



**A categoria narrativa do personagem no  
fotojornalismo: a significação dos retratos  
a partir de sua estruturação morfemática**

**Eliza Bacheга Casadei**

Artigo recebido em: 04/02/2014

Artigo aprovado em: 25/06/2015

DOI10.5433/1984-7939.2015v11n18p171

# A categoria narrativa do personagem no fotojornalismo: a significação dos retratos a partir de sua estruturação morfemática

Character in photojournalism: the meaning of pictures from its morphemic structure

Eliza Bachega Casadei\*

---

**Resumo:** *Nesse artigo, discutiremos os processos de sentido envolvidos na construção da categoria narrativa “personagem” nas imagens fotojornalísticas. Discutiremos a noção de que o personagem aparece como um significante vazio que tem o seu sentido preenchido através de estruturas morfemático-imagéticas e de esquemas relacionais entre os personagens. A partir do estudo da obra de Hamon, analisaremos fotografias do belga Frederik Buyckx em seus modos de construção de personagem.*

**Palavras-chave:** *Fotojornalismo. Narrativa. Personagem. Construção de sentido.*

**Abstract:** *In this article, we will discuss the processes involved in the construction of meaning in the narrative category “character” in photojournalistic images. We will discuss the notion that the character appears as an empty signifier that completes its meaning through morphemic-imagetic structuring and relational schemas between characters. From the study of the Hamon’s work, we will analyze photographs from Frederik Buyckx, in their modes of character building.*

**Keywords:** *Photojournalism. Narrative. Character. Meaning construction.*

---

\* Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e professora do curso de Jornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP).

## Introdução

“Todo retrato é, em certo sentido, um autorretrato que reflete o espectador”, para Manguel (2001, p. 177). E isso porque “como o ‘olho não se contenta em ver’, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho”. A construção do personagem em uma fotografia, portanto, envolve uma série de processos culturais de atribuição de sentidos que se entrecruzam, de forma que a significação de um personagem imagético deve levar em consideração, necessariamente, tanto os protocolos de recepção da imagem quanto os modos a partir dos quais a imagem cria sentido a partir da evocação a dados da cultura.

Ao descrever a categoria narrativa “personagem” nas narrativas escritas, Hamon (1976) sugere alguns pressupostos interessantes para entendermos os processos a partir dos quais essas atribuições de sentido se dão. Para ele, o personagem nunca surge de imediato ou de um só golpe nas narrativas, sejam elas ficcionais ou com diferentes cargas de referencialidade: ele surge como um significante vazio que vai definindo seu sentido progressivamente. “A determinação da ‘informação’ da personagem, representada na cena do texto pelo nome próprio e seus substitutos, faz-se em geral progressivamente. A primeira aparição de um nome próprio introduz no texto uma espécie de ‘branco’ semântico: quem é este ‘eu’ que toma a palavra?”.

O sentido que será dado a esse personagem irá seguir protocolos, segundo Hamon (1976), análogos àqueles implicados na atribuição de sentido a um signo verbal. Fundamentada na órbita da linguística – “indo da vaga analogia á estreita homologia” (RICOEUR, 2010, p. 53) –, Hamon se encaixa em uma tradição de estudos da narrativa que efetuam um espelhamento entre as estruturas da linguagem e as estruturas da narrativa.

O nosso objetivo, no presente artigo, é discutir se a categoria narrativa “personagem” nas narrativas fotojornalísticas também assumem construções de sentido similares. A partir do estudo da obra de Hamon e

de seu entrecruzamento com autores que trabalham, especificamente, com a narrativa imagética, discutiremos quais são os processos de construção do personagem no fotojornalismo e quais são os processos de atribuição de sentido envolvidos. Para isso, iremos propor a divisão da fotografia jornalística em três categorias de signos-morfema (a saber, os referenciais, os anafóricos e os embraiadores) e, em seguida, estudaremos as fotografias do fotojornalista belga Frederik Buyckx, que ganhou uma menção honrosa na categoria Daily Life do World Press Photo Contest de 2013 ao retratar a pacificação nas favelas cariocas.

A construção do personagem na fotografia engloba um espectro mais amplo de questões sobre a construção das narrativas por imagens. Tal como posto por Manguel (2001, p. 27), “quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois por meio da arte de narrar”. Recortar e detalhar os elementos narrativos da imagem, dentre os quais o personagem é uma categoria fundamental, é importante para entendermos os modos a partir dos quais as imagens jornalísticas significam e nos contam sobre o mundo.

