

O estatuto ficcional da imagem fotográfica: O caso da foto-ilustração na revista *Veja*

Ana Carolina Lima Santos¹

Resumo

O presente trabalho tenta conceber a ilustração fotográfica em seu estatuto ficcional. A partir das contribuições de Boris Kossoy (2002), Jean-Marie Schaeffer (1999) e Nelson Goodman (2002), o artigo delinea a ficção como um recurso legítimo do qual a foto-ilustração se vale para concretizar ideias e conceitos em uma espécie de tradução livre da realidade. Nela, o factual é tomado apenas como ponto de partida para extrapolações analíticas e opinativas – adequando-se, de tal maneira, ao regime de informação próprio ao jornalismo de revista, em especial da revista *Veja* (eleita como *corpus* de análise desta pesquisa).

Palavras-chave

Fotografia; foto-ilustração; ficção; jornalismo de revista.

Abstract

This paper attempts to design the photo-illustration in its fictional status. Following the contributions made by Boris Kossoy (2002), Jean-Marie Schaeffer (1999) e Nelson Goodman (2002), the article support fiction as a legitimate form to which photographic illustration may resort in order to establish ideas and concepts, in a kind of unbound translation of reality. In that, photo-illustration takes the factual only as a start point for analytical and opinionated extrapolations, adapting its style to the information regime particular to news magazines – specifically to the news pieces published in *Veja*, the chosen object of this research.

Keywords

Photography; photo-illustration; fiction; magazine journalism.

Introdução

A priori, a palavra ‘fotografia’ indica exclusivamente o produto de uma técnica ou de um processo fotoquímico, sem trazer pistas sobre funções ou prescrições de

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Graduada em Comunicação Social – Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: outracarol@gmail.com.

leitura. Por conta disso, para um entendimento mais completo acerca da imagem fotográfica, é necessário tomá-la sob a perspectiva dos seus regimes específicos de funcionamento, ou seja, observando seus diferentes contextos, objetivos e estratégias comunicacionais.

A delimitação da atividade do fotojornalismo, embora ainda englobe imagens muito distintas, pode ser um primeiro passo nessa direção. Por fotojornalismo, abrange-se toda a “realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade” (SOUSA, 2000: 12). A fotografia é concebida, pois, como um recurso de mediação visual que, em articulação com o texto verbal, busca gerar conhecimentos e esclarecimentos sobre a realidade.

Em tal sentido, tradicionalmente, o fotojornalismo exerce uma função bastante específica: ele permite ao espectador ver, através de imagens, um evento que efetivamente aconteceu na dimensão factual. Assim, reinstaurando essa ocorrência real no momento da recepção, a fotografia jornalística funciona como uma espécie de experiência de mundo emprestada. Pode-se dizer, nesse ponto, que a fotografia se configura como um correlato visual da notícia, isto é, servindo para apresentar ou descrever visualmente os acontecimentos aos quais se refere.

Entretanto, ainda que tal conceituação seja capaz de abarcar a maior parte das fotografias jornalísticas, há casos em que a imagem funciona de outro modo. É o que acontece na foto-ilustração ou ilustração fotográfica (figuras 1). A ilustração fotográfica é um tipo de fotografia comumente encontrado na imprensa, que não se configura como uma captura do real, sendo, ao contrário, produzido em estúdio e/ou posteriormente montado e manipulado para acompanhar as matérias jornalísticas (SOUSA, 2004).

Percebe-se, a partir dessa definição preliminar, que, por oposição à ‘genuinidade’ da fotografia jornalística tradicional, a ilustração fotográfica não está, em absoluto, comprometida com a reinstauração de uma dimensão factual, a partir da qual se noticia um determinado evento. Nela não há, de fato, uma intenção de servir à finalidade testemunhal de instaurar uma experiência perceptiva similar àquela que se teria num contato direto com a realidade.



Figura 1. *Veja* de 5 de julho de 2006.

Trata-se, portanto, de um tipo de fotografia que se distancia da idéia de recorte do real para trabalhar com a criação de realidades próprias, operando como uma espécie de ficção – que passa a ser apreendida como um meio de viabilizar em uma única imagem idéias difíceis de serem comunicadas, estabelecendo-as visualmente como exemplificação demonstrativa daquilo que se argumenta.

