

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

Vitória Cassola de Lemos

**A FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO NA GRANDE REPORTAGEM
Uma análise de “Inferno na Terra Prometida”, de Zero Hora**

Porto Alegre
2016

Vitória Cassola de Lemos

A FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO NA GRANDE REPORTAGEM
Uma análise de “Inferno na Terra Prometida”, de Zero Hora

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves

Porto Alegre, RS

2016

Vitória Cassola de Lemos

A FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO NA GRANDE REPORTAGEM
Uma análise de “Inferno na Terra Prometida”, de Zero Hora

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Aprovado em: _____

Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves – orientadora
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Andréa Brächer
UFRGS

Prof.^a M.^a Myra Adam de Oliveira Gonçalves
FEEVALE

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças à ajuda de muitas pessoas. Entre elas, gostaria de agradecer primeiramente a meu pai, Francisco, por todo o amor, pelo companheirismo, pela amizade, pela honestidade e pelos infinitos diálogos sobre a vida, o universo, as coisas e as pessoas. Te amo muito mais do que palavras podem expressar e cada página deste trabalho tem, também, um pouquinho de saudades de ti, que me deixou de herança o idealismo teimoso e a paixão pelo jornalismo.

A Sandra Gonçalves, minha orientadora, por toda a ajuda, pelas correções, pela paciência e, principalmente, por me apresentar à fotografia. Pela companhia nos últimos três anos e meio, somando-se aulas, monitoria, Iniciação Científica e orientação, e por ser uma das melhores professoras da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Também a Mateus Bruxel, autor das fotografias aqui analisadas, pelo dom de tocar pessoas sem precisar de palavras. Agradeço a Andréa Bracher e Myra Gonçalves, por terem aceitado compor a banca desta monografia e participar de um momento tão importante.

A Gabriel Nonino, Jéssica Nakamura e Lennon Macedo, não só pelo melhor ano da minha vida, mas especialmente pela amizade sincera que julguei que não encontraria depois da infância – muito obrigada por me provarem errada. A Alice Fogliatto e Bruno Pancot, por estarem próximos mesmo quando distantes. A Júlia Momo, Manoela Lemos e Taís Lemos, em nome dos laços de afeto que ultrapassam aqueles formados pelo sangue; e a Júlio Santos Terra, meu eterno amigo e companheiro, por cada segundo dos últimos dez anos.

A Janaina Lobo, por todas as conversas, sempre produtivas, e pelo carinho e amizade que escolheu compartilhar comigo. A Gabriel Jesus e Thaianny Barcelos, por serem o melhor padrinho e a melhor afilhada que eu poderia ter na Fabico – vocês são ótimos e eu sou muito feliz por fazer parte dessa linhagem. A Patrícia Rocha e Vanessa Scalei, por serem tão colegas quanto chefes, por todos os ensinamentos dos últimos dois anos, pela disposição em ajudar e pela compreensão que sempre demonstraram quando as exigências da vida acadêmica entravam em conflito com as da vida profissional. A Antônio Henrique Pires e Nathália Carapeços, pelas 40 horas semanais de risadas, apoio e implicâncias infinitas.

Gostaria de poder agradecer nominalmente a cada um que colaborou para construir esta trajetória – que é um pouco minha, mas que só se concretizou com a ajuda de muitas outras pessoas. Sabendo da impossibilidade disso e dos riscos de porventura esquecer pessoas que, tenho certeza, foram fundamentais, deixo meu agradecimento a minha mãe, Cristina; a minhas irmãs, Helena e Rafaela; aos meus avós, Irene, Joaquim, Norma e Valdelírio; e aos familiares, tios, primos e todos aqueles que formam a estrutura na qual sei que posso buscar apoio. Também aos amigos, professores e colegas que, dentro e fora da sala de aula, contribuíram para tornar os anos de escola e universidade mais ricos – em especial as mestras Carla Rocha, Marisa Pereira e Leda Lemos, nos anos de Ensino Fundamental, e Aline Strelow e Alexandre Rocha, já na universidade.

La vie est ainsi fait à coups de petites solitudes.

Roland Barthes, "La chambre claire"

Of course it is happening inside your head, Harry, but why on earth should that mean that it is not real?

J. K. Rowling, "Harry Potter and the deathly hallows"

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a analisar os indícios da existência de outros significados além dos documentais em fotografias jornalísticas veiculadas como parte de grandes reportagens. Para tanto, utilizamos o conceito de fotografia-expressão, cunhado por Rouillé (2009), acompanhado pelos de fotografia menor e imagem cristal, respectivamente de Gonçalves (2009) e Deleuze (2005), na análise do trabalho do fotógrafo Mateus Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Prometida” que, abordando a onda de imigração haitiana e senegalesa ao Brasil, foi veiculada pelo jornal Zero Hora em 7 de junho de 2015. Contextualizando a fotografia desde seu surgimento, apropriação pela imprensa e usos dados ao longo do tempo, especialmente a partir das considerações de Sousa (2002; 2009), poderemos entender as marcas que a práxis fotográfica carrega e, assim, estabelecer parâmetros a partir de Machado (2015), entre outros, para demonstrar de que maneira é possível subverter e expandir o valor de documento, criando novos sentidos e significados que se completarão no dialogismo com o observador. Observaremos, assim, como este fenômeno se dá nas imagens selecionadas de Bruxel.

Palavras-chave: Fotografia-expressão; fotografia menor; fotojornalismo, reportagem.

ABSTRACT

The present work has the purpose of analyzing evidence of other meanings besides documentary in journalistic photographs published as part of big news reports. For this purpose, we used the concepts of expression photography, coined by Rouillé (2009), besides Gonçalves' minor photography (2009) and Deleuze's crystal-image (2005), in the analysis of photographer Mateus Bruxel's work for the news report "Inferno na Terra Prometida", which covers the wave of Haitian and Senegalese immigration to Brazil, being published by Zero Hora newspaper on June 7, 2015. By contextualizing photography since its beginning, its appropriation by the press and its uses over time, especially from the considerations of Sousa (2002; 2009), it is possible to understand the marks that the photographic praxis carries and, that way, establish parameters – concerning Machado (2015), amongst others – to demonstrate how it is possible to subvert and expand the value of document, creating new meanings and notions which will be completed in dialogism with the observer. We will thereby observe how this phenomenon occurs in Bruxel's selected images.

Key words: expression photography, minor photography, photojournalism, report.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	17
Figura 2.....	46
Figura 3.....	46
Figura 4.....	52
Figura 5.....	55
Figura 6.....	57
Figura 7.....	57
Figura 8.....	59
Figura 9.....	61

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A FOTOGRAFIA NO MUNDO OCIDENTAL	14
2.1 O surgimento da fotografia.....	14
2.2 Fotografia e jornalismo.....	19
2.3 O fotojornalismo no Brasil.....	24
3. FOTOJORNALISMO: DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO À FOTOGRAFIA- EXPRESSÃO	27
3.1 Da fotografia-documento à fotografia-expressão.....	28
3.2 A fotografia menor.....	34
4. O FOTOJORNALISMO NA REPORTAGEM DOS PERIÓDICOS DIÁRIOS	37
4.1 Os elementos da produção fotográfica.....	38
4.1.1 Enquadramento, recorte e alusão ao extraquadro.....	39
4.1.2 Inclusão e exclusão de elementos.....	41
4.1.3 Foco e profundidade de campo.....	42
4.1.4 Perspectiva, ângulo de visão ou ponto de vista.....	43
5. ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS: FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO E FOTOGRAFIA MENOR EM “INFERNO NA TERRA PROMETIDA”, DE MATEUS BRUXEL	47
5.1 O objeto de pesquisa: as fotografias na reportagem “Inferno na Terra Prometida”, de Zero Hora.....	47
5.1.1 O fotógrafo.....	48
5.1.2 A imigração haitiana e senegalesa para o Brasil.....	48
5.2 Metodologia.....	49
5.3 Análise	50
5.3.1 Imagem 1.....	52
5.3.2 Imagem 2.....	55
5.3.3 Imagens 3 e 4.....	57
5.3.4 Imagem 5.....	59
5.3.5 Imagem 6	61
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
8. ANEXOS	68

1. INTRODUÇÃO

O interesse em falar sobre fotografia em meu trabalho de conclusão de curso surgiu em 2014, quando fui monitora no Núcleo de Fotografia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação e, posteriormente, bolsista de Iniciação Científica em fotografia sob orientação da professora Sandra Gonçalves. Nestes ambientes pude conhecer melhor as técnicas analógicas e os processos de edição em filme, além de adquirir certa base teórica que, é inegável, mudou minha relação com a fotografia. Tendo contato, tanto no laboratório quanto durante a pesquisa, com imagens que borravam os limites entre objetividade e subjetividade, jornalismo e arte, voltei o olhar a estas questões especificamente dentro do fotojornalismo. Percebendo, aos poucos, que a fotografia pode alcançar outros pontos de reflexão sem perder seu valor jornalístico, busquei então um trabalho que materializasse esta noção que começava a se formar para mim. Encontrei, assim, no ano seguinte, as imagens do fotógrafo Mateus Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Proibida”, de Zero Hora.

Pois as possibilidades da fotografia não são únicas ou limitadas. Esta, antes restrita a um mero papel de documento, desde há muito se expandiu para novas apropriações onde, através da expressão do fotógrafo, mais do que documentar, está apta também a fazer refletir, contextualizar, contar uma história a partir de um ponto de vista de caráter autoral. Em tempos de câmeras portáteis e acessíveis e uma proliferação nunca antes vista de imagens, é perceptível que o fotojornalismo precisa diferenciar-se da mera reprodução de cenas para manter-se necessário. Especialmente nas reportagens, que demandam maior tempo e atenção de leitura, é preciso que “valha a pena” deter-se nas fotografias. Estas necessitam ter algo a comunicar além daquilo que diz o texto verbal. É o caráter autoral e potencializador de sentidos, assim, que distingue a fotografia profissional daquela produzida por amadores e torna a primeira, de certo modo, especial.

Este é o objetivo deste trabalho. Com base nas fotografias produzidas por Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Prometida”, veiculada pelo jornal Zero Hora em 7 de junho de 2015, a busca desta monografia é principalmente por mostrar como encontramos e identificamos indícios da fotografia-expressão dentro do fotojornalismo contemporâneo, a partir da análise das imagens de Bruxel. Para

explicar e demonstrar as possibilidades da fotografia para além do documento (ou seja, fotografia-expressão), parte-se do conceito de imagens documentais e expressivas, presente no livro *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*, de André Rouillé (2009) para contextualizar histórica e conceitualmente o fazer fotográfico. A formação discursiva, de Foucault (1998), segue como base para a construção do conceito de narrativa visual, de forma a complementar os conceitos centrais de fotografia-expressão, de Rouillé (2009) e fotografia menor – este último cunhado por Gonçalves (2009) no artigo *Por uma fotografia “menor” no fotojornalismo contemporâneo* a partir das reflexões de Deleuze e Guattari (2002) em *Kafka: Por uma literatura menor*.

Desde sua concepção e durante algumas décadas, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial, o fotojornalismo – e a fotografia como método – foi tratado como apenas uma maneira de se provar aquilo que era dito. Tendo o mito da objetividade no jornalismo se aplicado também às imagens produzidas dentro de seu contexto, as fotografias eram justificadas apenas como tendo um caráter documental. Esta noção, entretanto, foi evoluindo conforme se perceberam e aceitaram a influência da subjetividade do autor e das escolhas fotográficas feitas por ele. Assim como o texto escrito, o texto fotográfico foi admitido como sendo produto de um indivíduo que não poder ser alheio aos, ou isento dos, estímulos do mundo. Em que medida esses fatores podem ser identificados no jornalismo atual é, entretanto, ainda pouco discutido; a noção de subjetividade se consolidou, mas pouco se aprofunda em estabelecer quais seriam os indícios dessa fotografia autoral no jornalismo contemporâneo. Onde, nas imagens, é possível perceber a marca do autor e o caráter artístico e instigador de outros sentidos é o que procuramos, deste modo, analisar aqui.

Traçando uma linha que investiga as características da fotografia desde seu surgimento e como se deu sua inserção no fotojornalismo, podemos compreender quais foram os valores primeiros que nortearam seu uso. A partir daí, buscamos explicar como o documento se expande para outros significados, isto é, como se torna fotografia-expressão e o que o caracteriza como fotografia menor – termo que, aqui, não é usado como demérito, mas sim para conceituar as imagens que subvertem a noção de espelho do real e, assim, provocam pensamentos e reflexões que não são limitados à temática da reportagem em que estão inseridas. Tais

reflexões e questionamentos são, portanto, possibilitados ao observador, de forma que não será ignorado, na análise, o papel desempenhado pelo espectador nesta construção de sentido.

No segundo capítulo, após esta breve introdução, trataremos da fotografia no mundo ocidental, seu surgimento e sua apropriação pelo jornalismo, de modo a situar o leitor e fornecer o pano de fundo adequado ao acompanhamento do trabalho. Em seguida, na terceira parte, observamos a caminhada da fotografia desde o documento até a expressão e, além de aprofundar este conceito – o de fotografia-expressão – abordamos também a fotografia menor, definindo assim os termos que serão centrais nesta monografia. O quarto capítulo parte da inserção do fotojornalismo na reportagem, caso do objeto desta análise, e estabelece aspectos a serem observados na busca pelos indicativos do caráter expressivo em imagens que são também documentais. Por último, a quinta etapa apresenta o objeto, a questão da narrativa visual e a análise, seguidas pelas considerações finais, no capítulo seguinte.

Deste modo, a pesquisa apresentada neste trabalho vem no sentido de colaborar para a criação de material bibliográfico acerca do fotojornalismo como expressão. A escolha das fotografias de Mateus Bruxel como objeto de análise se deu também pelo tema abordado, a situação dos refugiados haitianos e senegaleses no Brasil – as imagens, à parte do estudo aqui desenvolvido, também têm fundamental importância pelo assunto que tratam e pelo alerta que dão ao retratarem um tema tão sensível e de reconhecimento merecido.

2. A FOTOGRAFIA NO MUNDO OCIDENTAL

De modo a melhor contextualizar a fotografia jornalística, é importante compreender, do ponto de vista histórico, o quanto o contexto do surgimento da fotografia influenciou na percepção social acerca dela – seus usos, sua valorização e como se deu a apropriação desta nova tecnologia por parte primeiro dos cientistas e entusiastas e, posteriormente, da população em geral; incluídos aí a imprensa e, como é o foco deste trabalho, o jornalismo. É a partir desta análise que será possível compreender as razões pelas quais a fotografia surgiu com uma valorização extremamente ligada a seu caráter documental e, posteriormente, como essa percepção, dentro do fotojornalismo, foi se modificando – e quais marcas permaneceram ao longo do tempo – até o surgimento do conceito de fotografia-expressão, tema central deste trabalho que tem nas imagens produzidas por Mateus Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Prometida”, do jornal Zero Hora, o foco de análise.