## A imagem-sígnico-morfemática

Para Hamon, estudar a categoria narrativa *personagem* sob a perspectiva semiológica implica em olhá-la sob a luz de certos pressupostos, expostos nos seguintes termos: em primeiro lugar, é necessário que (a) ela entre em um processo intencional de comunicação e (b) manipule um pequeno número de unidades distintivas que, em conjunto, formam um todo. Além disso, é necessário que (c) as suas modalidades de reunião e combinação sejam definidas por um pequeno número de regras finitas, em analogia ao funcionamento da sintaxe e (d) seja independente da infinidade e complexidade de mensagens potencialmente produzíveis ou já produzidas.

O estudo do personagem, em Hamon, limita-se às narrativas escritas, embora se apresente como um modelo de estudos profícuos para a análise da construção de personagens em fotografias jornalísticas, na medida em que permite a delimitação precisa de unidades de codificação para o estudo semiótico dos personagens.

A partir de uma ideia geral de que “a narrativa apresenta a mesma combinação que a língua entre dois processos fundamentais: a articulação e integração”, ou seja, entre a forma (que produz unidades por segmentação) e o sentido (que reúne essas unidades em unidades de nível superior)” (RICOEUR, 2010, p. 55), Hamon (1976) irá postular que, nas narrativas escritas, a construção do personagem se assemelha ao funcionamento do signo linguístico.

Em um primeiro sentido, isso significa que, para ele, tal como os signos são compostos por unidades menores (os morfemas), também os personagens serão compostos por unidades narrativas mínimas portadoras de sentido. “Todo o signo se define pelos constituintes simultâneos ou encadenados que o compõem e pela unidade mais alta na qual se integra, além, é claro, das suas relações com as unidades do mesmo nível”. E, portanto, “uma palavra, por exemplo, definir-se-á pelos morfemas que a compõem, pela sua ordenação e pelo lugar que pode ocupar no sintagma etc.” (HAMON, 1976, p. 96).

Tal como a palavra, a imagem fotográfica também pode ser pensada como composta por unidades de sentido menores que, em conjunto, fornecem pistas sobre quem é o personagem em ação na narrativa. Embora a analogia com o morfema linguístico, na imagem, não seja perfeita (posto que essas pequenas unidades são articuladas como signos), no entanto, ela se justifica porque essas estruturas representam, ainda, a menor unidade significativa que pode ser identificada na imagem. Nesse sentido, podemos falar em uma subdivisão das imagens fotográficas em signos-morfemas, cujas características narrativas são delimitáveis e exercem funções específicas na construção do personagem - muito embora seja necessário remeter a categorias propriamente imagéticas de análise.

Se, tal como proposto por Hamon (1976), os personagens surgem vazios na narrativa, a definição progressiva de seu sentido se dará, precisamente, a partir das relações estabelecidas entre os morfemas que formam essa imagem.

Nesse sentido, seguindo a analogia proposta por Hamon (1976), iremos delinear a divisão da imagem para o estudo do personagem em três categorias de signos-morfemas, detalhadas a seguir: a saber, os referenciais, os anafóricos e os embraiadores.

## Os signos-morfemas referenciais

Por morfemas referenciais, referimo-nos ao que Eco (2007) entende como o nível icônico das imagens, ou seja, os valores denotativos das representações fotográficas. “Podemos aceitar por princípio que certa configuração represente um gato ou uma cadeira, sem nos perguntarmos o porquê ou o como” (ECO, 2007, p. 162). Embora mesmo Barthes (1986) assuma que é impossível separar os elementos puramente conotativos e denotativos de uma imagem, é possível tornar esses termos como categorias de análise válidas, desde que entendamos a denotação como “uma mensagem autossuficiente, pois, no mínimo, tem um sentido no nível da identificação da cena representada; ou seja, a leitura da imagem pertence ao primeiro grau do inteligível” (BARTHES, 1986, p. 38).

Os signos-morfemas referenciais do fotojornalismo, portanto, são aqueles que permitem a identificação do personagem e dos seus atributos gerais no nível denotativo, acionando o reconhecimento do leitor quando se trata de personalidades públicas (o que lhe permite dizer “é ele” ou “é ela”) ou a identificar as características elementares do personagem quando se trata de figuras não-públicas (gênero, idade, constituição física, independentemente dos valores simbólicos associados a essas categorias).

