

DO CAMPO AO EXTRACAMPO, CONTRIBUIÇÕES METODOLÓGICAS PARA A PESQUISA DO FOTOJORNALISMO

Nadja Carvalho¹

Lorena Travassos²

Resumo: O trabalho dissertativo *Molduras Fotojornalísticas da Magnum: Ensaios Audiovisuais de Guerra e de Rituais de Fé* (2014), defendido por Lorena Travassos sob orientação de Nadja Carvalho, permitiu pesquisar ensaios fotográficos do projeto *Magnum in Motion* (2004). O estudo da informação jornalística que é conduzida por molduras, em fotos sequenciadas, nos colocou frente à antítese de campo/extracampo, e de noções como finito/infinito. A questão que se impôs foi sobre qual método usar em outro projeto, de tal sorte que a pesquisa pudesse avançar do *campo* definido por molduras e prosseguir em direção ao *extracampo*. Em razão desse propósito reunimos contribuições de G. Deleuze, J. Aumont, A. Machado, M. Merleau-Ponty, e outros, para auxiliar na definição de um método efetivo à pesquisa do *extracampo* da fotografia jornalística.

Palavras-Chave: Fotojornalismo, extracampo, metodologia.

Contacto: naddj@ig.com.br; lorenakrs@gmail.com

Área e tipo de pesquisa

a. Área da comunicação

A tecnológica favorece hipermídias na web como o projeto fotojornalístico *Magnum in Motion* (2004)³ e promove uma fusão entre os campos do jornalismo, fotografia, vídeo e informática, os quais desaguam nas áreas da informação e da comunicação, isso já é o suficiente para desafiar qualquer método tradicional de análise ao unificar campos com códigos distintos (texto, imagem, som), além de essas junções implicarem em particularidades de espaço e tempo próprias do audiovisual, elas também fomentam linguagens e técnicas inéditas do fotojornalismo.

¹ Nadja Carvalho é professora no curso de Comunicação em Mídias Digitais e no mestrado de Comunicação e Culturas Midiáticas, da Universidade Federal da Paraíba-UFPB, Brasil, e faz pós-doutorado na Universidade de Aveiro-UA, Portugal

² Lorena Travassos é mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB, Brasil, e cursa doutorado na Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

³ O *Magnum in Motion* acolhe renomados profissionais do fotojornalismo e exhibe excelentes trabalhos fotográficos com recursos audiovisuais. Disponível em:

<http://inmotion.magnumphotos.com/essays>.

O ângulo temático da pesquisa sobre o *extracampo* no fotojornalismo audiovisual pode vir inserido em diferentes abordagens, artística, técnica, comunicacional, mas é preciso que tenha amparo conceitual na imagem técnica e no movimento, que permita discutir questões acerca do formato sequencial e da percepção do campo/extracampo da fotografia, e assim identificar contribuições para o seu entendimento.

Vale dizer que a noção de campo não é a mesma de enquadrar⁴, esta última se refere à captura de imagens na fotografia e no cinema, já o campo é o resultado do enquadramento. A cena enquadrada constitui um campo com tudo o que se mostra na imagem (cenário, objeto, personagem), em resumo, ele “designa o conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém certo campo visto de certo ângulo” (Aumont; Marie 2003, 98). O campo, por sua vez, “é um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista” (Aumont 2001, 224). O campo é um fragmento de espaço e, desse modo, é possível pensar acerca do espaço amplo do qual ele foi retirado. Daí se impôs a questão: de que modo o espaço fora-de-campo⁵ pode ser pesquisado?

A investigação do *extracampo* exige um recorte multidisciplinar ajustado às dimensões que se deslocam do campo visual físico ao imaginário, do concreto e tangível da fotografia ao repertório imaginativo do receptor, portanto, para estruturar a informação que vem de fora para o campo visual é preciso acionar uma combinação de códigos que pelo menos, em algumas de suas determinações, deve ser compartilhado com o receptor.

Qualquer investida para obter informações provenientes do *extracampo* só logrará êxito se eleger o campo fotografado como marco zero e proceder a um exame minucioso de seus referenciais exibidos, tendo como certo que eles se mostram parcialmente de acordo com a subjetividade e o repertório do

⁴ Em qualquer consulta a dicionários sobre a definição do termo “enquadrar”, vamos encontrar que significa pôr em quadro, limitar, definir um campo visível e objetivo.