De tal forma, um importante passo para a identificação da especificidade da foto-ilustração vem à tona ao analisá-la sob o viés do estatuto ficcional nela empreendido. Essa ficcionalidade aqui posta em evidência não tem a ver com aquela que Platão aponta como presente em toda e qualquer representação pictórica. “Em Platão, [...] um quadro figurativo seria uma ficção pelo simples fato de que ele é sempre uma imitação (uma representação análoga) da realidade” (SCHAEFFER, 1999: 17, tradução livre).

Indo além, a ficção caracterizada na ilustração fotográfica diz respeito ao estabelecimento de uma fantasia lúdica, isto é, à composição de um universo imaginário que ‘falseia’ a realidade com vista a engrenar uma espécie de faz-de-conta, mas sem jamais pretender ser tomado enquanto real. A foto-ilustração, por tal motivo, não se mostra como documento de uma determinada realidade, como um ‘isso-foi’². Assim, em termos funcionais, a ilustração fotográfica fica desprovida de um caráter de testemunho, como acontece na maioria das fotografias jornalísticas.

Ao invés, ela se impõe como uma construção cujo efeito almejado parece ser menos o de um apelo para interpretá-la como uma experiência de mundo emprestada do que o de um convite para o compartilhamento de uma fantasia que a possibilita

² O termo “isso-foi”, cunhado por Roland Barthes, demonstra a idéia de que a fotografia, por ter um referente que precisa ser necessariamente real e posto diante da objetiva, prova a presença do que é representado em um certo momento do passado. “O que vejo [em um foto] não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...], mas o real no estado passado: a um só tempo, o passado e o real” (BARTHES, 1998: 124).

suspender temporariamente o efeito do real para materializar ficcionalmente idéias e conceitos sobre o mundo. A foto-ilustração se destitui da relação original e testemunhal com o factual que é normalmente característica da fotografia para ser construída na ostentação da encenação, da manipulação e da ficção.

Nesse sentido, o caráter ficcional da ilustração fotográfica é empreendido como parte de uma estratégia retórica, servindo a um propósito argumentativo: a partir do compartilhamento de uma fantasia, como uma concretização de uma imagem mental, a foto-ilustração faz da imagem uma espécie exemplificação ficcional das análises e opiniões destrinchadas no texto. O objetivo comunicacional da ficção visual no âmbito do fotojornalismo não é, portanto, o de instituir um ‘mundo possível’, mas o de funcionar como exemplificação demonstrativa dos argumentos defendidos na matéria.

De todo modo, mesmo servindo como exemplificação, a utilização da ilustração fotográfica para se reportar à realidade torna fundamental a aceitação de que a ficção é um recurso legítimo para tal tarefa, sobretudo no interior de regimes discursivos mais comprometidos com um certo conceito de realidade, como é o caso do jornalismo. No livro *Modos de fazer mundos*, publicado originalmente em 1987, Nelson Goodman já assinalava tal concepção. Ainda que não tenham se referido especificamente ao jornalismo ou à fotografia – e muito menos às foto-ilustrações –, as idéias defendidas pelo autor podem ser tomadas com tal intuito, adequando-se a ele.

Na verdade, Goodman parte do pressuposto nominalista de que não se pode alegar a existência de um mundo sem fazer referência aos modos de descrevê-lo ou representá-lo para sugerir que as descrições e as representações confundem-se com o próprio mundo na medida em que se configuram como as únicas formas de se ter acesso a ele. Confinado a essas versões-de-mundo, todo e qualquer conhecimento é relativizado à forma através da qual elas são construídas (GOODMAN, 1995).

Acredita-se, então, que muitas são as maneiras de se referenciar à realidade de forma a torná-la cognoscível, a exemplo do que fazem a ciência e a arte. Dessa forma, o autor defende que todas essas versões podem ser eficazes no alargamento da compreensão do mundo desde que atendam a critérios de correção e pertinência. A ficção, igualmente, se dispõe ao exercício de tal tarefa.