A partir de autores como Freund (1995), Sousa (2002), Oliveira e Vicentini (2009) e Rouillé (2009), será possível reconstruir o percurso trilhado pela prática fotográfica desde o início do século XIX e estabelecer as marcas deixadas pelo ambiente positivista no qual ela teve origem (Sousa, 2002), já que “qualquer invenção é condicionada, por um lado, por uma série de experiências e conhecimentos anteriores e, por outro, pelas necessidades da sociedade” (FREUND, 1995, p. 37). Assim, procuro explicar como se deu a adoção da fotografia pela imprensa e os primórdios do fotojornalismo moderno, que caracterizaremos a partir da articulação entre imagem e texto, seguindo Sousa (2002).

2.1 O SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA

Para compreender a fotografia-expressão e sua inserção no jornalismo atual, faz-se necessário traçar uma breve história da técnica fotográfica, desde o seu surgimento até a contemporaneidade. Em termos de contexto histórico-social, como assinala ROUILLÉ (2009), a Europa (e, mais especificamente, o eixo Paris-Londres) do século XIX vivia um processo de industrialização, passando pelas últimas décadas da primeira Revolução Industrial, em meio ao desenvolvimento da

economia de mercado e uma concomitante urbanização. Essas profundas mudanças sociais – a Revolução Francesa havia acontecido há menos de 50 anos, derrubando uma monarquia cuja origem remonta ao século XII – e a ascensão da burguesia trouxeram consigo novos valores à França e à Europa como um todo. Um interesse pelas ciências, especialmente pela química (FREUND, 1995) crescia nas classes mais altas, refletindo os valores industriais da crença na capacidade técnica do homem de criar máquinas; e das máquinas de promoverem o progresso, objetivo tão caro ao homem burguês daquele tempo. Ao mesmo tempo, surgia também a corrente filosófica do positivismo, capitaneada pelo pensador francês Auguste Comte, que reforçava estes valores e dava protagonismo ao avanço científico também dentro de outras áreas, como a filosofia, a recém-surgida sociologia e a política.

Os primórdios da fotografia como a conhecemos hoje remontam, portanto, a 1826, na Borgonha (França), com as pesquisas de Joseph Nicéphore Niépce e seus experimentos com sais de prata, já utilizados pela alta sociedade da época para marcar os contornos de objetos em folhas preparadas com o composto químico, embora sem um fixador que garantisse a permanência da imagem – segundo Freund (1995), uma espécie de jogo-experiência comum no início do século XIX. Niépce, considerado o autor da primeira fotografia da História, inventa a heliografia¹ e firma, por volta de 1829, uma parceria para o desenvolvimento da técnica com o pintor, também francês, Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Niépce morre em 1833, sem receber reconhecimento ou incentivo financeiro por suas pesquisas, e seu filho, dono da propriedade sobre a invenção, continua a parceria com Daguerre para aperfeiçoar a descoberta. Surge assim o daguerreótipo², que produzia imagens de muito maior nitidez e durabilidade e que necessitavam de muito menos tempo de exposição – cerca de 30 minutos – (OLIVEIRA; VICENTINI, 2009), e cujos direitos de difusão foram adquiridos pelo governo francês em 1839, “facto frequente na época: quando havia uma invenção, o Estado renunciava a qualquer monopólio e abandonava a descoberta à livre iniciativa de quem desejasse explorá-la” (FREUND, 1995, p. 39). Os primeiros aparelhos começaram, então, a ser comercializados ao

¹ Processo que utilizava Betume da Judeia (um tipo de asfalto natural) sobre uma placa de vidro ou metal, endurecendo conforme a exposição ao sol. Depois de lavada com óleo de lavanda, apenas as partes endurecidas permaneciam na placa.

² Processo pelo qual a imagem é fixada sobre uma placa de cobre (ou outro metal) com um banho de prata, criando a imagem final sem a produção de um negativo.

público pela fabricante de instrumentos Giroux de Paris, e a fotografia saiu exclusivamente do círculo científico em que se encontrava e chegou ao social.

Deste modo, desde seu surgimento, o “caráter mecânico da fotografia” (ROUILLÉ, 2009) – em oposição à pintura e à gravura, métodos anteriores de produção imagética e totalmente dependentes da capacidade do homem de reproduzir, com sua própria habilidade manual, o que vê – vem ao encontro dos valores industriais da tecnicidade, que ancoraram sua caracterização como documento. Está de acordo, também, com o modo de vida e as prioridades de uma burguesia guiada por noções de progresso e democracia e, como já mencionado, pelo positivismo. Tais valores industriais, junto aos burgueses, impulsionaram a nova invenção: vem daí a importância que lhe foi atribuída, sua noção de espelho do real e o empenho aplicado em sua divulgação. A fotografia, em sua gênese,

é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural" (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. Nisso, essa imagem “arqueiopoieta” (sine manu facta, como o véu de Verônica) se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista. (DUBOIS, 1993, p. 27).

A fotografia foi exaltada, à época, como ferramenta, inclusive relacionada como auxiliar a outras ciências, fato reforçado no discurso de François Jean Dominique Arago, membro da Academia de Ciências e físico, astrônomo e político francês, à época da compra dos direitos sobre o daguerreotipo. Ele exaltou a técnica fazendo notar, por exemplo,

Que enriquecimento viria a arqueologia a receber da nova técnica! Para copiar os milhões e milhões de hieróglifos que cobrem, mesmo no exterior, os grandes monumentos de Tebas, de Mênfis, de Karnac, etc., seriam precisas vintenas de anos e legiões de desenhadores. Com o daguerreotipo, um só homem poderia levar a bom termo esse imenso trabalho. (ARAGO; apud: FREUND, 1995, p. 39).

Não há que se ignorar, também, a relevância do capitalismo neste processo de expansão das câmaras aos círculos sociais, já que ela correspondia também a uma possibilidade econômica a ser explorada e, conseqüentemente, difundida. Rouillé (2009) e Freund (1995) concordam ao afirmar que o desenvolvimento da fotografia se dá necessariamente neste momento histórico, tanto pela possibilidade técnica quanto pelos valores acima citados, que apontariam a fotografia

como a imagem da sociedade industrial: aquela que documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, pra a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma. (ROUILLÉ, 2009, p. 30)

Para endossar a sociedade europeia industrial como possibilitadora do fotográfico, pode-se citar ao menos dois outros pesquisadores que desenvolveram técnicas semelhantes ou, ao menos, com o objetivo comum de reproduzir quimicamente sobre o papel as imagens do mundo real. Oliveira e Vicentini (2009) citam William Henry Fox Talbot e a calotipia³. Produzida por Talbot, a imagem da janela da biblioteca da abadia de Locock Abbey (figura 1), é considerada “a primeira fotografia obtida pelo processo negativo/positivo” (OLIVEIRA; VICENTINI, 2009, p. 10). O mesmo autor também fala de Hércules Florence, francês residente no Brasil desde 1824, que realizava, desde 1832, experiências semelhantes às que ocorriam na Europa. Florence fez uso de uma câmera obscura, uma matriz e um papel preparado com cloreto de prata ou ouro, que era prensado ao sol. Entretanto, vivendo a uma considerável distância das metrópoles europeias, Florence morre em Campinas, em 1879, sem o reconhecimento por suas experiências.

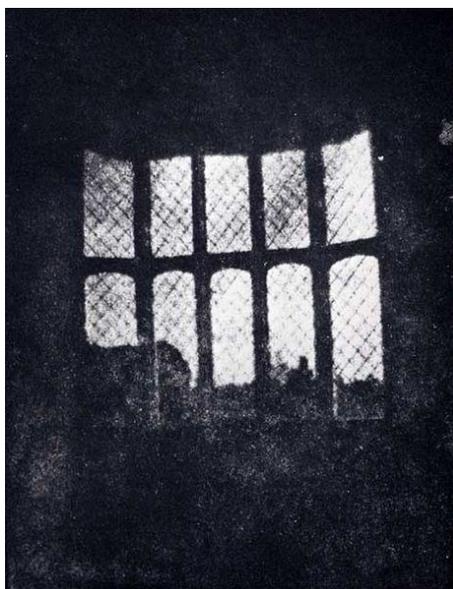


Figura 1 – Lattice Window, Laycock Abbey, agosto de 1835. Autoria de William Henry Fox Talbot. Fonte: © National Media Museum / Science & Society Picture Library – Todos os direitos reservados.⁴

³ Criada em 1835, produzia imagens precárias em negativo de papel, posteriormente submetidas ao contato com outro papel sensível.

⁴ Disponível em

<<http://www.scienceandsociety.co.uk/results.asp?image=10669047&itemw=4&itemf=0003&itemstep=1&itemx=17>>, acesso em 20 de setembro de 2016.

Não é possível ignorar, entretanto, que já em sua gênese havia, na fotografia, uma espécie de contra movimento no que se refere à sua utilização exclusivamente como documento. Rouillé (2009) destaca os positivos sobre papel de Hippolyte Bayard, que se posiciona sob o espectro da arte (na direção contrária às imagens de Daguerre, mais nítidas e, portanto, mais adequadas aos valores de documento), defendidos por Désiré Raoul-Rochette na Academia de Belas Artes. Esse prenúncio de oposição nas apropriações da fotografia culmina em uma série de dualidades: “os defensores do nítido e os adeptos do indefinido dos contornos; (...) os artistas e as ‘pessoas do ofício’. Na esteira dessa alternativa, delineiam-se oposições entre a ciência e a arte, o ofício e a criação, a ‘utilidade’ e a ‘curiosidade’” (ROUILLÉ, 2009, p. 30).

Hegemonicamente, entretanto, a fotografia continua conceituada como a forma mais fiel de reprodução do mundo material, e “a partir da metade do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais”, (ROUILLÉ, 2009, p. 45), isto é, o tecnicismo, a fé na ciência, a industrialização e o progresso. Bajac (2005) aponta que, a partir dos anos 1880, com a aplicação do gelatino-brometo, o processo fotográfico se tornou ainda mais prático e rápido – ao contrário do colódio seco⁵, técnica até então utilizada, que também podia ser preparada com antecedência, mas perdia sensibilidade e, assim, requeria um tempo de exposição mais longo. As chapas com emulsão de gelatina e prata em suspensão podiam, como as de colódio seco, ser preparadas com antecedência e permitiam a captura de imagens instantaneamente. No fim dos anos 1870, já havia ao menos três empresas que comercializavam negativos prontos para utilização: em Nova York, George Eastman (futuro fundador da Kodak) e, na França, os irmãos Lumière e Braun e Garcin. As câmaras também se aprimoraram, tornando-se portáteis, e a prática se difundiu ainda mais, estabelecendo-se inclusive na imprensa.

Ernest Lacan (1856) evidencia a estreita e precoce relação da fotografia com o jornalismo, marcando que a função desta é fazer a mediação entre dois pontos do mundo; levar o que está aqui para o global, e trazer o global para cá. Destarte, a

⁵ Variante do colódio úmido (utilizado entre a placa e o sal de prata, fotossensível), possibilitava maior durabilidade das chapas, que podiam ser preparadas com antecedência. Consiste na aplicação de gelatina, mel, albumina ou outro componente na placa de colódio.

fotografia, em um mundo urbano e industrial, se beneficia de seu status de documento (ROUILLÉ, 2009), e o jornalismo se beneficia da fotografia e destas marcas que ela carrega. É a partir do aprimoramento dos processos de impressão, nos anos 1880, que se possibilita à imprensa criar um espaço maior para as imagens. Tal fato cria profundas modificações no que se conhece, até então, como jornalismo e a prática da reportagem.

2.2 FOTOGRAFIA E JORNALISMO

A relação entre fotografia e jornalismo se estreita e se estabelece entre o fim do século XIX e os anos 1930. É neste período que “a imagem fotográfica começa a se impor regularmente na imprensa ilustrada, tanto nos periódicos (...) quanto nas revistas⁶” (BAJAC, 2005, p. 49. Tradução da autora). Essa apropriação da fotografia pelo jornalismo tem como base sua conotação de registro visual da verdade (SOUSA, 2002) – até porque a própria profissão se propõe a traduzir e documentar os fatos e acontecimentos reais.

O estabelecimento do uso das imagens fotográficas no fotojornalismo foi influenciado especialmente pela cobertura das guerras que se sucederam do meio do século XIX (ainda com a transposição da fotografia para a gravura, a fim de possibilitar sua publicação) à primeira metade do século XX, mais especificamente até a Segunda Guerra Mundial. Reforçando a proposição de Lacan (1856) acima citada, a fotografia foi o meio utilizado para aproximar o leitor do campo de batalha. Entretanto, mais do que isso, o leitor sentia-se de fato naquele campo: o caráter indicial atribuído às imagens fotográficas fazia supor não apenas uma conexão destas com aquilo que registraram, mas também que esta fosse espelho do real (DUBOIS, 1993). Tal sensação é também a justificativa para a apropriação da fotografia pelo jornalismo, como aponta Buitoni (2011). É por isso que o fotojornalismo começa, de fato, no fim do século XIX. Apesar de a Guerra da Criméia (1854 – 1855) ter sido a primeira fotorreportada na História, por meio das imagens fotográficas de Roger Fenton, como aponta Sousa,

⁶ Do original: “l’image photographique commence à s’imposer régulièrement dans le presse illustrée, tant dans les quotidiens (...) que dans les revues”. (BAJAC, 2005, p. 49).

Mais rigorosamente, a fotografia é usada como news medium, entrando na história da informação, desde, provavelmente, 1842, embora, com propriedade, não se possa falar da existência de fotojornalismo nessa altura. Aliás, o fotojornalismo necessita de processos de reprodução que só se desenvolvem a partir do final do século XIX (...). De facto, a publicação directa de fotografias só se tornaria possível com as zincogravuras, que surgiram ao virar do século.(SOUSA, 1998, p. 19).

Além disso, Fenton não se aproximou dos campos de batalha. Suas imagens – cerca de 360 – “dão uma ideia muito falsa da guerra, pois apenas representam soldados bem instalados por detrás da linha de fogo” (FREUND, 1995, p. 108). Ainda de acordo com Freund (1995), a causa disso é o que determinava a expedição de Fenton, encomendada com a condição de que ele não retrataria os grandes horrores da guerra, de modo a não assustar as famílias dos soldados em combate.