⁵ A noção fora-de-campo (ou *extracampo*) tem origem empírica, surge da prática de filmagem quando é imprescindível saber o que será visto pela câmara. Cf. J. Aumont, 2001, 226. Outras informações sobre o termo estão em versão digitalizada do *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Cf. J. Aumont; M. Marie, 2003, 132-33. Disponível em: <http://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/08/jacques-aumont-michel-marie-dicionacc81rio-teocc81rico-e-cricc81tico-de-cinema.pdf>.

receptor. A partir daí, podemos ter duas vias de acesso à informação jornalística, uma objetiva (a mensagem visual) e outra subjetiva (o repertório do receptor). É preciso saber que o sistema de código - audiovisual, nesse caso em particular - define a gramaticalidade da linguagem em questão, pois ele permitirá ver como os códigos se relacionam uns com os outros, e estes com os desígnios da infinitude do *extracampo*.

b. Uma pesquisa híbrida

A proposta de investigação aqui apresentada é empírica, teórica e qualitativa, portanto, trata-se de uma pesquisa híbrida. Seja qual for sua tipologia, o pesquisador precisa cumprir algumas exigências básicas: delimitar o problema; inseri-lo no quadro teórico de referência; observar o material a ser pesquisado (ensaio fotojornalístico, por exemplo) e definir o método que irá privilegiar a interpretação do *extracampo* para extrair suas conclusões conceituais e/ou analíticas.

Na dimensão empírica o conhecimento é adquirido através de uma observação fundada na percepção sensorial e deve contar com seu suporte teórico; vale lembrar que a pesquisa empírica sintetiza a criação racional, a observação e a experiência. É bom consultar tipos de pesquisa quando ainda está vago o que se pretende fazer, dois autores brasileiros nos anos 90, classificaram tipos de pesquisa de acordo com o fim que se deseja atingir: *exploratória, descritiva e/ou explicativa*.⁶

Encontrar um método que direcione uma pesquisa quanto as suas metas, a título de ilustração, pode contemplar simultaneamente o caráter: 1. *Descritivo* quando expuser, por meio de discurso, os detalhes da fotografia (coisa, pessoa, fenômeno, contexto, etc.) e considerar na descrição a relação campo/extracampo; 2. *Explicativo* quando, após levantar o conceito de *extracampo*, encontrar o seu suporte teórico, seja ele na filosofia da imagem, na antropologia visual e/ou na comunicação audiovisual; 3. *Exploratório*, em razão

⁶ M. M. Andrade (*Introdução à metodologia do trabalho científico*, 1993; *Como preparar trabalhos para cursos de pós-graduação*, 1995) e R. L. Bastos (*Ciências humanas e complexidades*, 1999). Cf. L. Santaella, 2001, 146.

de exigir que sejam ampliadas as informações, de modo a aprimorar o rumo do assunto pesquisado.

Contribuições metodológicas

a. *Do campo ao extracampo*

Há alguns anos, L. Santaella (1992) apresentou a hipótese de que as ciências tendem a se desenvolver entre tipos de estratos: um. *Normológico* (leis e conceitos); 2. *Classificatório* (classificar objetos); 3. *Descritivo* (descrever objetos) e 4. *Aplicado* (aplicar a objetos). Cada um deles gera um tipo de pesquisa e método próprio, em razão disso em sua opinião seria um desperdício procurar um método específico para cada ciência, já que no interior de uma mesma ciência há estratificações de pesquisas: “variados tipos de metodologias dependem tanto do estrato da ciência no qual se inserem, quanto das teorias, métodos, procedimentos e técnicas que são relevantes às finalidades a que as pesquisas se destinam” (Santaella 2001, 130).

A finalidade da pesquisa vem antes, portanto, define-se o que merece ser pesquisado, e só depois é que o método e seus procedimentos são delimitados. Deve-se evitar impor um modelo metodológico, mesmo que ele nos pareça o mais apropriado, será prudente tomar algumas decisões no processo da investigação. Somos de acordo que as metodologias estão fundadas numa lógica advinda de tipos de raciocínio, como *abdução*, *dedução* e *indução*, a partir deles é que os pesquisadores criam teorias e métodos resultantes de suas práticas.⁷

A pesquisa pensada aqui está relacionada à realidade empírica da fotografia, por outro lado, e para refletir sobre o conceito de *extracampo*⁸, podemos examinar noções como: 1. *Enteléquia* (Aristóteles 2001)⁹, entendida

⁷ Para C. Peirce, não são apenas tipos de métodos, eles constituem-se nos tipos de raciocínio que dão forma aos nossos pensamentos, tanto no âmbito da ciência quanto da vida cotidiana. A sua inovação está no raciocínio *abdução*, inspirado em Aristóteles. Cf. L. Santaella, 2001, 116.