A ficção, quer escrita, pintada ou representada, não se aplica de modo verdadeiro a diáfanos mundos possíveis nem a nada, mas sim, ainda que de modo metafórico, a mundos reais (...) A ficção opera nos mundos reais de modo muito semelhante à não ficção. Cervantes, Bosch e Goya, não menos que Boswell, Newton e Darwin, tomam, desfazem, refazem e retomam mundos familiares, remodelando-os de

modos admiráveis e por vezes recônditas mas finalmente reconhecíveis – isto é, re-conhecíveis (Ibidem: 155-156).

Por essa perspectiva, ao autenticar o uso da ficção, julgando-a capaz de tornar re-conhecíveis fatos e acontecimentos do mundo factual, a ilustração fotográfica se insere numa lógica de representação que, ao invés de se afirmar numa suposta conexão especial com a realidade, arquiteta-se a partir da ficção, da encenação, da manipulação e, por vezes, do afastamento de concepções realistas da imagem. Tudo isso passa, pois, a ser entendido como subsídios utilizados para ilustrar idéias e opiniões acerca do que é noticiado, exemplificando-as visualmente.

Assim, sob a regência de uma proposta de interpretação da realidade, a foto-ilustração faz da ficção um recurso de certa forma relacionado ao real, na medida em que permite à imagem dar forma aos fatos e fenômenos tratados a partir de determinadas idéias e opiniões que se tem sobre eles. Esse entendimento é essencial para a apreensão da ilustração fotográfica uma vez que, para ser apropriada como manifestação fotojornalística, ela não pode perder de vista uma capacidade de remissão ao real. Aliás, é justamente tal deferência aos limites do factual que permite à ilustração fotográfica se encaixar no contrato social que rege o jornalismo.

Contudo, no tocante a ela, esse contrato parece pressupor uma flexibilidade. A exigência de objetividade e de literalidade, tão estritamente estabelecida em outros casos, cede lugar a uma variação contratual. Se, normalmente, o jornalismo busca garantir adesão através de uma valorização do referente que o põe como um mediador discreto, pretensamente objetivo e imparcial; nesses casos, ao contrário, ele vai se assumir como sujeito que exprime significados – e isso se faz como parte da sua proposta de gerar conhecimentos (MOTTA, 2004).

Assim, ao explorar uma dimensão ficcional, a foto-ilustração cria uma suspensão do efeito fotográfico de testemunho. De tal forma, para entendê-la, o receptor precisa guiar-se segundo os novos limites de contrato que são estabelecidos. Isso implica a avocação de uma nova forma de percepção da imagem fotográfica. O leitor, portanto, não deve buscar literalidades para preencher o caráter testemunhal normalmente sustentado pela fotografia jornalística. Ao invés da procura por uma re-apresentação da realidade objetivamente manifesta, o leitor é levado a aceitar o grau de ficcionalidade da ilustração fotográfica, apreendendo-a não simplesmente como índice da realidade, mas simbólica e metaforicamente (realizando a correção a que Goodman se refere).

A trama fotográfica

Para entender melhor como, a partir da ficção, a ilustração fotográfica contribui para uma função de mediação do real, é preciso buscar os modos de construção ficcional operados pela fotografia. Assim procede Boris Kossoy, na obra *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Nesse livro, o autor aponta nas fotografias em geral a existência de uma “realidade própria” (realidade interna ou segunda realidade) – que é a realidade da representação, o modo como o fato é mobilizado nos limites bidimensionais da imagem. A essa realidade, liga-se a “realidade externa”, dimensão fotograficamente invisível e fisicamente inacessível que se confunde com a realidade primeira que a originou, isto é, com a realidade factual propriamente dita.

O assunto uma vez representado na imagem *é um novo real*: interpretado e idealizado, em outras palavras, *ideologizado*. É óbvio que estamos diante de uma nova realidade, a da imagem fotográfica, que há muito chamei de *segunda realidade* [...], elo material de ligação ao passado que tomamos como referência, como documento de um dado tema da dimensão da vida, isto é, em sua *primeira realidade*. A *primeira realidade*, a do fato passado em sua ocorrência espacial e temporal, vê-se, assim, “substituída”, tornada signo expressivo (KOSSOY, 2002: 43).