Destarte, é a partir das duas últimas décadas do século XIX, com a possibilidade de publicação das imagens sem a necessidade da ilustração, que o fotojornalismo como o conhecemos se estabelece na imprensa. Segundo Freund (1995), em 1880 surgem, em jornais, as primeiras fotografias reproduzidas por meios mecânicos neste tipo de mídia. Entre os fatores técnicos que colaboraram para a apropriação desse tipo de imagem pela imprensa, Freund (1995) cita a invenção das placas de gelatino-brometo, em 1871, o aperfeiçoamento das objetivas, a partir de 1884, e da transmissão de imagens por telegrafia, a partir de 1882, e mais tarde por belinografia⁷ (Idem, p. 106). Com a multiplicação das imagens, cria-se também um novo público de leitores de imagens. É por isso que

A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. (...) Com o alargamento do olhar, o mundo encolhe-se (FREUND, 1995, p. 107).

Como já citado, apesar da imagem fotográfica já se inserir, há algumas décadas, nos periódicos e nas revistas, é em 1904 que surge o Daily Mirror, na Inglaterra, e fica marcada, então, “uma mudança conceptual: as fotografias deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita” (SOUSA, 2002, p. 13). Duas mudanças profundas ocorrem, então, dentro do campo do jornalismo:

⁷ Transmissão de imagens por rádio, através de um aparelho que as reproduzia.

surge um novo modelo de narrativa, a fotorreportagem, e, com ela, um novo personagem dentro das redações, o fotojornalista. Entretanto, ainda há grande dificuldade em obter imagens que sejam nítidas; por isso, mais do que o conteúdo da foto, seu valor está na nitidez e conseqüente possibilidade de reprodução.

Apesar do nascimento do Daily Mirror, é a Alemanha que assume o protagonismo do primeiro boom do fotojornalismo. Lá surgiram os primeiros grandes repórteres fotográficos, no curto período da chamada República de Weimar (1918 – 1933), época de expansão das artes e das letras. Laszlo Moholy Nagy, professor de fotografia da Bauhaus, é uma das influências da qual a fotografia desfruta no período. Os dois principais jornais ilustrados surgidos na Alemanha neste momento são o Berliner Illustrierte e o Münchner Illustrierte Presse, cada um com quase dois milhões de exemplares semanais (FREUND, 1995, p. 114). Erich Salomon, alemão e figura ascendente no período da República da Weimar, advogado de formação, foi prisioneiro dos franceses na Primeira Guerra Mundial e, ao voltar a Berlim em 1918, entra em contato com a câmara fotográfica. Posteriormente, decide comprar um aparelho para si mesmo, e começa a fotografar. Em 1924 surge a Ermanox, câmara que torna possível a fotografia à noite e em interiores sem a utilização do flash. Apesar de algumas limitações, como a profundidade de campo⁸, a total dependência do flash havia sido vencida. A discricção passa a ser uma possibilidade ao fotógrafo. É daí que vem a relevância das câmaras Ermanox e de Salomon, que

será o primeiro a tentar a experiência de fotografar pessoas em interiores sem que elas se apercebam disso. Essas imagens são vivas porque elas não são posadas. Isso será o início do fotojornalismo moderno. Já não será a nitidez de uma imagem que lhe dará seu valor, mas seu assunto e a emoção que ela deverá ser capaz de suscitar. (FREUND, 1995, p. 114).

O obturador, entretanto, ainda produz muito barulho. Salomon passa, então, a fazer uso de um especial, que não faz ruído. Passando despercebido, ele captura fotografias em locais proibidos na época, como os tribunais, originando as fotografias ditas “secretas”. Outra grande revolução se dá em 1929, com a substituição, por parte dos fotojornalistas, da Ermanox pelas primeiras Leicas – não sem resistência dos veículos que, de acordo com Freund (1995), consideravam a câmara muito pequena e, por isso, pouco profissional. Apresentado ao público

⁸ Distâncias, em torno do ponto focal (em si uma medida de distância, a partir da lente, em que a imagem ficará o mais nítida possível), em que ainda há nitidez da imagem.

quatro anos antes, na Feira Industrial de Leipzig, o aparelho da Leica utiliza um filme de 35mm que permite a exposição de 36 imagens sem necessidade de recarga. Em 1930, a marca já comercializa objetivas permutáveis, ampliando as possibilidades na captura das fotografias. Por fim, passa a ser inevitável sua aceitação pelas redações.

Com a ascensão de Hitler e do nazismo ao poder, provoca-se a saída em massa dos principais fotojornalistas alemães, juntamente com a elite intelectual e artística do país. Espalhados pela França, Inglaterra e Estados Unidos, os repórteres mais importantes da época levam sua influência para além das fronteiras da Alemanha. Andrei Friemann vai para a França e adota o pseudônimo com o qual ficou famoso, Robert Capa – e, em 1947, funda a agência Magnum, juntamente com Henry Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger. “Todos aqueles que tinham criado o fotojornalismo moderno na Alemanha vão espalhar suas ideias no estrangeiro” (FREUND, 1995, p. 127), já que a imprensa de sua terra natal, agora, se resume àquela permitida pelo Terceiro Reich, e que opera de acordo com suas determinações. Os jornais passam a ter permissão de publicar apenas as imagens enviadas por órgãos oficiais do governo.

É no fim de 1936, nos Estados Unidos, que surge a revista fotográfica de maior sucesso até hoje: a Life. Dando à fotografia um papel central, a publicação reforça a crescente consolidação do papel do fotojornalista. Chegou a ter uma tiragem de oito milhões de exemplares por semana e foi lida por multidões. Entre suas capas históricas estão a da chegada do homem à Lua, da ida dos Beatles aos Estados Unidos, da abertura do Walt Disney World, da Guerra do Vietnã e de personalidades como Marilyn Monroe, Dorothy Dandridge e do então senador John F. Kennedy.

Neste contexto, Sousa (2002) estabelece três momentos de revolução no fotojornalismo. É importante apresentá-los aqui para a compreensão dos movimentos que levaram à fotografia-expressão dentro do fazer fotojornalismo: o primeiro, no pós-Segunda Guerra Mundial, com a multiplicação do número de fotógrafos e das agências fotográficas. Estes profissionais e agências trouxeram mudanças para a fotografia jornalística – com mais fotógrafos surgiram também outras maneiras de expressão da fotografia – ao mesmo tempo em que o trabalho fotojornalístico sofreu uma “rotinização” e uma “convencionalização” (SOUSA, 2002,

p. 21), criando a produção em série dos chamados *fait-divers*. No período surge também a foto-ilustração, no caso, “a foto *glamour*, a foto *beautiful people*, e a foto institucional, que ganharam relevo na imprensa, sobretudo após os anos oitenta e noventa do século XX, época que marca o triunfo do *design*” (Idem, p. 21), marcam as novas práticas do fotojornalismo e multiplicam suas temáticas.

Este primeiro momento vai até aproximadamente os anos 1950, quando as revistas ilustradas começam a entrar em crise com a mudança da verba publicitária, agora direcionada à televisão. Em 1957 e 1958, respectivamente, a *Collier's* e a *Picture Post* fecham as portas. Menos de duas décadas depois, o mesmo acontece com a *Look* e a *Life*. Com o surgimento dos *paparazzi*, na metade do século, na Itália, dissemina-se a foto-ilustração, o uso da teleobjetiva e o recurso a técnicas de estúdio no fotojornalismo – o que antes era considerado contraditório ao próprio jornalismo.

A segunda revolução começa nos anos 1960 e é marcada pelo sensacionalismo. Uma busca pela foto chocante, aliada às guerras que ocorreram no período – sendo a mais marcante a do Vietnã – resultaram em uma profusão de imagens que, por um lado, indicavam uma “espectacularização e dramatização da informação” (Idem, p. 24). Por outro,

se comparada às coberturas atuais dos conflitos, a guerra do Vietnã foi a última aberta ao público, tamanha a liberdade que tiveram os jornalistas que para lá se deslocaram. (...) O fotojornalismo não parou a guerra do Vietnã, mas, certamente, contribuiu para criar um clima de oposição, por propiciar uma reflexão sobre a estupidez dos combates (OLIVEIRA; VICENTINI, 2009, p. 32).

Neste segundo período, diversas mudanças ocorrem: as revistas ilustradas desaparecem, até mesmo as gigantes *Look* e *Life*; o fotojornalismo europeu começa a fazer frente ao domínio estadunidense na área. Surge a agência Sygma, e vai se deslocando o centro do fotojornalismo dos Estados Unidos para a França; o número de fotojornalistas se multiplica, muito influenciado pelas guerras (Guerrin, apud: SOUSA, 2002, p. 25); o aumento da importância dada ao *design*; a multiplicação dos fotógrafos amadores; a entrada da fotografia nas universidades; a influência da televisão nas imagens fotográficas, explícita pelo uso da cor; diminuição do número de *freelancers* e aumento dos funcionários contratados.

Há uma mudança também que, talvez, seja a de consequências mais nefastas para quem cobre – e quem lê ou vê – os acontecimentos da atualidade: no

pós-Vietnã, o trabalho dos fotojornalistas passa a ser mais notado pelos próprios militares, dificultando o antes livre acesso que se tinha para produzir imagens. Essas restrições passaram a se verificar não apenas no que se refere aos temas bélicos, mas também em outras áreas, como a política. Sousa (2002) cita uma série de medidas que passaram a ser tomadas para controlar o fotojornalista, entre elas o impedimento de fotografar certos eventos ou parte deles, as sessões para os fotógrafos, que evitam as surpresas para os fotografados ao estabelecerem um momento onde as imagens podem ser capturadas, e o controle sobre o equipamento (determinadas objetivas passam a ter seu uso restringido pelos organizadores dos eventos em questão).

A terceira revolução vem com a digitalização dos processos fotográficos. Começa a ser possível pré-visualizar, transmitir e manipular as imagens digitalmente (este último fator, em especial, suscita discussões sobre a relação da fotografia com o real). Entre as outras mudanças, pode-se citar que passam a existir mais tentativas de controle sobre os fotojornalistas durante as guerras, e começa a ser uma preocupação dos militares as imagens que serão produzidas sobre eles; a televisão cria uma competição com o fotojornalismo em termos de produção imagética, mas não elimina a importância deste último; as agências fotográficas começam a perder espaço para as agências noticiosas, como a *Associated Press*, a *Reuters* e a *Agence France Presse*; e passa-se a exigir que os jornalistas possam se expressar em diferentes meios, marcadamente o textual e o fotográfico – como se vê até hoje nas redações –, retirando-se parte da especificidade do fotojornalismo.

Em linhas gerais, cita Sousa (2002), são estes fatores que acendem os debates contemporâneos acerca dos direitos de autor, das questões de invasão de privacidade e de alteração e criação digital de imagens. Estas mudanças também ajudam a preparar o campo do fotojornalismo para outras possibilidades, como a que aqui chamamos de fotografia-expressão, com novos modos de se tratar a imagem jornalística para além do documento, do simples registro dos fatos.

2.3 O FOTOJORNALISMO NO BRASIL

Encerrando a abordagem histórica, é preciso voltar os olhos mais atentamente ao fotojornalismo no país – já que é no contexto brasileiro de imprensa

e de fotografia que serão produzidas as imagens de Mateus Bruxel, cuja produção imagética é o foco deste estudo. No Brasil, a fotografia chega ainda em 1840, tendo como grande incentivador o imperador Dom Pedro II. Oliveira e Vicentini (2009) apontam que os primeiros a fazerem uso documental da fotografia seriam Militão Augusto de Azevedo, com seu famoso trabalho que compara imagens das mesmas ruas e casas de São Paulo em um período de 25 anos (no fim do século XIX e início do XX), e Marc Ferrez, que registrou o início da malha ferroviária do país, com imagens produzidas entre os anos de 1882 e 1884.

Entre os periódicos nacionais que passam a utilizar fotografias ainda nos anos 1900 estão a Revista da Semana, a Ilustração Brasileira e o Jornal do Brasil – mas é com O Cruzeiro, criado em 1928, que as imagens assumem o protagonismo em uma publicação nacional. Embora, de fato, Oliveira e Vicentini (2009) considere que a revista só passa ao papel de pioneira no fotojornalismo na década de 1940, com a chegada do francês Jean Manzon.

Ele será responsável por uma revolução na visualidade e no próprio conceito de fotojornalismo existente até então entre nós, trazendo imagens e fatos nunca antes apresentados, como o encontro com os índios xavantes em 1944, os problemas sociais, os tipos regionais, os trabalhadores, retratos de políticos e artistas (OLIVEIRA; VICENTINI, 2009, p. 33).

Manzon também estabeleceu a dupla fotógrafo e repórter, no Brasil, ao promover uma interação maior entre texto e foto. Com David Nasser, entre os anos de 1943 e 1951, produziu cerca de 300 reportagens. Nos anos seguintes começam a circular novas publicações com ênfase na imagem: em 1952 surge a Manchete, seguida pela abertura de espaço à fotografia promovida por Mino Carta e Murilo Felisberto no Jornal da Tarde. Mas é na década de 1960 que o fotojornalismo vê seu auge: Oliveira e Vicentini (2009) apontam as criações das revistas Veja e Realidade, na segunda metade dos anos 1960. Entre os principais fotógrafos do período estão Cláudia Andujar, Maureen Bisiliat, Walter Firmo e Evandro Teixeira.

Nos anos 1980 o país vê surgirem as agências de fotografia. O brasileiro Sebastião Salgado é o único fotógrafo a registrar a tentativa de assassinato de Ronald Reagan, então presidente dos Estados Unidos. O jornal O Estado de São Paulo, sob o comando de Hélio Campos de Mello, muda sua linguagem fotográfica “permitindo a ousadia e atribuindo aos fotógrafos maior participação na produção e elaboração de pautas” (OLIVEIRA; VICENTINI, 2009, p. 35). A fotografia se torna,

aos poucos, digital – fácil de produzir e reproduzir, inclusive por leigos, ela fica cada vez menos restrita aos profissionais. E é assim que, apontam Oliveira e Vicentini (2009), nos anos 1990, começa a crise no fotojornalismo. Muito em função do exagero de imagens repetitivas e óbvias, que “não temos vontade de ver duas vezes” (Idem, 2009, p. 36).