Os morfemas referenciais também acionam um determinado ethos pré-discursivo, na medida em que estão relacionados a referências ou construções que antecedem o registro fotográfico em questão e a construção de personagem elaborada pela representação fotográfica específica.

## Os signos-morfemas anafóricos

Ao tomar de empréstimo a analogia estabelecida por Hamon (1976, p. 88), é possível dizer que as partes anafóricas da imagem dizem respeito a elementos constitutivos que ajudam na construção do personagem ao tecer na fotografia uma “rede de *apelos e lembranças*”. Trata-se de “elementos com função essencialmente organizadora e coesiva que são, de algum modo, os signos mnemotécnicos do leitor”. Ao primeiro nível de morfemas da imagem – os referenciais –, os morfemas anafóricos irão acrescentar os processos de conotação pela imagem.

Também Barthes elege a conotação como um conceito privilegiado para o entendimento da movimentação dos sentidos que são articulados na composição da intriga narrativa e, portanto, para o estudo de como se articulam os códigos narrativos nas mais diversas formas de representação de mundo. E isso porque, a partir da definição hjelmsleviana de que a conotação é um sentido segundo, cujo significante é construído por um sistema de significação primeiro (a denotação), ela pode ser lida como uma via de acesso privilegiada à polissemia de uma dada representação. Ou, se preferirmos os termos de Barthes, a esse plural limitado que funda uma dada representação de mundo.

Em sua própria definição de conotação, Barthes coloca esse conceito como “uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de corresponder a menções anteriores, posteriores ou exteriores, a outros pontos do texto (ou de outro texto)”. Trata-se de uma relação que é imanente às próprias representações e, por isso, não

diz respeito a uma mera noção de associação de ideias, indicativa de um sistema de um sujeito. Trata-se de “uma associação feita pelo texto-sujeito no interior de seu próprio sistema”. E assim, portanto, “a conotação assegura uma disseminação (limitada) dos sentidos, salpicada como uma poeira de ouro sobre a superfície aparente” (BARTHES, 1992, p. 42) das representações.

No que diz respeito à fotografia, Barthes irá eleger uma série de mecanismos propriamente imagéticos de conotação. Para ele, não se pode dizer que a conotação forme uma estrutura da fotografia, mas sim, que ela une uma série de procedimentos de construção do personagem que se valem do prestígio denotativo da fotografia para atribuir-lhe camadas outras de sentido para além dos morfemas referenciais: “a fotografia permite que o fotógrafo escamoteie a preparação a que submete a cena que pensa captar” (BARTHES, 1986, p. 17). Dentre esses elementos de conotação, podem destacar-se, por exemplo:

a) a trucagem: mecanismo no qual o fotógrafo aproxima de forma artificial figuras distintas, a partir de uma operação de montagem.

b) a pose: enquanto gesto altamente convencionalizado, “aqui, trata-se da pose mesma do sujeito que prepara a leitura dos significados de conotação: jovialidade, espiritualidade, pureza”. E, assim, “a fotografia não é evidentemente significante senão porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos feitos de significação já estabelecidos” (BARTHES, 1986, p. 18).

c) os objetos: posto que os apetrechos carregam significados históricos, “o interesse reside em que esses objetos são indutores de correntes de associações de ideias (biblioteca = intelectual) ou, de uma maneira mais obscura, de verdadeiros símbolos” (BARTHES, 1986, p. 18).

d) o esteticismo: “quando a fotografia se faz pintura, isto é, a composição ou substância visual deliberadamente tratada ‘na massa’ para se significar ela mesma como arte” (BARTHES, 1986, p. 20) ou, em outros termos, quando a fotografia dialoga com obras de arte.



O jornalismo constantemente lida com personagens históricos (no sentido de conhecidos do público). O sentido que será dado a esse personagem, contudo, não depende apenas do ethos pré-discursivo do retratado (incrustado nos morfemas referenciais da imagem), mas também dos modos como o próprio fotojornalista constrói, na representação, o ethos do perfilado através dos mecanismos de conotação da imagem (como a pose, os objetos, os cenários de fundo etc.).