⁸ Embora a tipologia de Noël Burch (1969) sobre fora-de-campo seja interessante, sobretudo, ao distinguir um fora-de-campo “concreto” (elementos mostrados) e outro “imaginário” (elementos nunca mostrados), ela não representa um consenso; para outros autores o fora-de-campo pertence, a rigor, ao imaginário. Cf. J. Aumont; M. Marie, 2003, 132-33.

⁹ Em Aristóteles (*De Anima*, II, 412, a27-b1), a “enteléquia” comporta uma tensão orgânica que se realiza segundo leis próprias, ultrapassando da potência ao ato. G. W. Leibniz esclarece,

como a “vida em potência” na qual todo ente se desenvolve a partir de uma causa final interna a ele, a noção filosófica ensina que o conhecimento técnico da fotografia encontra na potência natural reprodutora do mundo objetivo a sua causa; 2. *Invisível* (Merleau-Ponty 2012)¹⁰, a questão da visualização sinaliza para um além do visível e isso se deve ao fato dos fenômenos visíveis estarem inter-relacionados com as leis invisíveis; e 3. *Abdução* (Peirce 1993)¹¹, a noção conceitual ajuda em razão de incluir o raciocínio hipotético como uma resposta possível ao fato surpreendente que o *extracampo* possa vir a revelar.

A escolha de noções teóricas essenciais permite pensar acerca de caminhos pelos quais podemos enveredar na pesquisa, as possibilidades são diversificadas, a imagem fotográfica, por exemplo, pode ser vista como: 1. Um “clichê” na perspectiva de uma perda de força da imagem cristalizada e padronizada (Deleuze 1983); 2. Uma “representação” da coisa (objeto referente) que é diferente da própria coisa fotografada (Peirce 1993); 3. Uma “tecnoimagem” pós-histórica que irradia mensagens, ou em outras palavras, uma superfície que nos programa na medida em que cobre o mundo e exerce uma função tapadora e alienante (Flusser 2008, 2011)¹². É preciso ordenar as contribuições conceituais para optar por aquelas que melhor se adequem a pesquisa.

chama “mônada” de enteléquia, no sentido de que se basta a si mesma e possui nela mesma a fonte de sua ação interna. Disponível em: <https://sites.google.com/site/dicionarioenciclopedico/entelequia>.

¹⁰ A discussão integra o manuscrito *O visível e o invisível* (1959), encontrado após o falecimento de Maurice Merleau-Ponty em 1961.

¹¹ Na *abdução* o pensar é instigado pela surpresa inicial, não por uma regra ou lei conhecida. A sua forma lógica é: Tem-se observado a foto (B). O extracampo (A) pode explicar a foto (B). Logo, a melhor explicação que temos é aquilo que torna o extracampo (A) provável. A abdução é uma inferência a favor da melhor explicação. A hipótese do extracampo, a ser verdadeira, explica a foto, e nenhuma outra hipótese pode explicar tão bem a foto como o extracampo. Logo, a hipótese do extracampo é provavelmente verdadeira.

¹² O modo de V. Flusser entender a imagem técnica e a fotografia pode ser acompanhado em seus ensaios: “Filosofia da Caixa Preta” (2011), “A Escrita. Há Futuro para a Escrita?” (2010), “O Universo das Imagens Técnicas” (2008), “O Mundo Codificado” (2007) e “Pós-História” (1983), todos editados no Brasil.

b. *Objeto, contexto e hipótese*

A imagem tem como pressuposto o contexto de uma época, onde visualizar equivale a explicar, daí o ato de ver muitas vezes substitui o ato de compreender, por outro lado, “o que nos faz ver o mundo é também o que nos torna cegos a seu respeito: nossa ideologia” (Debray 1993, 354)¹³, por conseguinte, cada maneira de ver tem o seu contexto social, histórico, e requer uma metodologia própria, depreende-se daí que a fotografia não se restringe as condições internas do seu campo visual e sempre estará sujeita a interpretações, e talvez por isso mesmo o estudo do *extracampo* seja instigante, por permitir abrir aquilo que vemos para outras dimensões e interpretações de um sujeito receptor inserido em seu tempo e espaço cultural.