Essas fotografias, óbvias, caracterizadas pelo valor da velocidade e descarte rápido, moldaram a corrente dominante – e é na contramão delas que o fotojornalismo encontra sua saída. As imagens estampadas nos jornais precisam destacar-se de alguma forma, já que a popularização das câmeras nos últimos anos (com seu ápice especialmente depois do surgimento dos telefones móveis) criou uma produção em massa de imagens dos mais diversos assuntos, fazendo perder-se a quase exclusividade que a imprensa detinha sobre os registros fotográficos dos fatos – como ocorreu no supracitado caso do assassinato de Ronald Reagan. Neste sentido, abre-se espaço, especialmente nas grandes reportagens, para as fotografias de autor – possuidoras de valores que expandem as possibilidades antecipadas pela fotografia documento, como veremos nos próximos capítulos, sem abrir mão de sua importância enquanto informação jornalística. É neste contexto que analisaremos as imagens produzidas por Mateus Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Prometida”, do jornal Zero Hora.

3. FOTOJORNALISMO: DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO À FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO

Dando continuidade à contextualização do surgimento da fotografia, voltamos agora o olhar, mais especificamente, para o fotojornalismo; isto é, para a apropriação da técnica fotográfica pela imprensa no fazer jornalístico. A partir das reflexões de autores como Rouillé (2009) e Fatorelli (2003), será possível perceber de que maneira esta relação entre imagem e comunicação social, desenvolvida ao longo do tempo, possibilita a existência de uma fotografia-expressão dentro do jornalismo contemporâneo. Além disso, serão apontados alguns aspectos técnicos da fotografia com o intuito de estabelecer critérios para a identificação dos indícios de uma fotografia-expressão e, posteriormente, para a análise das imagens de Mateus Bruxel sob este enfoque.

Para Vladimir Hudec, o jornalismo é composto por “conjuntos de materiais escritos ou impressos, falados ou visuais, muitas vezes em combinação, que, de uma forma documental, descrevem a realidade social actual” (HUDEC, 1980, p. 36). É possível observar, na sintética definição, que – mesmo levando-se em consideração que o autor reconhece a profunda ligação da profissão com o contexto histórico, social e econômico em que está inserida – existem alguns valores atribuídos ao jornalismo desde seu surgimento, valores estes que o referendam perante a sociedade. Ora reforçado, ora atenuado, permanece mais ou menos presente em seu desenvolvimento a noção de que jornalismo é documentar uma realidade no momento em que esta se constitui. Isto implica, por óbvio, em uma valorização da capacidade do jornalismo de ser um documento confiável sobre uma realidade.

Com o fotojornalismo não é diferente. Ele serve-se das mesmas bases que fundamentam e tornam socialmente reconhecido o jornalismo verbal, isto é, aquele que se utiliza de palavras escritas ou faladas para a transmissão de determinada mensagem. Assim, as fotografias utilizadas nas notícias e reportagens também são contaminadas por sua suposta capacidade – e, mais ainda, necessidade – de registrarem uma realidade. Deste modo, é preciso revisar, mesmo que de modo sucinto, os chamados valores-notícia, isto é, os padrões utilizados para que

determinado produto seja considerado jornalístico, já que eles também se aplicarão, de certo modo, ao fotojornalismo.

Amaral (1986) traz algumas definições do que é uma notícia, “a matéria-prima do jornal” (AMARAL, 1986, p. 39). Citando a revista americana Collier’s Weekly, ele apresenta a demarcação, entre outras, de que “notícia é a inteligência exata e oportuna dos acontecimentos, descobertas, opiniões e assuntos de todas as categorias que interessam aos leitores; são os fatos essenciais de tudo o que aconteceu’.” (AMARAL, 1986, p. 39). A partir daí, o autor cita as quatro qualidades da boa informação: interesse, abrangência, novidade e veracidade. É esta última que interessa em sua relação com a fotografia jornalística, pois, ao supor a verdade como algo não-relativo, como um elemento estabelecido, fundamenta a base da noção da fotografia como documento. O ideal da objetividade, argumenta Michel Cornu (1994), é fruto das ambições mercantis da imprensa, que a partir do século XIX se vê obrigada a “respeitar uma neutralidade ajustada às suas ambições mercantis” (CORNU, 1994, p. 182) para que, vestindo a roupagem da objetividade e imparcialidade, desagrade ao menor número possível de potenciais leitores – prática que acabou tornando estes dois conceitos valores morais da profissão. Como explica Gonçalves (2009),

A fotografia vai adequar-se bem a esse ideário. Como o jornalismo moderno, textual, ela é filha da Modernidade, filha de um ideário positivista, racional, vista no jornalismo como uma técnica, imagem identitária que encontra seu sentido na natureza do referente. (GONÇALVES, 2009, p. 05).

Deste modo, a fotografia chega à imprensa, também, como forma de corroborar a visão de um jornalismo verídico, objetivo e imparcial. Isto foi fundamental para sua apropriação pelo jornalismo – ao ter seu valor ajustado para ir ao encontro daqueles que fundamentavam a prática do jornalismo a partir da segunda metade do século XIX. Serve, muitas vezes, de prova ou testemunho do texto, reforçando seu valor atribuído à época como espelho do real.

3.1 DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO À FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO

A fotografia documental, popularizada com as duas Grandes Guerras e bastante usada como justificativa para a consolidação do fotojornalismo como espelho do real, pressupõe em si a verdade incontestável dos fatos. Como

documento, implica a si mesma a capacidade de retratar fielmente um recorte da realidade, objetiva e claramente. Como elucidado por Rouillé (2009), durante o V Congresso Internacional de Fotografia, realizado em Bruxelas em 1910, ficou estabelecido que o termo “documento” seria aplicável a imagens nítidas e abundantes em detalhes, que pudessem ser utilizadas para fins de estudos. A beleza da fotografia seria, pois, secundária e desnecessária. O autor supracitado, como inúmeros outros – entre eles Freund (1995) e Sousa (1998) –, se opõe a essa atribuição à fotografia, por apontar que a imagem fotográfica, exclusivamente, não estabelece um caráter de verdade sobre determinado objeto:

A despeito do que, por ingenuidade, cegueira ou espírito polêmico, já foi bastante escrito e dito, nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia. Se as imagens podem passar por exatas, e mesmo verdadeiras, a exatidão ou a verdade não estão somente nelas. (ROUILLÉ, 2009, p. 62).

Este fato ocorre especialmente porque a verdade “como a realidade, jamais se desvenda diretamente, através de um simples registro” (ROUILLÉ, p. 67) – ela não se acaba na substância, e inclui outros contextos que vão além do retrato de um objeto material, captável pela luz. Isso se dá, pois, mais do que transpor a realidade ao papel, a captação da imagem é influenciada por variáveis como o ponto de vista, o enquadramento, a iluminação, o momento do disparo e a escolha da objetiva (e é a partir do reconhecimento e uso destas particularidades que se dará a fotografia-expressão, como mais adiante será abordado). Entre as características atribuídas à fotografia em seus primórdios, ressalta-se a noção de “uma imagem perfeitamente analógica, totalmente confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem, sem forma, sem qualidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 66). Ou seja, a fotografia como “Espelho do Real” (Dubois, 1993), característica desse tipo de imagem desde seu nascimento, no século XIX. Costa e Silva (1995) retomam que, pelo fato de a produção fotográfica ser mediada por uma máquina, a crença corrente à época era de que o homem não possuía nenhum papel no processo de representação, como se uma fotografia fosse o mundo representando a si mesmo – visão que acabou por anexar a fotografia ao uso científico, considerado então como um campo completamente separado do campo das artes. Assim,

Proposta estética e realidade se amalgamaram de forma insuspeitada. Por essa razão a fotografia foi considerada como mera cópia do real ou simples documento. O seu estatuto existencial era tido como científico, e sua vida estética negada. Na sociedade racionalista do século XIX, em que a arte e a

ciência viviam em universos distintos, a aceitação da cientificidade da fotografia impedia a percepção da estruturação ideológica da imagem, negando a intervenção humana no resultado final do processo. (COSTA, SILVA, 1995, p. 17).

Nesse sentido, como assinala Sousa (1998), os primeiros pré-fotorepórteres, durante o século XIX – ou, em outro termo do autor, os fotodocumentaristas-viajantes – vestiam a missão de testemunhar, no lugar do leitor, determinado acontecimento. Surge o que ele denomina “retórica da objetividade” (SOUSA, 1998, p. 27) quando os fotógrafos, “encobertos pela capa do realismo fotográfico, ambicionavam substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo” (SOUSA, 2009, p. 27). Tal noção, aceita tanto pelos produtores de fotografias quanto por aqueles que posteriormente viriam a consumi-las, é fruto muito da natureza técnica das imagens e sua aparente objetividade. Esta noção é evidenciada por Vilém Flusser (2011), ao reforçar que o caráter mecânico da produção fotográfica cria uma falsa sensação de que a imagem se encontra no mesmo nível do real.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. (FLUSSER, 2011, p. 24).

Os primeiros indícios de uma crise (ou, à época, uma mudança de percepção) da fotografia tem sua gênese com o surgimento da técnica de produzir retoques no negativo, inventada pelo fotógrafo Hampstangl, que expôs, em 1855, na França, os mesmos retratos em versões com e sem retoques. Em um século no qual a imagem fotográfica, por sua tecnicidade e procedimento mecânico, é considerada espelho do real (DUBOIS, 2010), adulterar o negativo acaba dificultando a aplicação deste seu discurso de mimese, suscitando questionamentos. Freund (1995) assinala que o retoque deu início à degradação da fotografia, pois “uma vez que seu emprego inconsiderado e abusivo elimina todas as qualidades e características de uma reprodução fiel, ele despojou a fotografia de seu valor essencial” (FREUND, 1995, p. 75). Mesmo assim, Dubois aponta, este discurso não desaparece completamente ao final dos anos 1890 – ele continua ecoando, ainda que levemente modificado, até meados do século seguinte.

A noção de fotografia-documento entra, a partir da década de 1970, verdadeiramente em crise – e já desde o final dos anos 1950 e início dos anos 1960

este conceito começava a mostrar seus primeiros sinais de desgaste. Após novas tecnologias terem suplantado as apontadas qualidades iniciais da fotografia, esta começa a libertar-se dos antigos valores e a abarcar novos modos ao fazer fotográfico. Explica Rouillé que

Durante muito tempo, (a fotografia) foi concebida como um fator de progresso industrial e científico, como a ferramenta por excelência da informação e fiança da verdade, como um meio de dominar o mundo. Existe um mundo, na verdade infinito mas bem real, acessível, cognoscível, dominável pelos meios modernos, fotografia em primeiro lugar. Essa é a crença que ainda prevalece nos anos 1950 e que progressivamente vai diminuindo. Já antes de 1970, os principais setores econômicos substituíram a fotografia por imagens em tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas (ROUILLÉ, 2009, pág. 138).

Começa a surgir então a percepção de que, entre a realidade e a imagem, existem diversos processos subjetivos e, inclusive, outras infinitas imagens possíveis “invisíveis, porém operantes” (Rouillé, 2009). Essa ideia, aponta Rouillé (2009), está ligada ao surgimento de uma nova sociedade, a sociedade da informação, que exige novos valores que não mais aqueles aplicáveis à sociedade industrial, onde a fé na máquina impulsionou uma noção de imagens exclusivamente documentais. Na segunda metade do século XX, a era da informação passa a questionar as noções daquela que a precedeu; começa-se a compreender o papel do fotógrafo como agente ativo na produção imagética⁹. Isto ocorre porque assim como, em um primeiro momento, os valores de uma sociedade técnico-industrial moldaram a forma de apropriação da tecnologia da câmara escura, agora são os pilares da sociedade da informação que a modificam.

Além disso, em termos práticos, há também o papel representado pelos avanços da tecnologia. Já que o trabalho do fotógrafo está muito ligado às capacidades de sua câmera – sejam essas capacidades direcionadas a sentidos expansivos ou limitadores –, a evolução das competências técnicas na captura de imagens acabou possibilitando também uma evolução na maneira como a fotografia era encarada e, conseqüentemente, produzida. A captura das fotografias se tornou mais veloz, as câmeras se tornaram menores e mais leves, melhorando a

⁹Percebe-se ainda, na construção de sentido em uma fotografia, a importância de processos que interferem em uma imagem até o momento de sua publicação nos jornais e revistas informativas. Assim como as escolhas do fotógrafo no momento da captura definem essencialmente a imagem em um primeiro momento, os recortes, mudanças de cor e outros ajustes feitos posteriormente também irão alterar essa definição prévia.

portabilidade, e a definição da imagem continuou a ser melhoradas. Sobre este processo – lembremos que desenvolvido na era da informação – explica Sousa que

As inovações tecnológicas foram provocando, por vezes conflituosamente, a necessidade de readaptação constante dos fotojornalistas a novos modelos e convenções, a novas rotinas produtivas, a novas táticas e estratégias profissionais de colheita, processamento, selecção, edição e distribuição de foto-informação. Actualmente, a fotografia digital e os meios de geração e manipulação computacional de imagem estão a provocar, novamente, esse tipo de efeitos. Os fotojornalistas começam a questionar a natureza da fotografia enquanto documento, devido à sua maior formação, à acção do meio académico e à própria constatação das mudanças. (SOUSA, 2009, p. 33).

Oportuniza-se assim, devido a todas estas transformações, o reconhecimento e a possibilidade de uma fotografia-expressão. Sem perder totalmente seu valor enquanto documento, este tipo de imagem não se encerra nesta definição material do que está sendo retratado, mas também abre-se a reflexões, significados e sensações que ultrapassam a objetividade material da lente e incluem as subjetividades tanto do fotógrafo quanto do observador.

A uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos de “fotografia-expressão”. A fotografia expressão exprime o acontecimento, mas não o representa. Levaremos em consideração, aqui, (...) a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais. (ROUILLÉ, 2009, p. 137).

Tais acontecimentos incorporais seriam aqueles dependentes da subjetividade humana, neste caso, do fotógrafo-artista. Suas escolhas de olhar, de perspectiva e de combinação ou exclusão de elementos interferem no produto final de forma que ele não pode ser considerado completamente objetivo, como era estabelecido anteriormente. Para Flusser (2011), mesmo que as escolhas do fotógrafo estejam inseridas dentro das possibilidades técnicas do aparelho, ele também recorre a critérios subjetivos com intencionalidade estética e/ou política na produção das imagens, por exemplo, “porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado output do aparelho (...). O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens” (FLUSSER, 2011, p. 46). Fattorelli (2003) também exemplifica as duas correntes fotográficas:

Pensa-se então na fotografia documental como aquela que acentua a importância do referente e do dispositivo ótico na formação da imagem e na fotografia experimental como aquela que tenderia a conferir prioridade à

subjetividade do fotógrafo, inclusive de modo a que os efeitos visuais decorrentes do uso criativo dos equipamentos fotográficos estejam referidos à sua sensibilidade. (FATORELLI, 2003, p. 31).