Em comum, esses processos de conotação temo fato de que eles irão funcionar apenas na medida em que apelema um determinado imaginário social, a certo sistema de representações compartilhadas em uma dada sociedade. Isso significa que “o código da conotação não é nem artificial (como aquele de uma verdadeira língua) nem natural: é histórico” (BARTHES, 1986, p. 17). Mesmo que alguns desses elementos (como o objeto ou a pose) tenham sido captados de maneira espontânea, eles ainda guardam uma força de articulação de sentidos outros que se processam na representação.

Situar os processos de conotação da imagem como morfemas anafóricos implica posicioná-los como componentes específicos e importantes nos processos de referenciação do personagem na imagem fotográfica. Mais especificamente, é possível dizer que eles funcionam como anáforas indiretas na medida em que os referentes implicados nessas imagens são “ativados por meio de processos cognitivos inferenciais que mobilizam conhecimentos dos mais diversos tipos armazenados na memória dos interlocutores” (KOCH, 2001, p. 76). Além disso, elas são indiretas na medida em que não fazem referência a um antecedente explícito, mas sim, a “um elemento de relação (por vezes uma estrutura complexa), que se pode denominar âncora” (KOCH, 2001, p. 76), no nosso caso, os próprios elementos referenciais implicados na imagem fotográfica.

No que diz respeito à construção de personagens no fotojornalismo, portanto, os processos de conotação da imagem podem ser tomados

mesmo como morfemas anafóricos na medida em que a sua significação efetiva depende desse apelo mnemotécnico ao leitor.

Da mesma forma que os personagens, nas produções textuais, são definidos a partir de progressões referenciais dadas pelas anáforas indiretas – como no caso de “Um homem morre em plena rua, entre centenas de passantes. Um homem caído na rua. Um bêbado. Um vagabundo. Um mendigo, um anormal (...)” (KOCH, 2001, p. 76) – as características dos personagens nas produções fotojornalísticas também serão dadas pelos conjuntos de processos conotativos da imagem com valor anafórico. A um morfema referencial, irão se ligar uma série de morfemas anafóricos que irão preencher o significado do personagem a partir de processos de conotação.

## Os signos-morfemas embraiadores

Benveniste (1988) define os embraiadores como elementos dêiticos que remetem para as instâncias de enunciação. Trata-se de signos vazios que irão adquirir sentido apenas quando assumidos pelo locutor em situações concretas e em referência a essa situação. Novamente em analogia aos termos propostos por Hamon (1976, p. 88), os embraiadores, portanto, “são marcas da presença, no texto, do autor, do leitor ou dos seus delegados” – definição esta que pode sofrer um alargamento quando se trata da gramática narrativa na medida em que “o autor, por exemplo, está menos presente atrás de um ‘ele’ que atrás de um ‘eu’”.

Nas fotografias jornalísticas também existem certos elementos da imagem que funcionam como formas vazias cujo sentido será dado apenas em uma situação concreta de enunciação, tais como o enquadramento, o ângulo da câmera, a construção do equilíbrio, entre outros. Em suma, em termos propriamente imagéticos, podemos dizer

que os morfemas embriadores das imagens fotojornalísticas são constituídos por um conjunto de técnicas de composição.

Em linhas gerais, a composição fotográfica pode ser definida como um processo de organização dos elementos visuais para a produção de uma imagem coerente – trata-se, portanto, da articulação da imagem enquanto um espaço narrativo. Ela envolve todo o processo de concepção da imagem, desde os seus elementos formais (linha, formato, tom, forma, textura, cor) até elementos mais amplos como a iluminação, os cenários, os planos, o posicionamento da câmera, o ângulo selecionado e a organização do espaço. Posto em outras palavras, a composição fotográfica envolve os conteúdos que estão presentes dentro do quadro, bem como a maneira como eles são organizados.

São justamente os elementos da composição fotográfica que levam para a cena imagética os acontecimentos retratados. Em uma afinidade, portanto, com a noção de *mise-en-scène*, a composição fotográfica também pode ser lida como uma forma de arranjo dos elementos “que engloba tanto o que o público pode ver, quanto a maneira pela qual somos convidados a vê-lo. Refere-se a muitos dos elementos principais da comunicação pela imagem e a combinação por onde eles operam expressivamente” (GIBBS, 2006, p.5).

A partir dessa chave de leitura, é possível dizer que a composição fotográfica diz respeito tanto aos elementos formais de uma imagem que constroem e organizam o espaço, quanto àqueles que engendram expressividade aos elementos que estão em quadro. Trata-se de uma forma de detalhar as relações dos personagens envolvidos na fotografia no espaço, bem como de ordenação da ação que vai ser representada e da transformação das necessidades emocionais do acontecimento em resoluções visuais.