Quando olharmos para uma fotografia não fica difícil perceber que a cena continua para além de suas bordas, a partir daí, entendemos que a sua materialidade visual, ou campo enquadrado, abre espaço para os sentidos imaginários e possibilidades de leitura. Identificar as marcas técnicas no processo de criação da imagem pode ajudar, entretanto, o exame de interferências advindas das condições externas também deixam pistas valiosas para o estudo do *extracampo*. Pensamos então numa hipótese básica posta à reflexão, de tal sorte que ela inclui a característica dúbia do objeto de interesse: todo campo fotografado tem seu *extracampo* expresso em potência e em presença.

Entendemos que a potência é definida pelo mundo natural e a presença pelo conhecimento técnico. No viés da potência, o campo da foto sinaliza um *extracampo* que ficou para trás e se constitui na prova da sua existência por lhe ter concedido uma captura parcial; no viés da presença, o *extracampo* deixa marcas no campo que podem ser previstas, pelo emprego de técnicas de edição e composição da imagem; ou ainda podem ser inesperadas, em razão de uma

¹³ A ideologia tem livre trânsito no regime da “videocracia”, onde pode ignorar discursos de verdade, de salvação, contestar ideais, mas não nega o valor das imagens, sabe argumentar a partir delas e, em consequência, o regime de autoridade ganha poder quando se apresenta como evidente. Cf. Debray, 1993, 353.

ocorrência inusitada no momento em que a foto é clicada, as interferências podem ser sombras, reflexos, borrões, etc.

c. *Um método possível*

Uma pesquisa é avaliada a partir da adequação ao seu objeto, então, de acordo com o propósito de investigar o *extracampo* fotojornalístico, levamos em conta que o contato com a imagem deva considerar quatro espaços numa relação intrínseca entre campo/*extracampo*: 1. Espaço cotidiano do sujeito (cena e seus sujeitos, fotógrafo); 2. Superfície visual (“espaço plástico” e “dupla realidade”)¹⁴; 3. Espaço representacional (informativo, comunicacional); e 4. Espaço off (campo como guia ao *extracampo*).

Vale dizer que não tem sentido limitar a percepção do *extracampo* a nenhum desses espaços isoladamente, no seu exame deve-se pensar em uma estratégia que leve em conta o contexto subjetivo da interpretação do pesquisador que, por sua vez, está inserido num dado espaço de formação científica e, portanto, os seus entendimentos não são neutros quanto aos usos teóricos nos quais ampara suas observações.

Independente das subjetividades, empreender sucessivas explorações sobre o material fotográfico é inevitável e uma varredura do olhar pelas extremidades da imagem pode ajudar a identificar pontos de maior densidade de conexão com o *extracampo*, tal cuidado inclui observar imagens descentradas ou desenquadradas para que sejam considerados os contornos posicionados fora-de-campo, em geral eles instigam o receptor a prolongar a visão imaginária para além das bordas da fotografia.

¹⁴ J. Aumont (2001, 136-37) define o “espaço plástico” como sendo ocupado pelos elementos da imagem, os quais caracterizam e constituem a sua forma visual: 1. A composição em suas relações geométricas entre as partes da superfície da imagem; 2. A gama de cores e de luminosidade, e suas relações de contraste; 3. Os elementos gráficos em imagem abstrata; 4. A matéria perceptível própria da imagem, sua textura visual por exemplo. Na noção de “dupla realidade”, uma permite perceber o “espaço representado” na imagem, na outra se percebe que o “espaço plástico” é a imagem, ou seja, há de se considerar a percepção da imagem como fragmento de superfície plana (espaço plástico) e como fragmento tridimensional da cena retratada (espaço representacional).

Nos ensaios audiovisuais¹⁵ *Theater of War* (2011), de Moises Saman, e *Entre Ciel et Terre* (2009), de Cristina Rodero, todas as opções de acesso foram exploradas: parar, avançar, retroceder, saltar, encerrar, as quais permitiram também ver as sequências das fotos fora da ordem pré-fixada. O exame desses ensaios tinha como objetivo realizar uma leitura de significação jornalística advinda das molduras e a experiência daí decorrente forneceu contribuições para estudos posteriores sobre o *extracampo*.