A fotografia-expressão, deste modo, valoriza o oposto do regime documental: ela é “o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos” (ROUILLÉ, 2009, p. 161). No entanto, não é uma total recusa de indícios de seu possível caráter de documento; mas, através da marca do autor no uso dos elementos de produção da fotografia, dá acesso à narrativa de acontecimentos. É a partir daí que passa a ser possível pensar uma visão dialógica da fotografia, em que o observador também participa da criação de sentidos a partir daquilo que vê. Neste sentido, se alinha à fotografia-expressão o termo, cunhado por Deleuze (2005) e presente em Fatorelli (2003), de imagem-cristal – em que o ponto de maior relevância desloca-se do referente (como na imagem-documento) para suas possibilidades enquanto representação construída a partir da relação da cadeia fotógrafo-fotografia-observador. Como aponta Gonçalves (2009), baseada na visão de Fatorelli (2003),

a potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. O dialogismo é condição dessas imagens. (GONÇALVES, 2009, p. 75).

Tais imagens são dotadas da capacidade de criarem uma temporalidade própria, pois, não estando presas ao referente, sua realidade e existência enquanto objeto completo são autônomas. Sendo assim, essas fotografias “situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (FATORELLI, 2003, p. 33), dependendo do observador para que seu ciclo de sentidos se complete – é este, com sua própria subjetividade, que também realizará o movimento de abrir a fotografia para representações particulares que, de início, talvez sequer tenham sido projetadas por aquele que capturou a imagem. É na bagagem virtual, cultural, psicológica e afetiva de quem visualiza que o círculo de possibilidades de uma foto encontra ancoragem suficiente para completar-se.

3.2 A FOTOGRAFIA MENOR

Para melhor examinar das fotografias de Mateus Bruxel e complementar sua análise e classificação enquanto fotografia-expressão, destaco aqui o conceito de fotografia menor. Apropriado por Gonçalves (2009) a partir da “literatura menor” – noção estabelecida por Deleuze e Guattari no livro *Kafka: Para uma literatura menor* (2002) –, este exemplifica “toda fotografia que germina, subverte, descentra, incomoda provocando pensamento, reflexão” (GONÇALVES, 2009, p. 9), propiciando uma metamorfose nos modos de fazer e consumir imagens. Para Deleuze e Guattari,

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização. (...) A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas “grandes” literaturas, pelo contrário, a questão individual (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais (...). A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. (DELEUZE e GUATTARI, 2002, p. 38-39).

A fotografia menor seria, então, uma forma subversiva, especialmente quando aplicada ao fotojornalismo, já que “menor, no sentido aqui empregado, não carrega consigo, necessariamente e apenas, o fato informativo, a notícia, mas suas consequências e anterioridades” (GONÇALVES, 2009, p. 9). Deste modo, a imagem amplia-se para além da informação jornalística, tradicionalmente direccionada ao factual e documental, como abordado anteriormente neste trabalho. Completando este conceito, tem-se o de imagem cristal. Desenvolvida por Fattorelli (2007) a partir de Deleuze (2005), a noção de imagem cristal se opõe à da imagem orgânica. Orgânicas seriam as imagens em que têm seu sentido na natureza do referente, isto é, supervalorizam de maneira denotativa aquilo que está sendo representado. Ao contrário, as imagens cristal são aquelas que vão além de seu referente e, como um cristal, expressam diversas outras facetas e realidades. São assim imagens autônomas, cujo valor não se mede a partir do valor do que foi retratado, e sim das possibilidades exprimidas pela própria fotografia em questão. Possuidoras de

sentidos diversos, estas imagens não se encerram em um sentido documental, mas sim representam um número infinito de outras possibilidades.

Além disso, há dois pontos onde é possível fazer convergirem as noções de literatura e fotografia menor. Já que na primeira a desterritorialização se dá por meio do uso intensivo da língua, como é o caso dos dialetos – Deleuze e Guattari (2002) citam não apenas os judeus de Praga, mas também os negros americanos –, enquanto resistência e impossibilidade de ser de outra maneira, na segunda a desterritorialização é, e não poderia deixar de ser, visual: embora inserida em um contexto geográfico específico, como é necessário que uma fotografia seja para que se capacite sua própria existência material, ela é fruto de um modo de fazer que a aparta do tradicional, do pré-estabelecido e das correntes dominantes da fotografia jornalística. O que se sucede, a partir daí, é sua desterritorialização e hibridismo enquanto fotografia exclusivamente artística/jornalística, pois ela nasce no seio do fotojornalismo – começando em sua prática intensiva – e dele carrega marcas das quais não é possível livrar-se; e também enquanto fotografia tradicionalmente jornalística, pois ultrapassa em grande escala seu valor documental e objetivo, e tem aí sua classificação enquanto fotografia menor.

No que toca à politização das questões individuais, também aqui a fotografia toma lugar. Enquanto o fotojornalismo factual e documental pode ou não abrir-se para sentidos políticos, dependendo de questões próprias, é impraticável que a fotografia menor seja despolitizada. Impraticável porque, mesmo ao retratar apenas um tema ou assunto – no sentido de que a pauta jornalística é, em geral, específica –, acaba por contextualizar situações que já passaram pelo crivo dos valores-notícia tradicionais e cuja relevância já está mais ou menos aceita. Assim, esta imagem, potencialmente, possibilita ao observador que crie inferências a partir de si; se ele as aproveitará ou não é uma questão posterior neste processo; a possibilidade existe e está dada. E estas inferências, por necessariamente não serem imparciais nem neutras, tanto na percepção do espectador quanto no fazer do autor (questão já há muito ultrapassada pelas teorias jornalísticas), acabam politizando-se enquanto reflexões acerca de assuntos do mundo, sejam eles atuais ou passados.

Deste modo, destaco por fim também o papel do público – já que, em comunicação, nenhum processo é completo sem a presença de um receptor, qualquer que seja ele. Fotografias menores “são imagens que demandam

engajamento do observador para alcançar seus múltiplos e possíveis sentidos” (GONÇALVES, 2012, p. 81), e é nesta potencialidade que reside também sua categorização enquanto fotografia-expressão. A diferença se dá porque esta última se manifesta ao exprimir um acontecimento, e o caráter menor – alargando as fronteiras dos múltiplos sentidos já instigados pela expressão – engloba também a desterritorialização e a politização não só do explicitamente presente na imagem, mas consequentemente de todo o assunto – neste caso, jornalístico – retratado.

Gonçalves (2012) aplica o seguinte trecho à produção de Robert Frank, mas considero aqui que suas proposições não se restringem a ele, abarcando também toda a prática de uma fotografia-expressão e menor. Diz a autora, sobre as imagens, que

ao assinalar a presença do autor, sua singularidade, sua soberania frente ao que vê (em oposição à soberania do referente da fotografia documento), trazem para dentro do quadro fotográfico os imateriais, referentes incorporais que vão além dos detalhes técnicos da tomada de imagem e que incluem a vivência do fotógrafo, suas percepções, sentimentos, desejos. Trata-se de imagens nas quais o sentido não determinado pelo autor se completa ou se dá nas possíveis leituras de seu leitor/observador. (GONÇALVES, 2012, p. 81).

Assim sendo, a fotografia menor subverte e incomoda, como supracitado, porque foge justamente da pasteurização jornalística que por muito tempo cobrou do trabalho dos fotógrafos uma inexistente objetividade – que por tradição é ligada ao jornalismo, e que acaba por forçar um apagamento do autor, resgatado nos modos de fazer da fotografia aqui discutida. É esta qualidade de resgate, também, um dos méritos que motivou a existência deste trabalho.

4. O FOTOJORNALISMO NA REPORTAGEM DOS PERIÓDICOS DIÁRIOS

É importante, ao examinar de um trabalho jornalístico, entender o contexto do e no qual ele se originou. Para auxiliar na análise da narrativa de Mateus Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Prometida”, é preciso entender também, antes, quais as relações desenvolvidas entre fotografia e reportagem no âmbito do jornalismo. A reportagem possui características próprias que a diferenciam de outros gêneros jornalísticos, e por este motivo se os recursos visuais – incluindo-se aí a fotografia, tema deste trabalho – serão utilizados de modo distinto. É isso que veremos a seguir.

A reportagem é definida como um gênero jornalístico de maior profundidade em relação à notícia¹⁰, ou seja, é a “representação de um fato ou acontecimento enriquecida pela capacidade intelectual, observação atenta, sensibilidade, criatividade e narração fluente do autor” (AMARAL, 1986, p. 133). Por ter uma elaboração mais demorada do que as notícias factuais e por não estar tão presa ao chamado “gancho jornalístico” (conexão de um determinado assunto tratado no texto com aquilo que está acontecendo neste momento no mundo), normalmente tem sua publicação pré-programada para uma edição específica do veículo em questão. Ocupa um espaço maior nas páginas do jornal, e é “uma especialidade a meio caminho entre o jornalismo e a literatura ou já dentro dos limites da literatura” (AMARAL, 1986, p. 133). Deste modo, é possível perceber que este gênero concede mais liberdade ao repórter do que as notícias escritas diariamente, tanto em seu tempo de produção quanto em termos de liberdade textual.

A fotorreportagem, por sua vez, é definida por Sousa (2002) como o conjunto de imagens cujo objetivo é “situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar desenvolvidamente uma situação real e as pessoas que a vivem” (SOUSA, 2002, p. 131), com o auxílio de fotolegendas ou pequenos textos introdutórios. Como parte do fazer jornalístico e, portanto, sujeita às suas regras, a reportagem fotográfica tem qualidades que são “naturalmente as da notícia e

¹⁰ Como explica Vizeu [1997?], as concepções mais antigas da notícia referem-se a ela como o relato de acontecimentos a partir do fato ou ponto de vista mais relevante. Posteriormente, este conceito desenvolveu-se. Atualmente, a notícia é vista, em geral, como a tradução de um fato por meio da linguagem jornalística e sua posterior transmissão e devolução à sociedade, ou seja, uma representação social da realidade. Em relação à reportagem, a notícia tem uma maior marca da objetividade, tanto na forma como se dá o discurso quanto no espaço dedicado a seu desenvolvimento.

residem em sua força informativa, no grau de curiosidade e na atualidade, entre outras coisas” (AMARAL, 1986, p. 137).

Apesar de tratados como dois gêneros em separado, a reportagem e a fotorreportagem podem, também, aparecer como um mesmo produto. Como não é comum, justamente por suas características tradicionais, que um jornal diário apresente narrativas formadas exclusivamente por imagens, sem texto (como acontece em algumas revistas especializadas), as reportagens especiais são as grandes possibilitadoras de séries fotográficas neste modelo jornalístico. Com mais tempo, recursos financeiros e espaço físico destinados à sua publicação, as reportagens acabam permitindo o uso de imagens de maneira distinta daquela que existe ao ilustrar-se matérias ou notas, casos em que o “que determina a eficiência de uma imagem passa a ser não o seu conteúdo, mas o tempo da produção e veiculação” (GONÇALVES, 2009, p. 06) – não só em termos de quantidade, mas também em seu teor, já que não é necessário concentrar toda a informação em apenas uma fotografia.

É essa maior liberdade do fotojornalista nas reportagens especiais que permite conjuntos de imagens onde se identifica mais facilmente a fotografia-expressão – não que esta não ocorra em outros pontos do jornal, mas é apoiada neste tipo de pauta que ela tem maior chance de se expandir e apresentar uma narrativa onde a presença da imagem tende a ganhar um maior protagonismo na construção de sentido, somando-se ao texto, caso das imagens de Bruxel, individualmente e em seu conjunto. Sua existência enquanto fotorreportagem, entretanto, não é suficiente para classificá-las como fotografia-expressão e, seguidamente, fotografia menor. Tais conceitos exigem que estejam presentes atributos específicos nas imagens – e, para analisá-los, é indispensável antes estabelecer quais características da imagem, ou seus aspectos técnicos e estéticos, que poderiam carregar em si indícios de uma fotografia que se expande para além de um valor documental.

4.1 OS ELEMENTOS DA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA

Para que se analise a constituição das fotografias de forma a apontar a existência de indícios da fotografia-expressão nelas – seja em sua concepção

formal, ponto de vista ou outras questões de concepção –, é preciso antes estabelecer critérios para a definição e identificação destes indicativos. Portanto, alguns aspectos da composição de uma imagem, citados principalmente por Machado (2015), Webb (2014) e Sousa (2002; 2009), serão estabelecidos como ponto de partida para a reflexão aqui proposta. Salked (2014) chama a atenção para o fato de que o processo fotográfico é muito mais uma construção do que apenas “‘tomar’ ou ‘tirar’ fotografias, como se a imagem já estivesse tomada e simplesmente aguardasse ser recolhida” (SALKED, 2014, p. 48). Isto é, fotografar é, necessariamente, muito mais a seleção e a composição de elementos – mesmo que o critério seja a aleatoriedade – do que apenas o registro de formas que já estão dadas. Afirma Beceyro (2005),

En general, en una fotografía, y contrariamente a lo que dice Barthes, es imposible, para un objeto o un personaje, permanecer en el plano de la denotación, de lo literal. Condicionado por “la humilde actividad” del fotógrafo, por la luz, el encuadre, la distancia, la actitud del personaje o el aspecto de un objeto, ese personaje o ese objeto significan siempre, obligada e inevitablemente, más que sus simples apariencias. (BECEYRO, 2005, p. 22).¹¹

A fim de melhor analisar o objeto deste trabalho, as fotografias de Mateus Bruxel presentes na reportagem “Inferno na Terra Prometida”, de Zero Hora, serão demarcados alguns aspectos-chave na composição fotográfica, sendo eles: enquadramento, recorte e alusão ao extraquadro; inclusão e exclusão de elementos; foco e profundidade de campo; perspectiva, ângulo de visão ou ponto de vista; e comprimentos focais.