Entretanto, ainda que essa substituição seja corriqueiramente efetuada, por serem distintas, essas duas realidades não devem ser tomadas uma pela outra. Se mesmo num instantâneo fotográfico a imagem é vista como um processo de interpretação e idealização (ou seja, de construção e não mero registro do seu referente), há ocorrências em que esse caráter de distinção entre primeira e segunda realidade vai ser reforçado.

Nesses casos, a realidade da representação, que chega aos olhos por meio da fotografia, diz respeito a uma realidade primeira que já é dramatizada ou estetizada a fim de melhor se adequar ao objetivo a que se propõe. Trata-se, portanto, daquelas fotografias em que um aspecto pictórico se faz marcante: ao contrário do que normalmente acontece no instantâneo fotográfico, ela opera a partir da figuração, modelo e objeto dissociados.

Kossoy destaca como exemplo as fotografias de moda. Ao tomar uma personagem-modelo encenando uma determinada representação teatral num cenário criado, esse tipo de fotografia dramatiza sua realidade primeira, que só existe enquanto ficção representada.

O que se faz, então, é construir através da fotografia uma realidade primeira ficcional, possível e plausível que, por meio de uma ‘impressão de realidade’³, seja capaz de chamar o receptor não de modo a fazê-lo crer no que é encenado, mas envolvendo-o nessa fantasia. Assim, o funcionamento dessas representações pressupõe a existência de uma espécie de pacto ficcional, no qual o receptor aceita imergir na realidade criada, no mundo que lhe é apresentado visualmente para, a partir dele, acessar as idéias e conceitos então agregados.

Apesar de se referir somente às fotos publicitárias de moda, as proposições defendidas por Kossoy podem ser aplicadas ao caso da foto-ilustração. Na verdade, o caráter ficcional do qual se vale Kossoy não é exclusivo ao tipo de representação que ele analisa. Jean-Marie Schaeffer, ao discorrer sobre os fundamentos da ficção no livro *Porquoi la fiction?*, aponta a existência de outras experiências similares. Segundo o filósofo, a condição para o estabelecimento da representação visual ficcional é exatamente a de uma fantasia lúdica compartilhada (SCHAEFFER, 1999), como também pressupõe Kossoy⁴.

Torna-se possível, portanto, admitir o caráter ficcional da ilustração fotográfica. Ao veicular uma realidade primeira ficcional apresentada como realidade concreta na representação, a foto-ilustração convida o espectador a participar de um faz-de-conta que a possibilita partilhar os sentidos pretendidos. Dessa maneira, é ao se aceitar o pacto de ficcionalidade que a função de mostração da fotografia é efetivada: através de um novo real ficcional que revela determinados estados de fatos, a imagem permite acessar as idéias e conceitos a ele relacionados.

Tomando como exemplo a reportagem de capa da revista *Veja* de 28 de julho de 2004 (figura 2), fica mais fácil explicar como isso acontece. Na matéria, é possível ver, ocupando toda a página da esquerda, a fotografia de um homem que olha com surpresa metade de uma cédula de cem reais rasgada em sua mão. No canto direito da página

³ Trata-se de um tipo de representação fotográfica em que a situação, os personagens, os elementos cênicos, a iluminação, a montagem, a composição da imagem e outros elementos constitutivos se articulam para criar um mundo coerente e verossímil. Por verossímil, entende-se aquilo que se assemelha à verdade, mesmo sem pretensão de ser verdadeiro (ABBAGNANO, 2000) – englobando tudo o que é plausível nos limites daquele imaginário específico, podendo, assim, se aplicar igualmente a situações absurdas que lidam com mundos possíveis e realidades próprias.

⁴ A adoção desses dois autores como base conceitual para o entendimento da dimensão ficcional da foto-ilustração deve ser acompanhada de uma ressalva: no caso deles, ao se ocuparem de manifestações publicitárias e artísticas, a ficção é pensada em termos de fruição desinteressada e, assim, de adesão estética completa. A ficção é, então, um fim em si mesma. Isso não acontece, em absoluto, na ilustração fotográfica. Nela, a ficção é apenas um meio para a construção de uma idéia, de uma argumentação que tem incidência na interpretação de uma realidade factual específica.

seguinte, a outra metade da nota aparece embaixo da pata de um animal que não é enquadrado na imagem.



