

A imagética de Domício Pinheiro para o futebol: técnicas de composição preferenciais de um imaginário esportivo,

Eliza Bachega Casadei ¹

Kelly De Conti Rodrigues ²

Carlos Alberto Garcia Biernath ³

Resumo: A obra do fotojornalista Domício Pinheiro está localizada em período de transição na cobertura de esportes no Brasil, em que uma série de modificações tecnológicas e simbólicas consolidava-se (tanto em relação ao esporte quanto em relação à própria fotografia). Tais modificações materializaram-se na adoção de técnicas de composição específicas para a imagem. O objetivo do presente artigo é, justamente, estudar a fotografia de Domício Pinheiro, a partir do desvelamento dos processos de composição que ele utilizava para criar sentido em suas imagens. Nós analisaremos em detalhes essas técnicas composicionais que marcaram o trabalho do fotojornalista, bem como o modo os efeitos de sentido articulados a elas.

Palavras-chave: fotojornalismo; futebol; domício pinheiro; composição.

Abstract: Domício Pinheiro's photojournalistic work is located in a transitional period in sports coverage in Brazil, where a number of technological and symbolic changes was consolidated (in terms of sport and in relation to photography itself). Such changes were materialized in the adoption of specific techniques of composition for the image. The aim of this paper is to study the Domício Pinheiros's photography, from the unveiling of the composition process he used to use to create meaning in their images. We will analyze in detail these compositional techniques that marked the work of this photojournalist and how the effects of meaning were articulated to them.

Keywords: photojournalism; football; domício pinheiro; composition.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (FAAC-UNESP). E-mail: elizacasadei@yahoo.com.br

² Aluna do programa de pós-graduação em Comunicação Midiática da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. E-mail: decontik@yahoo.com.br

³ Aluno do programa de pós-graduação em Comunicação Midiática da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). E-mail: beto.biernath@gmail.com.

A fotografia de esportes adquiriu novos contornos a partir de 1950. Antes disso, dificuldades de ordem técnica faziam com que a cobertura fosse bastante parca e ocasional, voltada mais para os grandes eventos do que para uma cobertura minuciosa. Como comenta o fotojornalista esportivo Sérgio Sade (*apud* CORDEIRO e BONI, 2005, p. 147), “o jornal não tinha muitos filmes (...) tínhamos que fotografar o futebol com três ou quatro chapas apenas e tentar pegar, pelo menos, um gol”. Tal dificuldade se devia à adoção das câmeras de médio formato, que eram pesadas, espaçosas e utilizavam o filme de 12 chapas, além de possuir lentes com baixíssima luminosidade.

Tais características técnicas engendravam formas específicas de trabalho. Ainda de acordo com Sade (*apud* CORDEIRO e BONI, 2005: 147), “o enquadramento era feito mais ou menos do gol até grande área. Eu apoiava a câmera no chão, de baixo para cima, e sabia que tudo que acontecesse ali na grande área, perto do gol iria aparecer em foco”. E, então, “daí era só esperar: quando a bola entrava no quadro ou alguém fosse cabecear, fazia uma foto. Às vezes dava a sorte de fotografar um gol. Como o negativo era muito grande (6cm x 6cm), era possível ampliar bem e puxar a cena, fazendo o corte do lance”.

Na década de 1960, o fotojornalismo esportivo ganha impulso com base em avanços tecnológicos notáveis, que incluíam a adoção de filmes mais rápidos e sensíveis, câmeras de 35 mm (menores e mais leves), bem como lentes mais luminosas e com um alcance maior.

As principais obras do fotojornalista Domício Pinheiro se encontram, justamente, nesse período de transição entre um fotojornalismo esportivo que tinha que utilizar a criatividade para superar as dificuldades técnicas e um outro que se anunciava, em que o movimento e a emoção do jogo conseguiam ser melhores captados do ponto de vista técnico. O objetivo do presente artigo é, justamente, estudar a fotografia de Domício Pinheiro, a partir do desvelamento dos processos de composição que ele utilizava para criar sentido em suas imagens.