No fotojornalismo, as técnicas de composição podem ser subdivididas em categorias formais. Elas abarcam tanto (1) os elementos estruturais da imagem (a saber, os pontos, as linhas e os formatos que formam as figuras, o uso da cor, a maneira como é projetada a escala e a perspectiva e a moldura das imagens), quanto (2) os elementos

referentes à organização do espaço (tais como o ponto de visão, a presença ou não do uso de regras como a razão áurea ou a regra dos terços, o equilíbrio e as formas de enquadramento da imagem) e(3)os elementos técnicos (os efeitos dos tipos de lentes utilizadas, das velocidades de exposição, da iluminação, do foco e da construção imagética da ênfase).

Todos esses elementos composicionais dizem respeito ao modo como a imagem fotojornalística é construída em seus aspectos formais. Eles, em si, não carregam significados precisos, mas significam na medida em que estão postos em enunciação. Sozinho, o enquadramento não significa nada, mas indica um local preciso, um recorte específico da cena e um significado ideológico determinado quando objetivado em uma dada fotografia jornalística.

## A articulação morfemática do personagem

A partir desses termos, é possível dizer que o personagem no fotojornalismo é uma categoria vazia cujo significado é definido a partir de um conjunto de morfemas que o compõe. Tais morfemas podem ter funções referenciais (denotativas), anafóricas (conotativas) ou embraiadoras (técnicas composicionais) que atuam em conjunto para a delimitação da significação do personagem exposto na fotografia.

Entre os ganhadores de 2013 do World Press Photo Contest, o Brasil foi objeto de representação nas imagens do fotógrafo belga Frederik Buyckx, ganhador da menção honrosa na categoria “Daily Life”, ao retratar a pacificação das favelas cariocas. Os personagens apresentados em suas fotografias deixam entrever, de maneira clara, a articulação desses três morfemas para a construção de uma significação bastante específica desses retratados.

Nesse sentido, podemos destacar a primeira fotografia da série intitulada “Pacified Favela”, reproduzida abaixo:

**Figura 1**



Se expostos em esquema, é possível dizer que os três tipos de signo-morfema presentes nesta fotografia se articulam da seguinte maneira:

Referenciais			
Rio de Janeiro, Favela, Homem			
Anafórico (Conotação)	Turbante	Embraidores (Técnica)	Ângulo da Câmera
	Asas de Anjo		Equilíbrio

Na primeira fotografia de “Pacified Favela”, é possível perceber signos-morfemas referenciais que denotam o personagem e o campo de ações e que se materializam na figura de um homem e em uma focalização geográfica específica: uma favela carioca. O reconhecimento desses signo-morfemas referenciais estão sujeitos a certas convencionalidades gráficas e a um repertório iconográfico compartilhado que permitem que o leitor reconheça a localização e os aspectos mais imediatos do personagem retratado (sexo, constituição física etc.).

Esses signos-morfemas, embora situem o leitor, não preenchem o sentido do personagem, que irá se desenhar a partir de signos-morfemas

anafóricos – materializados nessa fotografia a partir de certos atributos iconográficos carregados por ele como as asas de anjo e o pano que ele utiliza na cabeça. Tais signo-morfemas assumem uma função conotativa e participam dos processos de referenciação do personagem, na medida em que efetuam a urdidura de sentido sobre quais são as características desse protagonista que, no nível referencial, tinha uma significação incompleta. Nesse sentido, esses objetos estão prenhes de codificações históricas, posto que são as associações culturais relacionadas a eles que delimitarão muitas das características pathéticas do personagem.

Nessa fotografia, é bastante claro o modo como o pano que o personagem utiliza na cabeça evoca uma série de associações culturais: ele deixa de ser um mero ornamento comumente utilizado em lugares quentes para a proteção contra o sol (morfema referencial) para evocar um símbolo comumente associado a traficantes cariocas (mediado em uma série de outras fotografias presentes no repertório cultural), além de possuir uma semelhança iconográfica com o turbante utilizado por terroristas árabes (também bastante demarcado no imaginário social).