Figura 2. Veja de 28 de julho de 2004.

Essa foto-ilustração não é o registro de uma ocorrência que efetivamente tomou lugar no mundo factual. O modelo aparece aí como uma personagem fotografada em uma pose teatral, representando uma situação que só existe factualmente enquanto ficção. Trata-se, portanto, de uma realidade primeira ficcional que é apresentada como realidade concreta na representação. Por conta disso, sua leitura não é mais guiada pela instantaneidade da imagem ou pela crença na re-representação de um mundo factual, mas deve ser decifrada em seu caráter ficcional.

Em tal sentido, a interpretação da foto-ilustração depende de uma série de elementos. Na fotografia em questão, o homem é o primeiro elemento a ser destacado, chamando a atenção pela sua fisionomia. A testa franzida, os olhos esbugalhados e a boca escancarada parecem traduzir um estado de espírito interior. Esses elementos funcionam, pois, como expressão sintomática de que o homem está atônito.

O olhar do indivíduo, desviado para o objeto que ele segura entre os dedos, exerce ainda outros papéis. O primeiro deles é o de um apagamento das marcas de enunciação que é efetuada no modo como são dispostos os elementos da imagem. Parecendo ter sido casualmente fotografado num momento em que manifestava um sentimento espontâneo, o sujeito é colocado de tal forma que parece fazer esquecer que é personagem de uma representação teatral. Isso porque, por não olhar a câmera de frente, omite-se a presença externa de um observador, possibilitando a manutenção do pacto ficcional que é estabelecido na fotografia.

Além disso, o olhar serve como condutor do percurso de leitura da imagem, direcionando a atenção para o objeto que mira. A cédula parece evidenciar o motivo da

admiração demonstrada pelo homem: ele se dá conta, surpreso, de que falta um pedaço da nota que carrega, sendo que o restante dela se encontra embaixo da pata de um animal cuja presença parece desconhecer.

Embora o sentido da ilustração fotográfica já esteja até aí bem delineado a partir da ficção visualmente construída, alguns elementos verbais aparecem para assegurar os significados pretendidos. Sobreposto à figura do homem, o título da matéria aparece em letras graúdas: “Sobra pouco dinheiro...”. Tal afirmação confirma a idéia iconicamente modelada de que a perplexidade percebida na fisionomia do homem tem a ver com o fato de ele estar apenas com uma parte da cédula.

A explicação da causa que motiva esse fato, tal qual no registro visual, só aparece na outra página, acima da pata. Em uma tarja preta, lê-se o restante do título “... porque o governo fica com quase tudo”, juntamente com a apresentação de um cálculo que tem como conclusão: “a soma do que a família [com uma renda mensal de 5.000 reais] paga de impostos mais os gastos para custear os serviços que o Estado sonega fica em 3.284 ou 65,7% da renda familiar”.

A partir dessa informação, a interpretação da imagem se torna mais evidente. O homem, por antonomásia visual, fica caracterizado não como um indivíduo qualquer, mas é tomado como representante de todos os contribuintes do país. A pata, que até então não tinha sido identificada, é deduzida metonimicamente como sendo um leão. Essa associação ocorre por meio do acionamento de uma bagagem cultural que tem esse animal como símbolo do programa de imposto de renda da Receita Federal, associação literalizada na imagem. Assim sendo, o significado da representação torna-se completo, exemplificando ficcionalmente a análise destrinchada na matéria.

De todo modo, a idéia visualmente trabalhada nessa foto-ilustração diz respeito a uma interpretação da realidade factual que toma o brasileiro como uma vítima do excesso de tributos e contribuições, vendo a sua renda mensal ser dele tomada por um governo que sequer cumpre o que é esperado no que diz respeito à garantia de educação, saúde e segurança – tal qual é apresentado na reportagem. E isso só é possível através da criação da fantasia desse mundo irreal, concretizado imageticamente para funcionar como mostraçãõ da argumentaçãõ construída.

