, só parando e observando de fato aquilo que está em desfoque, é que a foto lhe proporcionará sentido.

A partir do momento que a leitura fica com uma maior dificuldade na sua compreensão, a mensagem demora mais para ser identificada, entretanto, ela é melhor analisada, logo, seus leitores devem dar maior nível de atenção. Nesse sentido, a legenda é fundamental para complemento da foto, a fim de saber que se trata de peritos e não pessoas comuns mexendo nos corpos. A cor vem acrescentar a contraposição da cena, para deixar de ser um ambiente sombrio, que remete à morte, com as cores frias, foram destacadas as cores quentes, dando vivacidade à cena, pois tais cores dão “vida” à cena, sentido que contradiz com a fotografia que apresenta a morte, fugindo do azul, branco ou cinza, que oferece a sensação de esfriamento, nesse caso, os dos corpos, os elementos escolhidos dão sentido de eufemismo ao tema morte. Em vez de reforçar a mensagem de morte, com cores referências ao tema, o fotografo optou por um balanço de branco com a tonalidade que apresenta o oposto do tema, deixando a imagem mais “leve” e sem carrega-la com a ideia da morte implicitamente.

7. Análise do discurso fotográfico do caderno “Tragédia no Sul”, do dia 29 de janeiro



Figura 2 – Menina durante manifestação de luto
Fonte: Acervo digital Folha de S. Paulo, 29/01/2013²

Na edição especial, do dia 29 de janeiro, o “Tragédia no Sul” saiu com sete páginas. Nelas foram abordadas a continuação da cobertura, com mais detalhes e esclarecimentos dos motivos do incêndio, também foi apresentada a situação em que algumas das vítimas feridas estavam e alguns casos restritos, de vítimas que não

deveriam estar na boate naquela noite. Não há publicidades em nenhuma das páginas. No decorrer do caderno, foram inseridas 12 fotos, sendo todas coloridas.

Quanto ao plano, trata-se do plano americano, pois o objeto principal – a garota – tem como corte os joelhos. É mais possível que seja uma teleobjetiva, pois se encontra em meio à multidão, isso dificultaria o acesso tão próximo de todos os participantes, assim a distância focal é mais longa. O plano de foco está em visualização no primeiro plano, valorizando o peso, luz e equilíbrio da imagem. Como equilíbrio, a imagem utiliza-se da regra dos terços, com o cartaz escrito “luto” à esquerda, isso dá destaque ao motivo do choro da criança, dando sentido a mensagem fotográfica. Como perspectiva, a foto está em horizontal, caracterizada pelo comprimento. Diferentemente da primeira fotografia, dá-se ênfase nas cores frias, dramatizando a dor da criança chorando.

A foto que recebe mais espaço na capa será a foto analisada. Publicada com cortes, na horizontal, acima do título da manchete. A fotografia apresenta uma criança aos prantos com um cartaz na mão, em que aparecem a foto de cinco vítimas, a palavra em negrito “Luto” e uma mensagem aos entes perdidos. A criança da foto está sobre os ombros de um adulto em meio à manifestação de luto que reuniu 35 mil pessoas, segundo a Brigada Militar (conforme apresenta legenda na própria foto, no canto interior direito). Com a tomada em plano médio, a intenção é de interagir o sujeito (criança chorando) com o ambiente (manifestação) e contextualizar o leitor no cenário da manifestação, a qual se trata de um luto que não distingue ninguém, mas é

² Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2013/01/29/15/>. Acesso em: 25 de mar de 2014.

que os que aparecem ao centro – a perda de entes queridos.

O ângulo linear frontal utilizado pelo repórter fotográfico reforça a determinação da imagem de dor que a criança está passando, pois o situa na mesma linha dos olhos do leitor. O fotógrafo poderia tirar essa foto de baixo para cima, mas fez questão de ficar um pouco mais “alto” e tentar aproximar o olhar linear da criança com aqueles que veriam a imagem. A composição do fotograma situando a criança chorando, em meio ao manifesto, é fortemente expressiva, podendo transpassar os sentimentos que ela sentia àquele que a observa. Com a imagem, o fotógrafo construiu um significado daquilo que vivenciou. Logo, para testemunhar o significado que lá encontrara e traduzi-lo para o leitor, usou seu equipamento e seu conhecimento dos elementos da linguagem fotográfica (plano, ângulo, composição, enquadramento e corte).