Justamente por estar localizada em um período de transição, a obra de Domício Pinheiro é marcada pela adoção de técnicas de composição originais

para aquela época do jornalismo esportivo, marcando uma nova forma de criar sentido para o esporte a partir da imagem. Nesse artigo, analisaremos em detalhes essas técnicas composicionais que marcaram o trabalho do fotojornalista, bem como os efeitos de sentido articulados a elas.

Técnicas de composição e criação de sentido

O fotojornalista Domício Pinheiro cobriu três Copas do Mundo (1970, 1978 e 1986) e ficou conhecido como “fotógrafo do Pelé”, em função de grande parte de seu trabalho ter focado o ex-atleta do Santos. Muitas de suas imagens são lembradas até hoje como referência no fotojornalismo brasileiro. Nascido em Araraquara em 4 de maio de 1921, ele iniciou a carreira como fotógrafo dos jornais Folha Carioca e Última Hora, mas passou a maior parte da carreira no grupo Estado (1954 a 1989). Além do esporte, Domício realizou coberturas políticas, documentando as manifestações populares, militares e religiosas no período do Regime Militar.

Analisar as fotos resultantes de seu trabalho nos campos de futebol durante essa época permite que se possa observar como as técnicas de composição criam determinados efeitos de sentido para o esporte, bem como a sua obra engendrou certa estilística ligada ao futebol e certa imagética própria de Domício Pinheiro. A partir do estudo das técnicas de composição fotojornalísticas utilizadas por ele, é possível retratar uma época bastante específica do fotojornalismo de esportes brasileiro, bem como o modo como o futebol era imageticamente construído nessa época.

Para construir uma narrativa e criar efeitos de sentido, o produtor de determinado discurso – ou podemos denominá-lo como “modelador do discurso” – trabalha com códigos explicitamente postos e outros implicitamente proferidos, que obedecem a padrões de narração com simbologias compartilhadas socialmente.

No fotojornalismo, trata-se de um contrato negociado entre produtores e receptores que sofre influência de vários fatores, os quais passam por elementos como a construção do discurso através da composição imagética e pelo referencial que se tem a respeito daquilo que está retratado. O discurso, como

afirma Ducrot (1972, p. 12), se caracteriza por ser “como o estabelecimento das regras de um jogo que se confunde com a existência cotidiana”.

Entre os mais relevantes elementos que conferem sentido às mensagens fotojornalísticas, segundo Jorge Pedro Sousa (2004: 65), estão: o texto, que o autor coloca como “insuflador de sentido à imagem”, e os elementos que fazem parte da própria fotografia, a exemplo da pose, da presença de determinados objetos, do embelezamento da imagem ou dos seus elementos, da trucagem etc. (BARTHES, 1986).

Entre estes fatores que estão na própria imagem, Sousa confere papéis fundamentais, com base em princípios barthesianos, ao enquadramento e à composição. Ele aponta que o enquadramento “corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia”. Este está em interação com a composição visual quando se discute a organização narrativa criada na imagem.

Entra-se no domínio da composição quando se fala da disposição dos elementos da fotografia tendo em vista a obtenção de um efeito unificado, que, em princípio, é a transmissão de uma ideia ou de uma sensação. Ou seja, entra-se no domínio da composição quando se fala da informação que é acrescentada ao enquadramento, quando se fala dos elementos da imagem e da forma como esses elementos competem pela atenção do leitor (SOUSA, 2004, p. 68).

Pode-se considerar, portanto, que a composição fotográfica tem relação tanto com o conteúdo que o leitor pode ver retratado quanto com a forma com que o fotógrafo deseja que ele seja interpretado. Ou seja, engloba os elementos presentes no quadro fotográfico e também a maneira como estes estão organizados para a produção de sentido.