O mesmo acontece nas ilustrações fotográficas em que a encenação se dá a partir da recuperação de fotografias de arquivo para serem manipuladas. Exemplo disso pode ser apontado na matéria da edição de 14 de dezembro de 2005 da *Veja* (figura 3). Nela,

uma foto de José Alencar, vice-presidente do Brasil, é recuperada e submetida a um processo de texturização que acaba dando ao seu rosto um aspecto de madeira.



Figura 3. *Veja* de 14 de dezembro de 2005.

Dessa maneira, através da dramatização ou estetização da realidade primeira, Alencar passa a ser tipificado e caracterizado como um ‘cara-de-pau’, como aponta a reportagem ao explicitar uma contradição entre o discurso do vice (feroz crítico dos juros do Banco Central) e a prática da empresa da qual é dono (responsável pelos constantes aumentos dos juros).

É importante, nesse ponto, ponderar que a foto-ilustração não faz parecer ser o que não é. Não se busca, por exemplo, induzir a uma interpretação literalizada, segundo a qual Alencar seria verdadeiramente tomado como um homem de madeira. A ficção da ilustração fotográfica não tem a pretensão de ser válida enquanto literalidade, mas apenas de exemplificar visualmente um argumento (nesse caso, de que Alencar é ‘cara-de-pau’), valendo-se, para isso, de recursos e estratégias próprias à fantasia visual.

A fantasia lúdica compartilhada

Tal qual qualificada no caso da ilustração fotográfica, a ficção traz atrelada a ela algumas condições básicas. De acordo com Schaeffer, existem pelo menos três noções ou condições básicas que fundamentam o estatuto ficcional: a similitude (relação de identidade global com aquilo que representa), a imitação (re-instalação parcial ou total do representado) e a fantasia lúdica (construto que ‘falseia’ a realidade através da criação de um universo imaginário que não é tomado como aquele que representa) (SCHAEFFER, 1999).

As representações visuais, ao se aproveitarem de uma relação entre os esquemas de percepção e de representação visuais, já operam por natureza dentro dos limites da

similitude e da imitação – que lhes garantem a imersão mimética, sua força como representação. Entretanto, ainda que se alegue, a partir disso, que toda representação visual é ficcional, falta a elas uma condição basilar para a constituição de uma ficção no sentido próprio do termo, que é o estabelecimento de uma fantasia. Assim,

O que distingue os usos ficcionais das representações visuais miméticas de seus usos não-ficcionais é a existência de um contexto pragmático de fantasia compartilhada e o fato de que nós as alcançamos através daquela variante específica da imersão mimética que é a imersão ficcional. Uma representação mimética não é ficcional se não satisfizer essas duas condições (Ibidem: 290, tradução livre).

Nesse sentido, concebe-se que uma representação visual só é tomada como ficcional ao passo em que funciona como dispositivo mimético capaz de possibilitar o acesso a um universo que se assenta em um faz-de-conta. É precisamente nesse ponto que se caracteriza a ficcionalidade da foto-ilustração: a sua realidade primeira já se configura como uma fantasia encenada e/ou manipulada que é apenas transposta em termos icônicos para a realidade da representação, concretizando fotograficamente tal fantasia como um modo de dar acesso aos sentidos relacionados a esse universo e, por tabela, à realidade a que se refere.

De todo modo, para funcionar dessa maneira, a fantasia que aí se estabelece precisa ser entendida como tal. O estatuto ficcional deve aparecer, portanto, expresso na imagem através de pistas que a demarquem como um mundo calcado na ficção. Essas pistas podem ser de pelo menos duas ordens: para-textual (isto é, pistas encontradas fora da fotografia, mas que orientem seu modo de interpretação) e formal (pistas localizadas no próprio modo de construção da imagem).

No caso da foto-ilustração, o para-texto pode ser uma legenda que explicitamente pontua a ficcionalidade da imagem ou a indicação de que se trata de uma fotomontagem que muitas vezes aparece junto aos créditos da fotografia. Em termos formais, a ficção pode ser demarcada pela própria artificialidade ou impossibilidade da situação representada.