As asas de anjo tatuadas nas costas do personagem não são percebidas em seu sentido meramente denotativo como uma tatuagem e também se revestem de suas significações conotativas marcadas culturalmente. É interessante notar, contudo, que as asas remetem tanto ao nível do enunciado quanto ao nível da enunciação. Se a primeira evocação (no enunciado) remete à ideia divina de um anjo, a enunciação cria um tensionamento nesse primeiro sentido, de forma que a própria associação conotativa (asas = anjo) é também ressignificada a partir da interação com os outros morfemas-anafóricos: em conjunto, a associação dos ícones do terrorismo com as asas evocam a figura do anjo caído, definindo os aspectos pathéticos que preenchem a significação vazia do personagem.

Se, para Hamon, o personagem aparece mesmo como um signo vazio que irá preencher o seu sentido progressivamente nas narrativas escritas, é possível dizer que, na fotografia jornalística, são as associações dadas no nível dos signo-morfemas anafóricos que permitirão o

preenchimento, em certo nível, do sentido desse personagem imagético. Em conjunto, os signos-morfemas anafóricos dessa fotografia específica mostram quais são os sentidos que devem ser dados a este personagem – que não se confunde, de maneira alguma, com a pessoa real que estampa a foto, mas sim, com sua persona construída na enunciação: um anjo caído-terrorista.

Tal sentido é ainda reforçado pelos signos-morfemas embraiadores dessa fotografia, dos quais podem ser destacados o enquadramento, o ângulo da câmera e a simetria imagética, que acrescentam uma nova camada de sentido ao personagem retratado. Em relação ao enquadramento e ao posicionamento da câmera, é possível observar que, em relação ao leitor, o personagem é apresentado em um leve *contre-plongée*. Posto que o enquadramento não enquadra apenas a cena, mas também, para Aumont (2003), um local (real ou imaginário) de onde a cena é olhada, ele carrega um conjunto de valores conotativos do olhar (como um modo particular de como uma questão pode ser considerada e um sentimento ou opinião a respeito do acontecimento que é retratado). Os ângulos *contreplongée* trabalham com a identificação espectador-câmera ao fazer com que o leitor olhe o personagem de baixo para cima, o que engrandece o protagonista em relação ao restante da cena e coloca o espectador em uma posição submissa em relação a este personagem.

Também a simetria imagética, enquanto signo-morfema embraiador, reforça esse sentido na medida em que o posicionamento central da personagem no enquadramento remete também à ideia de força, vigor e valentia, associando uma série de valores a esse personagem.

As camadas de sentido que Frederik Buyckx urde em sua composição fotográfica através dos signos-morfemas que a formam preenchem o sentido desse personagem, criando uma tensão com o nome dado por ele à sua série: embora ele a intitule como “Pacified Favela”, a sua fotografia de abertura articula sentidos diversos. Não se trata de uma fotografia de redenção, como sugere o título: a partir dos signos-morfemas conjugados, é possível inferir que esse personagem é o anjo caído que observa o morro.

## As fotografias com múltiplos personagens

O problema da constituição do personagem no fotojornalismo se torna potencialmente mais interessante quando estamos lidando não com a fotografia de um único personagem, mas sim, com uma fotografia que abarca múltiplos personagens. Nesses casos, além do funcionamento aludido acima, que leva em consideração os núcleos morfemáticos da imagem, é possível alinhar toda uma outra ordem de questões, que serão expostas a seguir. Sobre esse aspecto, é possível ir ainda mais longe na homologia estabelecida por Hamon (1976) entre os processos de significação da imagem e o funcionamento do signo linguístico.

Na mesma série imagética de Frederik Buyckx sobre a pacificação das favelas cariocas citada anteriormente, é possível encontrar fotografias com múltiplos personagens que mostram que, nas fotografias jornalísticas, assim como nos textos, há essa ordem de relações estabelecidas por Hamon para a determinação da significação dos personagens postos em narrativa.

**Figura 2**





Embora os mesmos processos da constituição morfemática do personagem atuem em cada um dos retratados de forma individual na fotografia em questão, é possível estabelecer outros processos de preenchimento do sentido dos personagens a partir do modo como eles estão postos em relação. Nessa fotografia, é possível demarcar três tipos de personagens bastante definidos: o moço que está no primeiro plano da imagem, os rapazes que estão em conjunto sentados no carro e a senhora que está na varanda no plano de fundo. Entre eles, é estabelecida uma dinâmica que faz com que cada um atue na definição do significado do outro.