Para atingir o efeito narrativo desejado, faz-se fulcral que o fotojornalista esteja precavido em relação ao foco de atenção da imagem. Como afirma Sousa (2004: 71), o profissional deve, ao organizar composicionalmente uma fotografia, considerar vários fatores que levam a que determinados pontos ou áreas cativem mais facilmente a atenção. Dentre estes, o autor cita a intensidade dos estímulos (como os provocados pelas cores), a incongruência, o isolamento, a repetição, o contraste cromático, o contraste luz-sombra etc.

O cuidado em salientar os elementos mais relevantes é importante para impedir que pontos secundários distorçam a mensagem ao chamar mais a atenção do leitor. Ou seja, “desta forma, o primeiro olhar de um observador será conduzido ao elemento principal da imagem e somente depois aos detalhes que a complementam” (VIEIRA; MANSUR, 2010, p. 343).

Outrossim, a relação da figura com seu fundo também corrobora para a construção de sentido na narrativa fotográfica. Sousa (2004, p. 71) lembra que a psicologia da Gestalt aponta que percebemos contextualmente configurações globais e não unidades dispersas. Isso quer dizer que notamos conjuntos organizados de sensações. Ou seja, um fundo confuso pode causar ruídos na comunicação pretendida com aquela imagem, fazendo com que a mensagem perca importância. O pesquisador afirma que “os elementos que se encontram no fundo, tal como aqueles que rodeiam o motivo, em princípio contribuirão para que à foto seja atribuído um sentido por parte do observador” (SOUSA, 2004, p. 72).

A essa relação, torna-se notável observar as relações de equilíbrio (estático e dinâmico) e desequilíbrio dos elementos (SOUSA, 2004, p. 72). Uma fotografia simétrica – por exemplo, uma pessoa colocada no centro da imagem com um fundo neutro e com ambos os lados do corpo em posições semelhantes – cria uma sensação de equilíbrio estático, o que é útil para atrair a atenção a um objeto. Já uma imagem em que um adulto está de um lado e duas crianças se encontram do outro apresenta uma composição em equilíbrio dinâmico, o qual gera uma certa tensão que corrobora para uma leitura mais ativa da fotografia. Esta é ainda mais intensa nas imagens em desequilíbrio, como quando se retrata uma pessoa em um dos lados ao invés de estar centralizada.

No caso do jornalismo esportivo, a composição e a linguagem fotográficas possuem algumas especificidades de grande relevância para a produção de sentido. De acordo com Sousa (2004), as fotografias de esporte podem ser divididas em dois tipos: ação (que são as atividades realizadas durante o jogo, como um atleta que finaliza para o gol) e features (nas quais o interesse humano

se sobrepõe à ação, a exemplo de um jogador que chora após errar uma cobrança de pênalti ou o torcedor comemorando na arquibancada).

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.

A imagética de Domício Pinheiro

A imaginação social de uma prática esportiva é construída, em grande medida, pelas imagens que consumimos acerca desse esporte. Tal produção de imagens está ela própria ligada a fatores tecnológicos, sociais e a códigos profissionais e estéticos que mudam de tempos em tempos e enquadram as técnicas de composição em limites representacionais específicos. Estudar a prática fotográfica de Domício Pinheiro e suas técnicas de composição, portanto, é também situar-se nesses campos que regem o imaginário esportivo.

Isso posto, podemos eleger alguns elementos preferenciais de análise para estudarmos a composição fotográfica na obra de Domício Pinheiro: a saber, o enquadramento, o ângulo da câmera, o equilíbrio da imagem, o ponto de visão, o uso do foco, a relação entre o primeiro e o segundo plano, o tempo de exposição da fotografia e os processos de conotação articulados na imagem. Cada um desses itens demonstra algumas das preferências imagéticas de Domício Pinheiro, conforme discutiremos a seguir, articulando uma estética e uma imagética próprias do fotojornalista e significativas dos modos de se retratar o esporte em uma determinada época histórica.

O primeiro elemento de composição que pode ser destacado da obra de Domício Pinheiro são os enquadramentos preferencialmente utilizados pelo fotojornalista.