Revisitando os dois casos anteriores (figuras 2 e 3), percebe-se que elas se adequam a essa exigência de explicitação do seu caráter ficcional: no primeiro, pela artificialidade da representação e, no segundo, pela impossibilidade do que se retrata. Além disso, nos dois casos, as imagens aparecem acompanhadas de uma indicação (ainda que em letras miúdas): “montagem sobre fotos de...”.

Ao tornar explícita que aquela representação não é um recorte da realidade factual, a ilustração fotográfica se põe como recurso para veicular idéias e conceitos acerca do que é noticiado. Isso porque, nela, evidencia-se que o que se mostra não corresponde literalmente ao que se quer significar. Nesse sentido, a ficção não quer enganar ou fazer crer naquilo que não é.

Marcada como ficcional, a foto-ilustração não se estabelece como um simulacro, ou seja, como algo que se passa por real. Não se quer, com ela, obter interpretações literais do que é retratado, mas, sim, criar um universo imaginário que permita ao espectador, a partir de um acordo ficcional subentendido na recepção, imergir naquela ficção de modo a compartilhar sua fantasia como uma exemplificação demonstrativa das idéias e conceitos sustentados pelo discurso jornalístico.

Obviamente, a idéia de envolvimento, de imersão, de adesão e de aceitação do espectador no universo do ficcional é sempre limitada. Se a ficção não é um fim em si mesma, mas um meio a partir do qual se pode concretizar o correlato de um argumento ou exemplificá-lo; igualmente, a adesão do espectador não é o objetivo último, mas apenas um caminho para auxiliar no entendimento do ponto de vista defendido.

Nesse sentido, não há uma adesão total. A fantasia é mantida apenas ao possibilitar o reconhecimento de um determinado conceito – assimiláveis, portanto, em um contexto extra-ficcional. Tem-se, por exemplo, uma assimilação do tipo: o brasileiro é uma vítima do excesso de tributos e contribuições (figura 2) ou José Alencar é um ‘cara-de-pau’ (figura 3).

É dessa maneira que a foto-ilustração se mostra como recurso jornalisticamente pertinente. Através da ficção, a ilustração fotográfica obtém imagens que, incorporadas ao discurso jornalístico, ajudam a melhor expressar determinadas idéias e pontos de vista, concretizando ou exemplificando-os visualmente. Assim, em relação à ordem do discurso enunciativo, a foto-ilustração é construída e manipulada em busca de uma ‘fecundidade expressiva’ (COSTA, 1990) que reforça os argumentos que são estabelecidos em uma dimensão opinativa do jornalismo de revista.

Outras fotografias ficcionais

O entendimento de como a ficção impulsiona novos sentidos à imagem e ao discurso jornalístico é, certamente, essencial para a compreensão da especificidade da ilustração fotográfica. No entanto, tal propriedade não deve ser concebida como

exclusiva a ela. Há, de fato, outros tipos de fotografia que igualmente se destituem de uma relação original e testemunhal com o factual (normalmente característica da imagem fotográfica) para expressar de outro modo idéias e opiniões acerca da realidade.

É possível apontar, no campo da arte, a existência de antecedentes históricos que se apoiam no mesmo artifício. As vanguardas artísticas do século XX comportam alguns deles. Nessa época, a fotografia começou a ser tomada não mais como uma simples arte representativa capaz de reproduzir e testemunhar o real, mas como um meio, como um material que podia ser posteriormente recortado, combinado e integrado a outros elementos de modo atender finalidades estéticas, sociais e políticas.

Em tal sentido, a fotomontagem merece um destaque especial. Definida como uma “combinação de imagens fotográficas de diferentes proveniências” (FABRIS, 2005: 99), a fotomontagem é uma técnica que, através da associação de uma ou mais fotografias para gerar uma nova e única imagem, incorpora a fotografia como recurso para a expressão gráfica.

Historicamente, exemplos interessantes podem ser encontrados entre as colagens dadaístas. Naquele contexto, a maior parte delas era realizada a partir da integração entre fotografias, desenhos, papéis e tecidos que dava origem a imagens desconcertantes e até mesmo incongruentes, numa proposta condizente com a atitude de negação do realismo e do convencionalismo pregada pelo movimento dada. O dadaísmo tinha nas fotomontagens um instrumento de crítica ao sistema tradicional de representação, subvertendo a lógica do registro fotográfico através da utilização da própria técnica para propor novas formas de percepção da realidade (Idem, 2003).