A carga semântica do personagem, tal como a carga semântica do signo, para Hamon, é definida tanto a partir das repetições e acumulações arroladas ao longo da narrativa (como pode ser pensado a partir da constituição signo-morfemática de cada um desses personagens), quanto a partir das diferenças que são estabelecidas entre ela e os demais signos do mesmo nível.

“É, pois, diferencialmente, diante das outras personagens do enunciado que antes de tudo se definirá uma personagem (...). O que diferencia uma personagem P1 de uma personagem P2 é o seu modo de relação com as outras personagens da obra, isto é, um jogo de semelhanças ou diferenças semânticas” (HAMON, 1976, p. 91). Isso implica que assim como as palavras se definem pelos morfemas que as compõem, bem como pela ordenação e pelo lugar que elas ocupam no sintagma, um personagem também será definido pelo seu modo de relação com os demais personagens ou com as demais partes que compõem a representação.

As personagens podem ser agrupadas, para Hamon (1976), segundo certas *qualificações diferenciais*: “a personagem serve de suporte a certo número de qualificações que não possuem, ou possuem em grau menor, as outras personagens da obra”. Podem ainda, ser agrupadas de acordo com certa *distribuição diferencial*, ou seja, “trata-se de um modo de acentuação puramente quantitativo e tático” (como, por exemplo, um aparecimento frequente versus um aparecimento episódico) (HAMON, 1976, p. 84). Existem ainda outros modos passíveis de delimitar as

categorias as quais pertencem os personagens. Eles podem ser agrupados por uma *autonomia diferencial* (certas personagens sempre aparecem em companhia de outras, enquanto outras aparecem mais frequentemente sozinhas) ou por uma *pré-designação convencional* (ligada ao gênero discursivo).

Na fotografia em questão, é possível perceber que os personagens estão distribuídos de forma diferencial, tanto no que se refere às suas qualificações (os personagens no centro da fotografia possuem signos-morfemas que contrastam de forma gritante com os demais, como os copos de cerveja, o carro, a postura corporal codificada culturalmente como “pose de patrão”, o fone de ouvido, a falta de camisa – o que os coloca na posição de protagonistas da ação) quanto por uma autonomia diferencial (apenas os personagens que possuem essas características específicas aparecem acompanhados na imagem – os outros estão sozinhos – o que confirma a sua posição como protagonistas da ação representada).

Seguindo em sua homologia entre o signo e o personagem, Hamon (1976) também enfatiza a arbitrariedade como uma característica importante compartilhada entre os processos de atribuição de sentido do signo e do personagem: “o signo linguístico define-se pelo seu *arbitrário*; mas o grau de arbitrariedade de um signo pode ser variável, na própria língua e em outros sistemas semiológicos”. Em relação à personagem, isso tem como implicação o fato de que há diferentes graus em que um autor pode motivar determinadas significações em torno dos caracteres que ele representa: “podemos deparar com esta noção se examinarmos a relação que existe entre o nome de uma personagem (o seu significante: nomes próprios, comuns e substitutos diversos que lhe servem de suporte descontínuo) e a soma de informação para a qual ele aponta (o seu significado)” (HAMON, 1976, p. 99):

Esta motivação pode alcançar diversos níveis como, por exemplo, dimensões visuais (como o I para indicar magreza e o O como seu contrário) e acústicas (como as onomatopeias). E assim, “o artigo

(La Berma), a partícula (M. de... / Mme. de...), o título (o conde de...), a duplicação expressiva (Tintin / Totó), certos nomes (Phillippe, Anne...) ou apelidos (M. de Saint-N...) culturalmente valorizados funcionam como morfemas com o sentido fixo que remetem para este ou aquele conteúdo estereotipado (a nobreza de espírito, a familiaridade, a baixeza, etc.). (...) O instinto etimológico e a analogia estão na base disto, e quanto mais o relato é dirigido a um público vasto e heterogêneo, tanto mais estas diversas tendências serão utilizadas, pois é preciso assegurar a comunicação fazendo referência ao maior número possível de códigos estereotipados” (HAMON, 1976, p. 100).

Na fotografia em questão, é possível notar que Buyckx trabalha com uma série de motivações imagéticas que carregam conteúdos estereotipados. Eles estão urdidos, como já colocamos anteriormente, nos morfemas anafóricos e embraiadores de cada um dos personagens. É curioso notar, contudo, como essa própria motivação imagética adquire sentidos específicos quando os personagens são postos em relação.