Como nos lembra Aumont (2003, p. 154), o enquadramento, ao emoldurar os limites da representação, faz “deslizar sobre o mundo uma

pirâmide visual imaginária”. E isso porque “todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário”, de forma que “o enquadramento é, pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento / descentramento permanente, de criação de centros visuais”.

Isso significa que, ao criar uma equivalência entre o olhar do leitor e o olhar da câmera, em uma suposta compatibilidade de pontos de vista, o enquadramento enquadra não apenas a cena, mas também um local imaginário de onde a cena é olhada: posto que a fotografia é um mecanismo que isola um determinado campo significante e estabelece uma organização do visível, o enquadramento “é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extra-quadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação” (MACHADO, 1984, p. 54).

As diversas possibilidades ligadas ao enquadramento, portanto, são indicativos dos modos como cada fotógrafo escolhe para contar uma história. E isso porque, ao passo que os planos gerais privilegiam a inserção de personagens em contexto (ou seja, tanto os personagens quanto o cenário ganham destaque), os planos médios tendem a privilegiar mais os personagens e os planos detalhes conotam sempre uma noção de intimidade com o retratado. Pode-se tanto despersonalizar um ato ou tornar um personagem responsável por essa mesma ação apenas a partir de uma escolha cuidadosa do enquadramento.

Nas imagens de Domício Pinheiro, é possível observar que o fotojornalista possuía algumas preferências em relação ao enquadramento: suas fotografias estão majoritariamente enquadradas ou em *plano geral* ou em *plano médio*. São raras as fotografias que escolhem o close, o plano detalhe ou o plano americano como recortes preferenciais, de forma que tais enquadramentos não pertencem à imagética de Domício Pinheiro⁴.

⁴ Muito embora uma de suas fotografias mais famosas – a de Pelé, com a camisa de 10, suja de barro, de costas, seja enquadrada em plano americano, são poucas as fotografias de Domício que utilizam esse expediente, de forma que podemos afirmar que os planos gerais e médios ganham primazia.



Figura 1: Plano geral



Figura 2: Plano médio

Em relação aos efeitos de sentido engendrados por essa escolha estilística, é possível dizer que o cenário, nesses termos, é um dos atores importantes e ganha destaque na representação. Ao compreender toda a área de ação (o lugar, as pessoas e os objetos), os planos gerais enfatizam a importância do contexto do ato representado.

Esse efeito é reforçado, ainda, pelo uso do foco típico das imagens de Domício Pinheiro. É possível perceber que, em suas fotografias, tanto o primeiro quanto o segundo plano estão focalizados, de forma que os dois planos estão sempre nítidos – o que reforça ainda mais a importância do contexto e do cenário na representação e na narrativa engendrada.

Mesmo nas imagens que elegem o plano médio como enquadramento preferencial, embora o personagem se torne o centro da ação, é possível perceber a importância dada ao pano de fundo, justamente por esse uso específico do foco. O personagem, portanto, é sempre construído em relação ao contexto, ao cenário.

Trata-se de uma construção interessante da imagem que contraria alguns dos engendramentos estilísticos que estamos acostumados no fotojornalismo de cobertura de futebol hoje. Atualmente, é frequente o uso dos planos em close e detalhe como enquadramentos preferenciais (mesmo para mostrar jogadas e lances), bem como uma utilização ostensiva da desfocalização do plano de fundo

– o que explicita o modo como a imaginação social do esporte e as suas articulações imagéticas estão em constante redefinição nas suas práticas estilísticas.

Vejamos, então, outros elementos de composição. Em relação ao ângulo de câmera utilizado, também é possível analisar algumas características particulares que se referem à imagética de Domício Pinheiro. Quanto a esse termo, lembramos que a altura da câmera pode ser posicionada em ângulos plongée (em que o tema é retratado de cima para baixo), contreplongée (o objeto é representado de baixo para cima) ou retos (processado à altura dos olhos).