4.1.1 Enquadramento, recorte e alusão ao extraquadro

Ao escolher um enquadramento, o fotógrafo está necessariamente deixando de fora uma quantidade praticamente infinita de outras possibilidades de recorte da realidade. Para o observador que não estava presente no momento da captura,

¹¹ “Em geral, em uma fotografia, e contrariamente ao que disse Barthes, é impossível, para um objeto ou personagem, permanecer no plano da denotação, do literal. Condicionado pela ‘humilde atividade’ do fotógrafo, pela luz, pelo enquadramento, a distância, a atitude do personagem ou o aspecto de um objeto, esse personagem ou esse objeto significam sempre, obrigada e inevitavelmente, mais que suas meras aparências” (tradução da autora).

apenas aquele pequeno pedaço da cena será visível e, portanto, é a partir dele que serão formados sentidos. Webb (2014) cita o caso de uma publicidade televisiva onde um skinhead corria em direção a uma senhora – a primeira impressão, neste caso, era a de que ela iria sofrer um ataque por parte do homem. Depois, porém, era mostrado que ele, na verdade, apressou-se para salvá-la de andaimes que estavam em vias de cair sobre ela. Transpondo-se essa situação para a fotografia, não é difícil perceber que, caso o momento congelado fosse o primeiro, talvez jamais fosse revelada ao público a real intenção do skinhead. Como aponta Machado (2015),

Toda fotografia, seja qual for o referente que a motiva, é sempre um retângulo que recorta o visível. O primeiro papel da fotografia é selecionar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (MACHADO, 2015, p. 90).

Machado (2015) também estabelece que este recorte é uma escolha, e assim está ideologicamente orientado – não é inocente nem gratuito. Em termos de produção de sentido, o autor também atenta para o fato de que um quadro pode agir como elemento despersonalizador: ao utilizar um recorte inesperado, fora do usual, chama-se a atenção “de forma a revestir a cena de um sentido simbólico”.

Ainda dentro da questão do recorte, ele pode ser usado para aproximar ou afastar o leitor da cena lida; prática amplamente aplicada também no cinema, fazer uma representação em *close* permite mimetizar a distância observador-observado. Como falamos de fotografias, esta distância, em realidade, é não apenas espacial, mas também temporal. Uma fotografia é sempre a observação de algo passado – mesmo que se tenham transcorrido poucos segundos desde o clique – e, comumente, por sua portabilidade, também há uma distância geográfica. Em linhas gerais, esta distância existe e é sabida pelo observador. Ao recortar o quadro de determinada maneira, entretanto, o fotógrafo pode alterar essa percepção, tornando um objeto mais ou menos próximo – não apenas em um sentido de distância aparentemente física, mas também da distância emocional – daquele que o observa e alterando as relações entre ambos. Sousa (2002) estabelece a existência de quatro tipos de planos com diferentes efeitos em termos de expressividade fotográfica: planos gerais, “abertos, fundamentalmente informativos e servem, principalmente, para situar o observador” (SOUSA, 2002, p. 79); planos de conjunto,

onde a ação e seus realizadores são facilmente observáveis; planos médios, “servem para relacionar os objectos/sujeitos fotográficos, aproximando-se de uma visão ‘objectiva’ da realidade” (IDEM, p. 79); e grandes planos, que o autor define como mais expressivos do que informativos, onde o que é abordado é o detalhe de determinado assunto.

Há também as situações em que um dos elementos incluídos na imagem faz referência àquilo que está fora do quadro. Quando falamos de seres humanos, é bastante comum a ocorrência deste recurso por meio do olhar do retratado, que aponta para uma outra imagem – esta que o observador da fotografia não pode ver. Mesmo que a escolha tenha se dado pela impossibilidade de capturar o elemento principal da ação (aquele para o qual o elemento da imagem aponta), Machado (2015) destaca a mítica da representação infinita que é criada, onde “o fetiche do extraquadro funciona como um curto-circuito da materialidade da foto, censura do gesto enunciador e, em todas as circunstâncias, reforço do efeito especular” (MACHADO, 2015, p. 98).

4.1.2 Inclusão e exclusão de elementos

Salked (2014) atenta para o fato de que fotografias não são simplesmente tiradas, como se as imagens já estivessem naturalmente prontas e à espera de alguém que as capturasse, mas na verdade construídas a partir de um recorte parcial da cena. Parte do trabalho do fotógrafo reside, deste modo, em decidir sobre quais elementos incluir ou excluir do quadro.

Diferentemente do que acontece em uma pintura, em que a imagem tem início em uma superfície em branco, a fotografia pode ser encarada como uma “busca redutiva”. Ele [o fotógrafo] começa enxergando *tudo* e, desse tudo, com o auxílio das bordas do visor, extrai um pequeno aspecto que, consciente ou inconscientemente, ao excluir elementos específicos, dará origem a *algo*. (WEBB, 2014, p. 12).

Assim, é também a partir dos elementos escolhidos que se dará a formação de sentido na imagem. O aspecto visual daquilo que está contido no papel – ou na tela – sugere conexões a serem feitas pelo espectador dentro do contexto apresentado ou sugerido pelo emissor. Tais conexões, segundo Barthes (1990),

podem ser conotativas ou denotativas¹², mas serão provavelmente ambas, criando assim informação. Por mais que estas conexões mentais e sua interpretação sejam pessoais, é inegável que, dentro de uma cultura, existem códigos mais ou menos comuns que indicam direções de interpretação: do contrário não conseguiríamos ler imagens, por falta absoluta de referentes.

É este código indicador de direções de interpretação, aliás, que é usado pelo fotógrafo como meio de escolha do que figurará em seu clique. Deste modo, os elementos incluídos funcionam como signos. E “o signo existe, *grosso modo*, para remeter a alguma coisa fora de si mesmo, ou seja, para ‘representar’ algo que não é ele próprio; daí a definição clássica de signo: aquilo que está no lugar de alguma coisa.” (MACHADO, 2015, p. 24). Como o espectador não tem acesso à cena completa, ele só pode utilizar-se daquilo que foi retratado para fazer a interpretação do que vê – e daí surge a importância fundamental de cada componente da fotografia. É relevante lembrar que, em geral, no fotojornalismo há ainda o valor da legenda da foto. Já que “com o texto pode-se procurar denotar (redução dos significados possíveis) ou conotar (insuflação de segundos sentidos) a componente imagística da mensagem fotojornalística” (SOUSA, 2009, p. 77), é possível dizer que a presença de legenda é responsável por reorientar ou reforçar os sentidos de uma imagem.

4.1.3 Foco e profundidade de campo

Define-se tradicionalmente como foco a parte mais nítida da imagem. A profundidade de campo seria, então, a distância “entre os pontos nítidos mais próximo e mais afastado do ponto focado” (SOUSA, 2009, p. 91). Assim, uma profundidade de campo alta permite nitidez a partir uma distância maior do ponto focado, bem como uma profundidade baixa de campo torna os elementos ainda mais embaçados conforme se distanciam do ponto em questão. É relevante abordar as distâncias focais das objetivas, isto é, “a distância entre o centro da objectiva e o plano focal” (SOUSA, 2002, p. 44), já que quanto menor a distância focal de uma

¹² Diferentemente do estabelecido no senso comum, para Barthes (1990) – que escreve a partir de Saussure – a denotação é o primeiro grau de significação, isto é, a soma de significante (relaciona-se à forma, ao plano da expressão) e significado (relaciona-se ao conteúdo); a conotação apropria-se deste primeiro grau de significação e o exprime como significante, acrescentando ainda outros significados a partir deste movimento.

objetiva, menor será a deformação do que é retratado e maior será seu ângulo de captação. Quando falamos de objetivas, temos três tipos predominantemente utilizados no fazer jornalístico: a grande-angular, a normal e a teleobjetiva.

Nas grandes-angulares, em geral as de 28 e 35mm (estas últimas amplamente usadas no fotojornalismo), a proximidade com a notícia é acentuada, pois demonstra que o fotógrafo está “dentro” do assunto, situando o personagem em um cenário. É pequena, de fácil enquadramento e muita profundidade de campo. Cria uma aparente acentuação da proximidade dos objetos em primeiro plano, afastando os demais, e parece envolver o leitor em toda a cena retratada. Já as objetivas normais são as que mais se assemelham à visão humana, tanto no ângulo coberto, na medida em que isto é possível, quanto no tamanho relativo dos objetos e na nitidez em relação à distância. Por fim, as teleobjetivas são aquelas conhecidas por serem usadas pelos *paparazzi* e em coberturas esportivas. Ampliam bastante as imagens de objetos distantes, como se invadissem o espaço alheio. A profundidade de campo é limitada, e este tipo de objetiva tende a comprimir a profundidade dos elementos da imagem em relação uns aos outros, achatando os planos e dificultando a percepção de distância.

O elemento focal é o ponto a partir do qual a imagem é organizada – é válido lembrar que é com base no foco que se cria a perspectiva da imagem. E assim, alterando-se o ponto principal a partir do qual a imagem é constituída, altera-se também a forma como a fotografia toda será lida. Valendo-se disto, é possível alterar e desconstruir percepções acerca da imagem com operações como sobreposições, justaposição ou inclusão de elementos. Sobre a profundidade de campo, Oliveira e Vicentini (2009) atentam que é um recurso “que poderá influenciar diretamente os assuntos selecionados na cena” (OLIVEIRA; VICENTINI, 2009, p. 57), tornando mais ou menos nítidos determinados elementos da fotografia e alterando assim a experiência do espectador, que só vê com clareza aquilo que estava dentro dos pontos de nitidez da objetiva.

4.1.4 Perspectiva, ângulo de visão ou ponto de vista

Durante quase 500 anos, a perspectiva obedeceu a regras criadas ainda durante o Renascimento, teorizadas pelo arquiteto italiano Leon Battista Alberti.

Criado com base na geometria euclidiana, Machado (2014) reitera que este formato – a partir de um ponto único no centro da imagem – era tido como o mais realista, próximo da natureza e da visão do olho humano possível. A onipresença quase que exclusiva desta forma ao longo dos séculos foi formando o olhar do espectador; mas não só dele, já que, ao tornar-se produtor de novas imagens, com o advento da câmera fotográfica portátil e barata, também ele passou a ser reproduzidor da perspectiva albertiana. Miranda (2001) afirma que, embora não exclusivamente, somos educados pelas imagens produzidas pelos aparelhos, incluindo-se aí o cinema e a fotografia; com a explosão industrial das imagens, e, conseqüentemente, a reprodução da perspectiva renascentista (pois ela, como já mencionado anteriormente, foi a maneira predominante de representação durante mais de cinco séculos e o é até hoje), ocorre que a

valorização irrefletida da produção e do consumo de imagens através de aparelhos tecnológicos reproduz e intensifica a desvalorização dos sentidos na produção de conhecimento e re-valoriza o pensamento “cartesiano”, educando o olho a ver o homem e o mundo conforme as possibilidades e os limites destas formas de representação da realidade . (MIRANDA, 2001, p. 28).

Bem como Aumont (1993), Machado (2014) explicita, entretanto, que esta maneira de retratar o mundo não é mais ou menos próxima do real do que outras que existem; que “todos os sistemas perspectivais são relativos e condicionados historicamente” (MACHADO, 2014, p. 76). É por isso que

A câmera fotográfica é, antes de tudo, um aparelho que visa reproduzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de “real” e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica. (MACHADO, 2014, p. 76).

Assim, a criação das câmeras fotográficas, sob o espectro da objetividade, do tecnicismo e da reprodução fiel do real, não poderia ser desenvolvida de outra forma que não a de produzir imagens sob a perspectiva albertiana. Já aí temos, também, talvez a primeira contradição no que toca a considerar a fotografia como espelho da realidade: como ressalta Machado (2014), neste tipo de perspectiva, vários aspectos da percepção foram excluídos. Para o autor, “o primeiro pressuposto desta modalidade de representação é a existência de um olho único, imóvel e abstrato, sem o qual as projeções retilíneas convergentes seriam absurdas” (MACHADO, 2014, p. 77), o que tornaria esta visão a de um ciclope, e não a de um

homem, já que temos dois olhos em movimento – o que torna nosso campo visual “toma a forma de uma esferoide, e não de um plano” (MACHADO, 2014, p. 77). Aumont destaca, também sobre as perspectivas existentes – aqui chamadas sistemas – que “conscientemente ou não, cada sistema foi destinado a exprimir uma certa ideia do mundo e de sua representação – uma certa concepção do visível” (AUMONT, 1993, p. 214), ou seja, a própria escolha por determinada perspectiva possui uma orientação ideológica. No caso da perspectiva renascentista, esta ideologia está ligada a uma valorização da racionalidade matemática e de uma ótica geométrica.

De todo modo, foi este o modelo predominante de representação desde o século XV até o contemporâneo. O que nos leva a outro ponto: de que as imagens que fogem deste tipo de perspectiva, isto é, que se colocam a partir de lugares que não são o ponto absolutamente central de uma cena e não ortogonais, tiram o observador de sua zona de conforto. Agora confrontado com uma cena que é vista a partir de um ângulo não-usual, ele é obrigado a reorganizar suas referências pessoais e a aplicar mais esforço na leitura da fotografia em questão. Isto é observável na imagem *Nude positive* (figura 2), do designer, fotógrafo e pintor húngaro László Moholy-Nagy, bem como em *Fire escape* (figura 3), do artista plástico e também fotógrafo Alexander Rodchenko. Sousa (2002) estabelece três ângulos básicos da tomada de imagem, cada qual indicador de sentidos próprios e diferentes entre si. O plano normal, influenciado pela perspectiva renascentista e cujo ponto de vista paralelo à superfície foi anteriormente mencionado, seria o mais recorrente e traria uma visão objetivante; no plano picado, a imagem é capturada de cima para baixo, criando uma desvalorização do ponto fotografado; e, por fim, no plano contrapicado, em que a imagem é produzida de baixo para cima, “tendendo a valorizar o motivo fotografado” (SOUSA, 2002, p. 80).

Com estes parâmetros, será possível realizar a análise das narrativas imagéticas produzidas por Mateus Bruxel. No próximo capítulo, veremos como se dão os indícios da fotografia-expressão, da fotografia menor e do caráter de cristal no objeto desta monografia. É partir dos aspectos supracitados que este estudo se desenvolverá na busca pelos indícios da expansão do valor documental destas imagens.