Contudo, para além dessa função, muitas vezes as fotomontagens eram fincadas em objetivos sociais e políticos. Um dos artistas mais contundentes nessa área é John Heartfield, dadaísta alemão. Heartfield é precursor na utilização da fotomontagem enquanto sátira sócio-política, sendo conhecido exatamente pelos trabalhos em que empreendia releituras críticas acerca da conjuntura da Alemanha Nazista. Para isso, ele compunha cartazes e painéis nos quais as relações que estabelecia entre fotografias, desenhos e textos exploravam o valor mimético da fotografia, mas pondo-o a serviço de uma re-significação das imagens utilizadas como base. É o que acontece na imagem intitulada “O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos” (figura 4).



Figura 4. John Heartfield, 1932.

Trata-se de uma fotomontagem que tem como principal elemento de composição um instantâneo no qual Adolf Hitler aparece com o braço levantado e a mão levemente inclinada para trás. A essa fotografia, incorpora-se uma outra, de modo compor uma imagem única em que, atrás do ditador, um homem de tamanho desproporcionalmente maior e rosto desconhecido lhe entrega um maço de cédulas.

O que Heartfield fez, nessa representação, foi uma paródia do lema nazista “Milhões estão atrás de mim”, dando a entender que os ‘milhões’ do *slogan* repetidamente utilizado por Hitler não faz referência ao povo alemão, mas, na verdade, aos milhões do capitalismo que sustenta e é sustentado pelo regime nazista. Assim como acontece na ilustração fotográfica, o sentido de tal fotomontagem passa pelo empreendimento de uma fantasia, mas com a intenção de configurar uma interpretação não-fantasiada, extra-ficcional. Nesse sentido, o artista “recompõe a realidade atomizada nos recortes de acordo com uma lógica nem sempre realista, mas nunca casual, para que suas próprias imagens possam falar claramente da realidade política e social do próprio tempo” (Ibidem: 51-52).

O mesmo princípio é explorado, em menor ou maior grau, e para atender às mais variadas finalidades, por artistas de outros movimentos, como o construtivismo, o surrealismo e a pop-art. Posteriormente, muitos dos recursos explorados por essas vanguardas foram reapropriados pela publicidade para a criação de peças que misturam fotografias, desenhos e outros grafismos para criar imagens originais, impactantes, de alta qualidade estética e reação psicológica apropriada aos fins mercadológicos que buscam cumprir. Igualmente, nela, faz-se uso da ficção como meio de expressão de determinadas idéias e conceitos.

Esses exemplos, guardadas as especificidades de cada fenômeno, ajudam a conceber a utilização de recursos do universo ficcional fora do contexto de efeitos próprios à mera fantasia visual, isto é, com a instituição da fantasia visual por finalidades distintas da fruição desinteressada ou da adesão estética completa. Nesse sentido, o entendimento desses outros fenômenos corroboram para uma compreensão acerca do poder de a ilustração fotográfica ser apropriada no contexto jornalístico como instrumentação visual de argumentos, visando efeitos de exemplificação retórica de idéias e conceitos assimiláveis de maneira extra-ficcional.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- COSTA, Joan. “La fotografía en las artes gráficas”. In: FONTCUBERTA, Joan; COSTA, Joan (org). *Foto-diseño*. Barcelona: Ceac, 1990.
- FABRIS, Annateresa. “A fotomontagem como função política”. In: *História*, v. 22. São Paulo: Editora USP, 2003.
- FABRIS, Annateresa. “Entre arte e propaganda: fotomontagem na vanguarda soviética”. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 13. São Paulo: Editora USP, 2005.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. “O jogo de intencionalidades e reconhecimentos: pragmática jornalística e construção de sentidos”. In: *Comunicação e espaço público*, ano VI, n. 1 e 2. Brasília: UnB, 2003.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Porquoi la fiction?* Paris: Éditions Seuil, 1999.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. São Paulo: Editora Grifos, 2000.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.