Figura 3: ângulo reto

Como nos lembra Machado (1984, p. 60), “da mesma forma como o recorte efetuado pelo quadro pressupõe uma escolha e uma intenção que se materializa no resultado, outra opção ideológica da mesma natureza vai ocorrer na determinação do ângulo de tomada, ou seja, na posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao objeto fotografado” (MACHADO, 1984, p.60). Isso significa que o olhar da câmera consubstancia-se ao olhar do espectador, de forma que,

se a câmera olha o objeto de cima para baixo, é como se o próprio leitor mimetizasse esse ato – o olhar da câmera torna-se o olhar do espectador que também olha o objeto de cima para baixo.

Nas fotografias de Domício Pinheiro, o ângulo reto é sempre privilegiado. É possível encontrar uma quantidade menor de imagens que utilizam o ângulo em *contreplongée* – porém, as fotografias em *plongée* não fazem parte da estética explorada pelo fotojornalista.

A utilização prioritária do ângulo reto também engendra alguns efeitos de sentido bem específicos. De um modo geral, ele atua em um reforço do efeito de referencialidade de uma fotografia, na medida em que o dispositivo é ocultado da representação – ao contrário dos ângulos em *plongée* e *contreplongée* em que há um explicitamento do dispositivo. Trata-se de urdir uma visão, portanto, próxima à visão do espectador, como se esse estivesse olhando de frente o objeto retratado. Além disso, o ângulo reto reforça a sensação de força na fotografia, uma vez que simula um sentimento de olho no olho (PRÄKEL, 2013), o que sugere uma percepção de franqueza, firmeza e integridade.

O uso, embora menor nas fotografias de Domício Pinheiro, dos ângulos em *contreplongée* justifica-se pelo fato de que se trata de uma escolha estética que engrandece o personagem retratado, aproximando-o da figura de um herói – expediente bastante utilizado ainda hoje no fotojornalismo esportivo. A inclinação de uma câmera de baixo para cima faz uma figura parecer mais alta em relação ao restante da cena, engrandecendo o objeto e identificando o olhar do espectador a um olhar subalterno em relação ao personagem (que olha de volta para o espectador de baixo pra cima).

Nos ângulos de câmera utilizados por Domício Pinheiro, portanto, prevalecem as sensações ligadas a valores como força, confiança, fixidez, equilíbrio, robustez e vigor.



Figura 4: equilíbrio simétrico

Tais valores simbólicos são reforçados por um outro fator importante que pode ser analisado na estética de Domício Pinheiro: a questão do equilíbrio da imagem. Tal como explicitado por Mascelli (2010: 240), “na vida real, o equilíbrio está relacionado com o *peso físico*” dos objetos; já na fotografia, “está relacionado com o *peso psicológico*, que é influenciado pela *atração relativa* que os vários elementos de composição presentes na imagem exercem sobre o olho do espectador”. Em outros termos, trata-se de um conceito que diz respeito ao modo como as massas e linhas da imagem se agrupam, em um estado de harmonia e estabilidade (com uma divisão equânime entre elas) ou de um modo desigual, gerando um estado de desequilíbrio.

Embora possamos encontrar um número expressivo de fotografias de Domício Pinheiro que utilize um equilíbrio assimétrico, a maior parte das imagens utiliza um equilíbrio simétrico, dando a sensação de peso e força para as suas imagens.

Tal uso do equilíbrio reforça os efeitos de sentido engendrados pelos outros expedientes técnicos e composicionais e retratam o esporte sob a perspectiva de um ato que sugere solidez e firmeza. A leveza, a ginga e a leveza (que poderiam ser também valores ligados ao esporte) são subtraídas da imagética preferencial de Domício Pinheiro, na medida em que ele privilegia

uma composição mais sólida e compacta em seus vários elementos de formação estética.