Na continuidade da composição fotográfica, contrapondo a ingenuidade da criança que chora, abaixo dela está o adulto, revoltado com a situação, apresentando



agressividade na face. O fotógrafo poderia ter utilizado uma teleobjetiva e focado na criança com o cartaz em mãos, tal cena já emocionaria ou faria o público refletir sobre o caso, mas quis passar na imagem que não havia “só” a dor diante do fato, mas revolta – por conta das irregularidades e consequências de erros que estas se deram para o incêndio acontecer. De maneira ainda mais ampliada, mostrando que a indignação não vinha apenas de uma pessoa ou uma família, a fotografia retrata todo o contexto do dia registrado, por meio das imagens de pessoas (desfocadas) em meio ao ambiente que os personagens em primeiro plano estão inseridos. O desfoque é fundamental para compreender que o foco ali é o choro de um que representa milhares, todos os que estão ao lado e atrás dele.

Considerações finais

A pesquisa aqui proposta vem com o objetivo de apresentar as inúmeras possibilidades de se fazer fotografias mais próximas possíveis da intenção do fotógrafo, diante da mensagem que este quer passar ao leitor. Com um campo tão amplo e subjetivo, que não restringe o acesso a ele, de maneira que até aqueles que não sabem ler podem compreender fotografias, é possível que o fotógrafo crie receios de não conseguir transmitir aquilo que, de fato, deseja. Claro, todo determinismo é impossível, ainda mais no campo da fotografia que não se trata de uma área das exatas, mas é importante que esse profissional se dê conta de que técnicas já conhecidas por ele, se aprimoradas e utilizadas com um fim já imaginado na mente dele, podem facilitar o caminho da compreensão do leitor, de modo que se aproxime ao sentido que o próprio desejou transmitir.

Assim como um escritor veterano continua lendo dia a dia e escrevendo para melhorar ou preservar seus textos com o melhor conteúdo possível, no sentido ético jornalístico, a fotografia também “escreve” e transmite suas mensagens. Por isso é importante que o repórter fotográfico se de conta disso, da possibilidade existente de ter opções que reforcem suas ideias fotográficas e suas mensagens logo transmitidas em imagens, e se esforce para essa qualidade na transmissão da informação fotográfica.

Referências bibliográficas

BALTZ, Tiago. Últimas testemunhas de acusação são ouvidas em Santa Maria. **Jornal A Razão**. Santa Maria, 11 de jun. 2014. Disponível em: <<http://www.arazao.com.br/2014/06/ultimas-testemunhas-de-acusacao-sao-ouvidas-em-santa-maria/>>. Acesso em 12 de jun. 2014.



BÄCHTOLD, Felipe; SOARES, Marcelo; JUNIOR, Reynaldo Tuollo. Banheiros ficaram lotados de corpos,; polícia apura demora para liberar saída. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 28 jan. 2013. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2013/01/28/15/>>. Acesso em 14 mai. 2014.

BARCELOS, Janaina Dias. **Fotojornalismo: Dor e Sofrimento**. 2009. 155f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Jornalismo) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. 306f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **O que é comunicação?** 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HACKING, Juliet,; CAMPANY, David. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

MARTINS, Nelson. **Fotografia da analógica à digital**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2012.

OLIVEIRA, Erivam Morais de. **Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

RABELO, Vinicius; CAVALHEIRO, Patrícia. Laudos confirmam 100% das mortes por asfixia e superlotação na Kiss. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 15 mar. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2013/03/laudos-confirmam-100-das-mortes-por-asfixia-e-superlotacao-na-kiss.html>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia** [Tradução: Rubens Figueiredo]. 1 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporânea, 1998.
los na norma da ABNT 6023.