Nessa foto, é possível perceber uma construção icônica toda baseada em relações opositivas: os com-camisa e os sem-camisa; os homens e a mulher; os jovens e a senhora; a pose-ostentação e os olhares indiferentes. Cada um desses campos opositivos incrustados nos ícones motivadores de estereótipos na imagem constrói um campo simbólico específico de onde os personagens podem ser vistos pelos leitores e, com isso, insere-os em um *locus* específico da narrativa.

Uma terceira marca da homologia personagem-signo está posta na asserção de que “todo o enunciado se caracteriza pela *redundância* das marcas gramaticais” (HAMON, 1976, p. 100). Da mesma forma, a significação do personagem também terá o auxílio destas marcas que contribuirão para acentuar a redundância das ações cometidas e, de uma maneira geral, a previsibilidade da narrativa. Com isso, contribuirão as descrições físicas do personagem, bem como o ambiente no qual ele está instalado; os demais elementos com os quais ele se relaciona; a referência a estórias já conhecidas; entre outros elementos que, embora redundantes,

são fundamentais para o preenchimento deste vazio semântico inicial característico da personagem.

A redundância das marcas, na fotografia em questão, acaba por engendrar um efeito de sentido bastante específico na fotografia de Buyckx: ao separar os personagens de acordo com marcas diferenciais bem específicas e bastante demarcadas na imagem, ele cria classes de objetos estereotipados. As pessoas nessa fotografia acabam por representar três classes de personagens fixas que, em conjunto, não representam seres humanos em suas individualidades, mas tipos fixos. Cada grupo de personagem representa uma espécie de classe social dos moradores da comunidade representada, com atributos que são demarcados no imaginário social. Se esses personagens não representam classes sociais em sua acepção mais restrita, elas representam, ao menos, os tipos de moradores dessa comunidade retratada a partir de suas qualidades diferenciais.

Embora a fotografia de retrato tenha a característica de representar seres humanos em suas individualidades, os processos de construção de personagens, no fotojornalismo, têm uma predileção especial pela construção de tipos que, a partir dos signos-morfemas que constroem o personagem e, pela relação que este estabelece com os outros personagens da fotografia, engendram sentidos específicos e os preenchem de significações.

## Considerações finais

Para Sontag (2004, p. 137), “tudo o que o programa do realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado”. Tal imaginário sobre a imagem fotográfica é ainda mais marcante quando se trata de retratos – uma representação que tem como objetivo fantasmático a representação de traços de personalidade e marcas de vida escondidos. Para cumprir

imaginariamente a proposta de mostrar uma realidade oculta na representação de seus personagens, o fotojornalismo medeia uma série de processos de atribuição de sentido, que buscamos detalhar e descrever nesse artigo.

Enquanto um significante vazio que define seu sentido na própria representação, a categoria narrativa do personagem é construída no fotojornalismo a partir dos sentidos articulados em seus morfemas, bem como pela relação que os distintos personagens da imagem estabelecem entre si. Esses processos direcionam sentidos específicos ligados a um campo de reconhecimento do que é comum que é do construído na obra e experimentado pelo leitor.

O ato de retirar uma fotografia de retrato, no fotojornalismo é, justamente por isso, uma especulação em relação às competências culturais de quem olha essas fotografias. A construção do personagem imagético se processa em um âmbito relacional entre o fotógrafo (que aposta em determinados signos-morfemas) e um leitor (que interpreta as suas provocações imagéticas em um determinado solo cultural). Na perspectiva de Motta (2005), trata-se mesmo de uma comunicação fática.

## Referências

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 2003.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces**. Buenos Aires: Paidós, 1986.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GIBBS, John. "Filmmakers' Choices". In: Gibbs, J. and Pye, D. (eds). **Close-Up 1: Filmmakers' Choices, The Pop Song in Film, Reading Buffy**. Londres: Wallflower, 2006.

HAMON, Philippe. "Para um estatuto semiológico da personagem". In GURYON, Françoise van Rossum. **Categorias da Narrativa**. Lisboa: Arcadia, 1976.

KOCK, Ingedore G. Villaça. **Desvendando os Segredos do Texto**. São Paulo: Cortez, 2001.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOTTA, Luiz Gonzaga. "A análise pragmática da narrativa jornalística". **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.