Um outro ponto digno de nota é o fato de que Domício Pinheiro raramente utilizava a regra dos terços em fotografia, o que contribuía para a sensação de gravidade em suas imagens. Nos manuais de fotojornalismo, a regra dos terços diz respeito a uma orientação profissional - importada do campo das artes e baseada na sequência de Fibonacci (sequência essa que, em um arranjo espacial, engendra uma estrutura que aparece em diversos lugares da natureza e é identificada ao belo). Ela diz, simplificadamente, que o objeto central da representação ganha maior destaque se colocado em um dos terços do quadrado fotográfico (e não de maneira centralizada na imagem). Isso é utilizado para dotar de leveza a imagem e reforçar os elementos-chave da representação.

Como explica Präkel (2013: 21), “a regra dos terços é praticamente uma simplificação das proporções da razão áurea” e, assim, “ao se aplicar a regra dos terços, o centro de interesse deve ser posicionado na intersecção das linhas que dividem o quadro em terços, os quais são distribuídos de cima para baixo e da esquerda para a direita”.

Domício Pinheiro, contudo, costumava sempre centralizar o objeto retratado, o que contribuía para a construção de uma composição compacta, reforçando valores como peso, solidez e força.

É necessário citar, ainda, que o fotógrafo sempre costumava congelar o movimento em suas fotografias, a partir de um controle bastante específico da exposição. A velocidade do obturador e a abertura do diafragma eram sempre ajustadas de forma a tornar o movimento do jogo inerte, de forma que a movimentação dos jogadores não era um elemento expressivo levado em consideração por Domício Pinheiro. Os movimentos dos jogadores em ação eram congelados a partir desses ajustes.



Figura 5: ponto de visão
centralizado

Há, ainda, um outro elemento composicional que auxilia para esse tipo específico de construção de sentido pela imagem: o ponto de visão. Esse elemento diz respeito ao local onde o fotógrafo posiciona a linha do horizonte. Assim, “o horizonte pode ficar alto ou baixo na imagem, o que tem grande impacto sobre a interpretação do espectador”. E, portanto, “a fotografia de uma pequena fazenda em meio à paisagem pode transformá-la tanto em uma minúscula moradia humana sob um céu sem fim, quanto em uma quinta robusta que domina vários hectares de terra fértil – é só uma questão de posicionamento do horizonte em um ponto alto ou baixo do quadro” (PRÄKEL, 2013, p. 22).

No caso de Domício Pinheiro, é possível observar que era bastante comum que ele utilizasse um ponto de visão centralizado (posicionando a linha do horizonte no centro da fotografia), o que reforçava a composição compacta. Um outro expediente também comum, era o fotógrafo utilizar um ponto de visão mais baixo, ao posicionar a linha do horizonte no terço horizontal inferior

da fotografia. Isso ajudava a aumentar o objeto retratado, engrandecendo os jogadores. Era bastante raro que o fotógrafo posicionasse um ponto de visão alto, de forma que isso não fazia parte da imagética construída por Domício Pinheiro.

Como é possível observar, o fotojornalista utilizava uma série de elementos de composição articulados para criar esses valores a partir de aspectos e elementos técnicos da fotografia.

Por fim, dentre as técnicas de composição comumente utilizadas por Domício Pinheiro, há uma que merece o destaque e está presente em algumas de suas fotografias mais famosas: a relação estabelecida pelo fotógrafo entre o primeiro e o segundo plano da imagem. Conforme dissemos anteriormente, Domício Pinheiro utilizava o foco de uma maneira bastante específica ao colocar os dois planos sempre nítidos, de forma que o contexto e o cenário fossem valorizados. Isso, contudo, engendrava também um modo de conotação pela imagem bastante interessante, baseado na trucagem pela exploração dos objetos e cenários.

Assim, um dos aspectos mais relevantes das fotografias de Domício Pinheiro talvez se refira aos processos de conotação pela imagem articulados pelo fotógrafo. 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.

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 lhe atribuir 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).



Figura 6: trucagem

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).

Em suas imagens mais famosas, Domício utilizou uma série desses processos de conotação pela imagem aludidos por Barthes, especialmente a partir da relação estabelecida pelo fotógrafo entre o primeiro e o segundo plano da fotografia.