Aproveitamos para compartilhar alguns dos procedimentos adotados: foi mantido um contato espontâneo com as exposições dos ensaios, sem estabelecer nenhum tipo de controle prévio, de modo a conceder liberdade à experiência estética, a partir daí é que fixamos estratégias objetivas de controle, entre as quais, assistir várias vezes até identificar tipos de moldura; defini-las para além de suas características formais; e prosseguir na pesquisa exploratória até encontrá-las ampliadas em suas significações.

Foram revisadas as técnicas sobre moldura e enquadramento obtidas na fotografia e no cinema; retomadas as leituras sobre movimento de câmera, tipos de plano, montagem e composição. Consideramos a simultaneidade de dois ou mais recursos de controle para conjugar as configurações jornalísticas e artísticas das fotografias, e levamos ainda em conta a simultaneidade entre aquilo que é visto e as associações daí decorrentes, as quais despertam o nosso repertório de experiências sensíveis e culturais.

Considerações

O ensaio fotojornalístico pode ser visto como um sistema de signos, uma linguagem com a qual se diz verdades e mentiras (montagem diversa, aplicativos de edição, etc.). A composição (texturas e efeitos) também produz uma paisagem mediática e faz referência a outras imagens (metaimagem, autorreferência), podem ainda remeter para o seu processo de produção

¹⁵ *Theater of War* (03min, 27s), link: <http://inmotion.magnumphotos.com/essay/theater-war> e *Entre Ciel et Terre* (04min, 15s), link: <http://inmotion.magnumphotos.com/search/node/Entre+Ciel+et+Terre>.

técnica (reenquadramento sequencial, superposição), conforme se pode ver nos ensaios fotojornalísticos de M. Saman (2011) e de C. Roderó (2009).

O nosso propósito foi pensar estratégias para auxiliar na investigação do *extracampo* e apresentar considerações sobre técnicas advindas da relação entre campo/extracampo, já que os dois atributos são legítimos e integram a fotografia como um *corpus* matizado pelo concreto/abstrato, visível/invisível, finito/infinito. A noção de infinito é vista em filosofia, teologia e na fotografia; o “infinito” pode começar a dez metros da lente, ao passo que na filosofia refere-se à eternidade e à divindade.

Foi positivo ter consciência do caráter provisório e parcial das interpretações, além de ficarmos atentas ao fato de que no ensaio fotográfico audiovisual existe uma apreensão de imagens em movimento e de sonoridades, aspecto que exige uma atenção redobrada se for comparado com o ensaio de fotografias fixas.

Conforme vimos, o ato de fotografar insere-se num processo classificatório que “joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar” (Machado 1984, 76). Observa-se ainda que esse processo de escolha não deva ser encarado como deflagrador de uma perda sofrida pela imagem, pois o “quadro se define tanto pelo que ele contém, quanto pelo que ele exclui” (Aumont 2003, 136). É preciso buscar na imagem fotojornalística, nos códigos de representação e em suas técnicas de composição, os pontos de ultrapassagens que levam ao *extracampo*.

Não situamos o estudo do *extracampo* no lado da recepção, ou da produção, e sim na ultrapassagem interfacial, na inter-relação indissociável entre campo/extracampo. Apesar da qualidade invisível inata do *extracampo*, é dele que vem a matéria prima visível do campo fotografado, ele fica refletido através do objeto referente capturado na fotografia e se refrata na subjetividade do receptor, desse modo, e conforme a problemática apresentada, a relação ontológica indissolúvel entre campo/extracampo é imprescindível à pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles. 2001. *Da Alma*. Tradução de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70.
- Aumont, J.; Marie, M. 2003. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 4ª ed., Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus.
- . 2001. *A Imagem*. 5ª ed., Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus.
- Debray, R. 1993. *Vida e Morte da Imagem: Uma História do Olhar no Ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Deleuze, G. 1983. *Cinema I. A Imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. Brasília: Brasiliense.
- Flusser, V. 2011. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Demará.
- . 2008. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Machado, A. 1984. *A ilusão Especular: Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funart.
- Merleau-Ponty, M. 2012. *O Visível e o Invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.
- Peirce, S. 1993. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix.
- Santaella, L. 2001. *Comunicação & Pesquisa: Projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo: Hacker Editores.