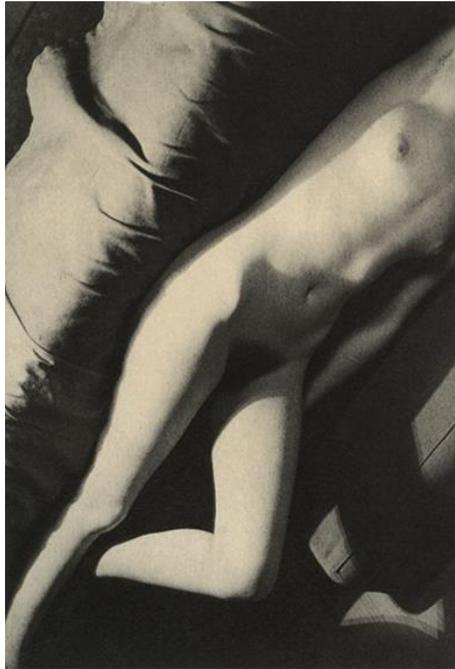


Figura 2 – *Nude positive*, 1931. A autoria de László Moholy-Nagy. Fonte: Moholy-Nagy Foundation – Todos os direitos reservados¹³



Figura 3 – *Fire escape*, 1925 A autoria de Alexander Rodchenko. Fonte: Lumiere Gallery – Todos os direitos reservados¹⁴

¹³ Disponível em <<http://moholy-nagy.org/art/photography/>>, acesso em 15 de novembro de 2016.

¹⁴ Disponível em <<http://lumieregallery.net/wp/238/alexander-rodchenko/>>, acesso em 15 de novembro de 2016.

5. ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS: FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO E FOTOGRAFIA MENOR EM “INFERNO NA TERRA PROMETIDA”, DE MATEUS BRUXEL

Após apresentar as bases teóricas necessárias para que se possa analisar o objeto desta pesquisa – revisando brevemente a história da fotografia e de sua inserção no jornalismo, bem como os impactos do contexto em que se desenvolveram, e abordando os conceitos de fotografia documento, fotografia-expressão e fotografia menor –, chegamos à última parte deste trabalho. Aqui será apresentado o objeto de pesquisa, as fotografias de autoria do fotorrepórter Mateus Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Prometida”, com texto de Carlos Rollsing, publicada em junho de 2015 em Zero Hora e disponível online no endereço <<http://zh.clicrbs.com.br/especiais-zh/zh-terra-prometida/>>, bem como a metodologia de seleção e estudo das imagens, partindo, por fim, para a análise do objeto. Em seguida, são apresentadas as considerações finais acerca desta monografia, na crença de que possam auxiliar futuras pesquisas acadêmicas sobre o tema.

5.1 O OBJETO DE PESQUISA: AS FOTOGRAFIAS NA REPORTAGEM “INFERNO NA TERRA PROMETIDA”, DE ZERO HORA

Com o objetivo de situar o leitor deste trabalho sem influenciá-lo demasiadamente acerca da percepção das imagens aqui analisadas, algumas características da reportagem-objeto serão brevemente analisadas. Após a delimitação da metodologia e durante a análise das fotografias, conforme necessário, mais informações serão abordadas no texto.

Publicada no dia 7 de junho de 2015 no jornal Zero Hora, de Porto Alegre, a reportagem intitulada “Inferno na Terra Prometida” teve texto de Carlos Rollsing, fotografias de Mateus Bruxel, edição de Leandro Brixius e edição de imagens de Bruno Alencastro e Jefferson Bottega, todos jornalistas de Zero Hora. O repórter e o fotógrafo foram ao estado do Acre acompanhar a chegada dos imigrantes haitianos e senegaleses ao Brasil durante parte do mês de maio do mesmo ano, produzindo uma reportagem de 11 páginas com 16 fotografias em sua versão impressa, objeto desta proposta de análise.

5.1.1 O fotógrafo

Mateus Bruxel nasceu em 1983. Formou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2006. Em sua formação, participou do Curso Abril de Jornalismo e de um treinamento em fotojornalismo realizado pelo jornal Folha de São Paulo, tendo também feito um workshop de fotojornalismo da Thompson Reuters Foundation¹⁵. Finalista do prêmio Exxonmobil¹⁶ de jornalismo em 2012 e 2015 – no último ano com a fotorreportagem que é o objeto desta monografia –, venceu o 30º Prêmio Direitos Humanos de Jornalismo em 2013 e ficou em segundo lugar na categoria fotografia do Prêmio ARI (Associação Rio-grandense de Imprensa) de Jornalismo em 2015. Em uma entrevista concedida à RBS TV, Bruxel ressalta a capacidade narrativa das imagens e a relevância da subjetividade do fotógrafo como modos de expressão:

Meu encontro com a fotografia aconteceu na faculdade de jornalismo. Fui atraído pela possibilidade de contar histórias visualmente e pelo desafio de enquadrar e congelar um determinado momento com a intenção de um discurso, de uma narrativa. A fotografia para mim é um meio de explorar o mundo, de me relacionar com as pessoas, de compreender e expressar através de imagens. (BRUXEL, Mateus. Entrevista concedida à RBS TV em 2016)¹⁷.

Atualmente, trabalha como fotorrepórter para os jornais Zero Hora e Diário Gaúcho, ambos de Porto Alegre.

5.1.2 A imigração haitiana e senegalesa para o Brasil

Intensificada após o terremoto que atingiu o Haiti em 2010, a precária situação socioeconômica dos países latino-americanos é a principal responsável por trazer imigrantes ao Brasil. Como esclarecem Moraes; Andrade e Mattos (2013), a desorganização do sistema político, a economia em crise, a fome e a epidemia de HIV são os principais responsáveis pelo fluxo migratório de haitianos para o Brasil.

¹⁵ Agência de notícias multinacional formada a partir da fusão entre as empresas Reuters e Thomson Group

¹⁶ Antigo Esso, um dos prêmios jornalísticos nacionais de maior relevância no Brasil

¹⁷ Rede Globo. *Mateus Bruxel participa do Cliques do Rio Grande com fotos produzidas em vilas abandonadas do litoral*. 17 de maio de 2016. Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/noticia/2016/05/mateus-bruxel-participa-do-cliques-do-rio-grande-com-fotos-produzidas-em-vilas-abandonadas-do-litoral.html>>, acesso em novembro de 2016.

O recente fluxo migratório de haitianos para o Brasil iniciou-se de forma tímida, após o tremor de 2010, porém intensificou-se no final de 2011 e começo de 2012. Estima-se que, neste período, cerca de 4.000 imigrantes haitianos, segundo dados do Ministério da Justiça – MJ, entraram ilegalmente no país. Os haitianos adentraram principalmente pelas fronteiras do Acre e do Amazonas, mas há rotas nos estados de Roraima, Mato Grosso e Amapá. (MORAES; ANDRADE; MATTOS, 2013, p. 100).

Os senegaleses vêm em menor número, e mais marcadamente a partir de 2013, mas as razões para a vinda são bastante parecidas com as dos haitianos. Em um contexto difícil em sua terra natal, chegam ao Brasil com a esperança que uma economia relativamente estável cujo Produto Interno Bruto representa 39% do da América Latina proporcionam. Segundo a reportagem deste trabalho, os próprios agentes de viagem contratados para trazer clandestinamente os estrangeiros vendem a promessa de um país onde há emprego, saúde e educação de ponta. É a trajetória desde que estas pessoas chegam ao Brasil que Bruxel foi encarregado de ilustrar – o que acabou criando uma narrativa com muitas outras potencialidades para além de seu aspecto meramente documental, como será abordado a seguir.

5.2 METODOLOGIA

Tendo em vista o grande número de imagens que figuram nas versões impressa e online da reportagem “Inferno na Terra Prometida” e a impossibilidade de analisar todas as fotos, uma a uma, com a profundidade necessária, foram feitos dois recortes em duas etapas diferentes. O primeiro recorte excluiu as imagens da edição digital da reportagem, considerando a edição impressa como uma primeira escolha de síntese, realizada por parte do jornal, que acabou criando uma narrativa à parte – a que usaremos aqui. O segundo recorte, visando concentrar os aspectos de avaliação em imagens que melhor ajudassem a explicitar a fotografia-expressão e a fotografia menor, reduziu novamente este número. Entre as 16 imagens presentes na versão impressa da reportagem, a partir de uma leitura flutuante foram selecionadas seis, que reúnem em si diferentes características no que toca aos indícios possuídos por elas de sua expansão para além do documento. Para ampliar as possibilidades, duas destas imagens serão analisadas em conjunto, de modo que, assim como na reportagem impressa, se mantenha também a narrativa formada entre elas.

Deste modo, a pesquisa tem como base um enfoque descritivo-qualitativo. Inspirado no que define Gil (2008), este trabalho insere-se em um viés descritivo ao procurar fazer as relações entre os elementos presentes nas imagens enquanto indicativos de fotografia-expressão nestas. Inspira-se em Miles e Huberman (2004, apud: Gil, 2008) ao ser realizada com base nas três etapas estabelecidas pelos autores para uma pesquisa qualitativa – no que se refere a sua abordagem –, a saber: a redução dos dados, na seleção supracitada das fotografias; a apresentação, por meio da contextualização e organização do objeto e do estabelecimento dos critérios de análise; e, por fim, a análise, onde são apontadas as potencialidades das fotografias de possuir valores além de seu caráter como documento. É importante ressaltar que, quanto aos procedimentos, este estudo é documental ao partir de fotografias que, deste modo, irão compor a análise. Estas, explica Fonseca (2002; apud: Gerhardt; Silveira, 2009), são inseridas no conjunto de objetos classificados como arquivos ou documentos, de acordo com a forma com que são estudadas.

Portanto, as seis imagens finais, selecionadas a partir desta leitura flutuante que atentou para as fotografias que melhor poderiam exemplificar o estudo desenvolvido neste trabalho de conclusão de curso. Estas serão avaliadas conforme os critérios situados no quarto capítulo como elementos da produção fotográfica, destacando-se, em cada uma, os pontos que sejam mais marcantes entre aqueles que indicam a existência de um potencial expressivo e menor. Os quatro grupos de componentes básicos são: enquadramento, recorte e alusão ao extraquadro; inclusão e exclusão de elementos; foco e profundidade de campo; e perspectiva, ângulo de visão ou ponto de vista. A apropriação destes parâmetros pelo fotógrafo, refletida nas fotografias, será a seguir apontada – e cada imagem pode, mas não necessita, conter todos os quatro grupos de critérios como forma de expansão de seu caráter documental.

5.3 ANÁLISE

Antes de dar início à última parte deste trabalho, é relevante explicitar que as objetivas usadas ao longo da fotorreportagem foram de 24-70mm, 16-35mm, 50mm e 35mm, além de uma 70-200mm, menos usada. Também é válido ressaltar o

aspecto da narrativa fotográfica para auxiliar na compreensão do modo como a fotografia-expressão, a fotografia menor e o caráter cristalino das imagens se manifesta. As narrativas¹⁸, não só no campo da fotografia, são amplamente usadas para dar ao público (aqui, observador) uma “linha condutora ou um conceito a ser dominado [que] pode ser útil na análise ou transmissão de informação” (SHORT, 2013, p. 98). Isto é: a narrativa, justamente, é um dos meios de tornar mais eficaz e bem-sucedida uma comunicação. Short (2013) evidencia ainda que não há necessidade de que a estrutura seja tradicional, com linearidade no sentido início-meio-fim. Sugestões, indícios, pistas que incitem à reflexão – características da fotografia menor – também são maneiras eficazes de fazer germinar conhecimento e intuição de novos sentidos.

Mas não basta, para formar uma narrativa visual como a que aqui é referida, que imagens sejam aleatoriamente colocadas em sequência. É preciso que entre elas haja uma espécie de unidade, uma coesão, para que haja uma formação discursiva (FOUCAULT, 1998). Para possuírem sentido, as fotografias em série como narrativa precisam de uma organização mais ou menos intencional, que as caracterize como conjunto, ou

um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*. (FOUCAULT, 1998, p. 43).

Foucault (1998) também aponta que uma formação discursiva se dá quando os objetos presentes no conjunto em questão – aqui “Inferno na Terra Prometida” – são semelhantes enquanto grupo e, conseqüentemente, são capazes de fazer intuir outros objetos que se incluam ou excluam desta composição. Neste caso, as fotografias precisam derivar dos mesmos fundamentos – aqui, eles se demonstram principalmente pela abordagem de uma temática em comum, isto é, os imigrantes haitianos e senegaleses no Brasil, por sua característica fotojornalística e também pela delimitação espaço-temporal das imagens. Para que se conclua, então, a narrativa visual dotada de sentido, é preciso que se compreenda a forma com que as peças se relacionam. Assim,

¹⁸ Aqui tidas com as relações criadas pelas imagens em si mesmas ou em conjunto com outras.

(...) o que pertence propriamente a uma formação discursiva e o que permite delimitar o grupo de conceitos, embora discordantes, que lhe são específicos, é a maneira pela qual esses diferentes elementos estão relacionados uns aos outros (...). É esse feixe de relações que constitui um sistema de formação conceitual. (FOUCAULT, 1998, p. 65-66).

Feitas as considerações necessárias, passamos para a análise específica das seis fotografias de Mateus Bruxel selecionadas como objeto deste trabalho de conclusão de curso.

5.3.1 Imagem 1



Figura 4 – maio de 2015. A autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora.

A primeira fotografia desta análise (figura 4) é, também, a primeira fotografia da reportagem, na qual chamam a atenção principalmente os elementos incluídos na imagem, a perspectiva e o enquadramento, entre os aspectos que podem ser indícios de um valor expressivo. Bruxel utiliza um plano médio que, como apontado por Sousa (2002), permite que o observador relacione a temática principal da imagem – neste caso, o imigrante deitado – com os objetos ao redor dele. Aí há, também, uma escolha: a inclusão de certos elementos e exclusão de outros. É possível ver o colchão roto dobrado sob o corpo do homem, que está de olhos fechados; as três malas, sendo que duas estão sendo usadas como apoio; o chinelo, o cobertor, as roupas de cama, sacolas e outros objetos de uso pessoal, como uma garrafa de água. Mas, mais do que isso, a escolha deste plano permite que se veja claramente, ao invés de apenas intuir, que o homem está deitado no chão. Isto

possui um efeito no espectador, pois além de chamar a atenção para um fato que anteriormente talvez passasse despercebido, torna possível observar o próprio material do piso, o que interfere no sentido da imagem. Até as lajotas de cerâmica, ao serem notadas pelo espectador mais atento, também dão uma noção do contexto da cena: o chão é reconhecido como o comumente chamado “piso frio”, mas o personagem veste roupas de verão, mesmo estando ao lado de o que parece ser um lençol. O observador percebe, então, que é um dia quente – a própria noção de que se trata do dia (e não da noite) também fica mais firme com o plano médio, já que se vê que a luz banha toda a cena, não sendo uma luz artificial direcionada. Assim, a escolha deste plano possibilita que a primeira imagem, de abertura, apresente parte da narrativa, sem por completo revelá-la – alguns “buracos” e fendas são deixados a cargo da interpretação do observador, potencializando ainda mais intuições a serem feitas com base nas referências subjetivas de cada um.