Figura 7: trucagem

Um exemplo disso é uma fotografia em que Pelé aparece enquadrado em um plano médio e circundado por uma tuba, dando a impressão de ser uma espécie de aura que envolve sua cabeça. É relevante lembrar que os símbolos nacionais possuíam suma importância na época em questão. Domício acaba por fundir a imagem do principal representante do esporte brasileiro a uma referência santificada enquanto representava a “pátria de chuteiras”.

Outra imagem bastante representativa do período retrata o atleta Sócrates e, de fundo, é possível observar uma fumaça escura. O fotógrafo se posiciona de modo a simular a ideia de que a fumaça saía da cabeça do jogador. Dessa forma, estabelece uma relação semântica entre o primeiro e segundo

plano da imagem, em um mecanismo clássico de trucagem e de exploração dos significados atrelados aos elementos presentes na imagem.

A partir do isolamento de certas escolhas técnicas que engendraram modos de composição da imagem fotojornalística de esporte, é possível entender certas preferências de Domício Pinheiro na construção da imagem – preferências estas que urdiram um estilo pessoal e uma imagética específica, características de um tempo histórico na cobertura futebolística no país.

Considerações finais

A imagética explorada por Domício Pinheiro a partir das técnicas de composição que ele preferencialmente utilizava mostra o imaginário esportivo de um determinado tempo histórico. Dentre as suas escolhas estéticas, pode-se destacar, conforme discutimos, a preferência pelos planos gerais e médios (sugerindo a valorização do contexto e do cenário em que decorre a ação), o uso de ângulos retos (que constrói uma composição compacta e simula a ideia de olho no olho, bem como constrói de um efeito de referencialidade na imagem) e, com menos frequência, em contreplongée (para valorização do personagem).

Além disso, destaca-se também o equilíbrio simétrico estático dos elementos da fotografia, a centralidade do objeto de representação e do ponto de visão, bem como o congelamento do movimento. Todos esses expedientes técnicos construíam uma composição bastante compacta, transmitindo valores como solidez, força, estabilidade e robustez.

Por fim, outro elemento importante das escolhas composicionais de Domício Pinheiro refere-se aos processos de conotação pela imagem construídos pelo fotógrafo, especialmente aqueles que se referem aos processos de exploração dos significados simbólicos (marcados culturalmente) das formas e dos objetos e a trucagem entre o primeiro e o segundo plano da imagem.

Tais escolhas composicionais diferem de vários aspectos que marcam a estética contemporânea da cobertura fotojornalística do futebol. Acompanhar as diversas imagéticas do esporte articuladas a partir da fotografia significa observar também as mudanças em torno do imaginário do futebol e as suas formas historicamente marcadas de interação social. A obra de Domício

Pinheiro acompanhou um período de transição entre uma época em que os expedientes técnicos e tecnológicos da fotografia de esporte eram bastante limitados (permitindo apenas uma ação limitada do fotógrafo em capturar lances chave do jogo) para outra em que a emoção e a movimentação do jogo passavam a ser mais valorizadas. Esses valores simbólicos materializaram-se em técnicas de composição específicas que, mediadas culturalmente, mostram formas sociais de interação com o esporte.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 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.
- CORDEIRO, Maria Fernanda; BONI, Paulo Cesar. **Fotojornalismo esportivo: a influência da televisão na imagem impressa**. Discursos Fotográficos, v.1, n.1, Londrina, 2005, p. 141-166.
- DUCROT, Oswald. **Princípios da Semântica Linguística (dizer e não dizer)**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MASCELLI, Joseph V. **Os Cinco Cs da Cinematografia**. São Paulo: Summus, 2010.
- PRÄKEL, David. **Composição**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- VIEIRA, E. D. R.; MANSUR, S. S. **Fotografia em mecânica dos fluidos**. In: _____; _____; SILVEIRA NETO, A. (Orgs.). Turbulência. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Ciências e Engenharia Mecânicas – ABCM, 2010.