Quanto à composição, ela é ajustada de forma a organizar a estrutura da fotografia a partir do elemento mais importante desta – diferentes modos de organização, por exemplo, criam diferentes formas de leitura da imagem. Sinaliza uma hierarquia de elementos: o mais importante da cena, ao centro, é o homem, e os objetos se posicionam ao seu redor. A profundidade de campo é alta, todos os objetos se encontram no mesmo plano de foco, dando a ver com clareza e permitindo identificar cada um destes objetos, que contribuem para a narrativa dentro da própria imagem, além de sua inserção enquanto conjunto. Estes objetos dão o que Foucault (1998) chama de coesão à fotografia, reforçando a capacidade narrativa, pela maneira com que se relacionam uns com os outros e com o haitiano que protagoniza o clique. A mala, o lençol, o chinelo, o colchão. A própria desordem aparente na disposição dos objetos é dotada de sentido. Tudo é contexto.

Entretanto, talvez o que mais marque esta fotografia seja a escolha do ponto de vista, do ângulo de tomada adotado pelo fotógrafo, a perspectiva da imagem. Não só ela foge da perspectiva clássica albertiana, a partir da qual estamos acostumados a ver representações, como se diferencia do próprio ângulo com que observamos o mundo. E não apenas os altera, mas o faz radicalmente: se normalmente olhamos para frente, esta imagem de Bruxel nos transporta a um ângulo de 90 graus, alterando o olhar de uma maneira que não é provável que se ignore. Ao ignorar o modelo cartesiano, que como lembra Miranda (2001) educa o

olho a ver o mundo dentro de suas restrições, também elimina seus limites. Se Machado (2014) evidencia que a câmera fotográfica foi criada para reproduzir o modelo renascentista, o que Bruxel faz aqui é subverter este objetivo dado em seu surgimento, tirando o observador da zona de conforto na qual está acostumado a se inserir. Apesar de não poder produzir uma imagem que não seja plana, a possibilidade de alterar completamente seu ângulo de tomada não permite que esta fotografia seja banal; como explica Flusser,

As possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis. Tudo que é fotografável pode ser fotografado. A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho. Aqui está, precisamente, o desafio. Há regiões na imaginação do aparelho que são relativamente bem exploradas. Em tais regiões, é sempre possível fazer novas fotografias: porém, embora novas, são redundantes. Outras regiões são quase inexploradas. (...) O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. (FLUSSER, 2011, p. 47).

Deste modo, pela maneira como as possibilidades da câmera foram exploradas de forma não usual, fora do comum, esta primeira imagem foge do ser redundante. Nessa imagem o fotógrafo marca sua escrita e faz uso da forma para instigar seu leitor, criando a necessidade de um dialogismo, condição de toda comunicação. Ao descentrar o observador, ao retirá-lo de sua zona de conforto pelo inusitado da forma, tal imagem se apresenta com potencial de fotografia menor, possuindo também a característica de imagem cristal – a cada camada de sentidos que é percebida pelo observador, outros, novos e cada um deles também múltiplo, são revelados.

5.3.2 Imagem 2



Figura 5 – maio de 2015. Autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora

Na segunda imagem (figura 5), novamente vê-se uma distorção da perspectiva renascentista. Porém, desta vez, há ainda outro efeito, já que a perspectiva desta vez adotada é feita de modo a colocar a cena pelo ponto de visão do homem que é parcialmente visto na foto. O ponto de vista é um dos grandes indicativos de potencial expressivo e menor, junto com o enquadramento, os elementos presentes e a profundidade de campo. É como se a lente da câmera subitamente se tornasse os olhos do homem e, deste modo, como se o próprio espectador observasse a cena pelos olhos do imigrante. Também é marcante que a tomada seja de cima para baixo – não apenas enxergamos através dos olhos do ser humano retratado, colocando-nos em seu lugar, como assumimos um olhar que mira para baixo. Isso, aliado à escolha da inclusão do colchão, provoca no espectador diversas sensações e dúvidas que, em um segundo momento, levarão à possibilidade de diferentes intuições que caracteriza a fotografia menor, fugindo de uma leitura hegemônica e totalizadora.

A opção por retratar o colchão de maneira extremamente nítida também traz questionamentos e suposições sobre a situação destes imigrantes que chegam ao Brasil. Cada pedaço rasgado, uma renda macabra, cada furo, o material do qual o objeto é feito e sua espessura, além dos pés descalços e sujos do homem, dão mais informações sobre a conjuntura dos haitianos e senegaleses ao emigrarem de seu

país. Narrativamente, dá continuidade à apresentação do tema. Entretanto, o plano fechado sinaliza um momento posterior ao recém citado: após a apresentação geral, agora a fotografia aproxima o espectador do que está sendo retratado; o plano fechado mergulha o público dentro da imagem – como ressalta Sousa (2002), é um plano que caracteriza imagens mais expressivas do que informativas, uma possibilidade capacitada pelo espaço que as grandes reportagens dão ao material fotográfico.

Voltemos ao ponto em que o observador é colocado a observar pelos olhos do retratado. Isso, aliado ao plano fechado – que dá um campo de vista bastante mais limitado do que a visão normal –, também cria um outro efeito: faz questionar. Onde está este homem? O que o cerca? Quase tentamos levantar a cabeça para responder tais perguntas. Há, assim, uma alusão ao extraquadro. Torna-se importante não só o que é visto, mas também, em igual nível, o que *não* é visto. E então, como a imagem não pode retratar o não visto, esta responsabilidade volta-se para o espectador. Ele fica encarregado de, mentalmente, explorar as possibilidades que foram abertas com esta escolha de tomada, tornando-se então um caçador, assim como o fotógrafo.

5.3.3 Imagens 3 e 4



Figura 6 – maio de 2015. Autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora



Figura 7 – maio de 2015. Autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora

Após ser introduzido o tema geral e seu contexto, chegamos aos meados desta narrativa visual, expandida por meio, principalmente, do plano, do enquadramento e dos objetos incluídos na cena. Neste momento é hora de perceber detalhes e particularidades dos personagens da reportagem (figuras 6 e 7). Aqui, mais uma vez o plano fechado, expressivo e que aproxima não apenas fisicamente, mas também emocionalmente; e novamente o observador mergulhado na cena.

Desta vez, entretanto, não pelo ponto de vista dos retratados: agora somos olhos curiosos que percebem o outro – na verdade, dadas as duas imagens, os outros. A história formada pelas duas fotografias é, simultaneamente, de semelhanças e de diferenças. São dois imigrantes negros, dois homens, e ambos carregam amuletos de proteção. Ao mesmo tempo, reside aí a diferença: no objeto da fé de cada um. O da esquerda carrega a cruz cristã, o da direita possui o grigri muçulmano. A existência – no caso, a inclusão – destes objetos em cada uma das fotos é fundamental para que se construa esta ideia de afastamentos e aproximações, essa relação de dualidades. Somos levados, assim, a outros pontos de ligação com os personagens, especialmente no que toca a perceber estes imigrantes (não só os da imagem, mas também os que ali não estão) como seres humanos que, assim como grande parte dos brasileiros, expressam uma fé. Neste momento, puxamos o fio da semelhança; ao mesmo tempo, vemos que suas fés são diferentes – e esta diferença é estabelecida ou ao menos exteriorizada por meio dos objetos, que parecem dizer: “eu sou cristão” e “eu sou muçulmano”. Agora percebemos mais claramente as duas pessoas como possuidoras de uma individualidade: fazem escolhas, têm preferências, colocam-se como sujeitos.

Como aponta Sousa (2007), a legenda pode expandir ou encolher os significados de uma imagem. Nestas duas fotografias, ela ajuda a construir uma primeira compreensão que, posteriormente, levará às outras. Isto porque, embora a cruz seja bastante conhecida, em geral, pelos brasileiros – já que o Brasil é um país de maioria cristã –, é bastante possível que o leitor não saiba o que é um grigri. Ao identificá-lo, a legenda permite que estes espectadores façam associações como as supracitadas mesmo que não possuam conhecimento prévio sobre o objeto. O texto abaixo da foto explica, mas o faz de maneira não a encerrar as possibilidades de reflexão, e sim a expandi-las, dando as ferramentas necessárias para que seja dado o ponto de partida nas intuições do espectador a partir do que é uma informação jornalisticamente relevante. Outra característica importante que aí se pode perceber sobre a fotografia menor e sua correlata imagem cristã é o potencial suplementar dessas duas imagens quando lidas em conjunto. São imagens quase que atemporais ao trazerem para o primeiro plano uma problemática universal como a da fé – a fé que une e salva e a fé que desune e mata. As camadas de leitura são possibilidades desse tipo de imagem. Separadamente, cada uma das fotografias

também é capaz de criar sentidos que vão além do que é especificamente retratado na imagem; em dupla, entretanto, a narrativa formada torna-se mais complexa do que a soma das partes, contribuindo para aumentar ainda mais o potencial expressivo, menor e cristalino das fotografias.

5.3.4 Imagem 5



Figura 8 – maio de 2015. Autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora

Chegamos à quinta imagem deste recorte (figura 8), na qual se destacam a alusão ao extraquadro, o enquadramento e a profundidade de campo. Em primeiro plano, os pés descalços de um dos imigrantes. Três pontos são marcantes: o enquadramento, a profundidade de campo e a perspectiva. O enquadramento porque inclui dois elementos fisicamente distantes, os pés de um imigrante e o corpo inteiro de outro. A grande profundidade de campo, aqui, desempenha um papel fundamental quando nos permite ver com clareza os pés de quem está à frente e o corpo inteiro da pessoa atrás, que inclina o tronco e levanta o braço em uma conhecida posição de quem pede carona – além da estrada, que parece não ter fim. Serve também para sinalizar o início do momento final da narrativa: é hora de começar a despedir-se, de “ir para casa”. Mas, ao lembrar que se trata de imigrantes, o espectador pode perguntar-se questões como: ir para onde? Onde é a casa e onde fica o destino destes homens? Há uma volta? Por fim, a perspectiva

faz um jogo na imagem e coloca o espectador ao mesmo tempo em que no mesmo nível dos pés descalços da primeira pessoa, a observar a segunda com o olhar voltado para cima, o que tende a valorizar o motivo retratado, como já apontado por Sousa (2008).

Deste modo, se observamos o segundo imigrante, veremos que este aparece por completo na imagem, o que, como também explica Sousa (2002), cria um quadro bastante informativo, de forma que o observador é situado contextualmente em relação à cena na qual o homem se encontra. Temos nos pés descalços e sujos do primeiro imigrante um plano fechado, que nos pede atenção a cada detalhe e incita emoções. Estes pés se encaminham a um destino ainda desconhecido, e fazem intuir a dureza dessa caminhada por meio da pele que, desprotegida, pisa o asfalto provavelmente quente de um dia de sol. A atenção voltada totalmente aos pés é uma escolha que já demonstra uma fuga do tradicional, em que rostos são normalmente o ponto central. Somos tirados, assim, de nossa zona de conforto por essa imagem menor, que descentra, chama atenção e incomoda. E estes temas provocados pela situação do imigrante e ainda mais marcados pela visualidade de seus pés – a caminhada, o destino, as penúrias da vida – são questões que envolvem e envolveram os seres humanos das mais diferentes culturas e épocas; assim, são atemporais e revelam seu caráter de imagem cristal ao sempre se atualizarem. A cada ponto que provoca reflexão no leitor, mais sentidos são revelados.

Vale ressaltar, por último, que o braço esticado daquele que visivelmente pede carona está aludindo ao extraquadro, para um possível ônibus, carro, caminhão ou qualquer outro tipo de transporte que aparentemente está por vir. E a própria indefinição do que está por vir – e se é que realmente está – permite intuir problemáticas como as condições que os haitianos e senegaleses têm de chegar a seu destino final em um país de proporções continentais ou que passos tomarão agora que estão no Brasil – além, claro, de todas as outras subjetividades possíveis – e potencializar o nível expressivo da fotografia.

5.3.5 Imagem 6



Figura 9 – maio de 2015. Autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora

Na sexta e última fotografia estudada neste trabalho (figura 9), tem-se ainda mais claramente o que já foi observado na fotografia anterior no que se refere ao ponto de vista: a objetiva posicionada abaixo das figuras da cena as prestigia. Aqui nota-se claramente também o que Machado (2015) explica quando aponta que as opções feitas pelo fotógrafo ao capturar a imagem são ideologicamente orientadas – é uma escolha (consciente ou inconsciente, não importa neste caso específico) representar estas pessoas, que muitos sabemos serem alvo de preconceito, de maneira a valorizá-las. E se antes o que foi visto foram os percalços, as dificuldades, os pés sem sapatos e os colchões rotos, agora, com a ajuda dos olhares dos passageiros que aludem ao extraquadro, o espectador é motivado a intuir sensações de esperança. Até porque, de certo modo, embora baste em si mesma, a imagem é uma continuação daquela que retratava a espera pelo transporte. Os imigrantes agora estão em um ônibus, partindo novamente. Mais uma jornada. O plano médio, que permite relacionar sujeitos e objetos (homens, ônibus e céu), é fundamental para esta percepção.

É válido atentar também, especificamente, para a inclusão do céu como elemento. Ele se abre, em um dia bonito, acima das cabeças de haitianos e senegaleses e também está refletido nas janelas do ônibus, o que é muito

significativo em termos de expressão. Jornalisticamente falando, talvez a presença do céu na fotografia não fosse estritamente necessária, já que o ponto de interesse são os imigrantes que se encaminham a seus destinos finais; mas quando se fala em fotografia menor e seu conceito complementar de imagem cristal, o céu – tão presente em figuras imagéticas do cotidiano que chega a ter uma alta gama de sentidos comuns no imaginário popular – é potencializador de diversos sentidos. Vale lembrar que a fotografia menor alude, indica e almeja fugir de sentidos assentados. Ela visa expandir o olhar do observador, seja através de uma composição instigante, seja pela temática abordada ou mesmo um ponto de vista inusitado.

Chegamos, assim, ao final da narrativa, mas aqui ela não se encerra: é carregada consigo nos espectadores, que ao contribuírem com sentidos pessoais e subjetivos, mantêm cada fotografia viva e menor, atualizam-nas a cada novo olhar e as tornam atemporais, cristalinas. Deste modo, as imagens também são contaminadas pelas percepções e intuições destes espectadores, caracterizando-se como fotografia-expressão ao possibilitarem diversos sentidos e significados. Nelas, o que sobressai é a escrita do fotógrafo, a forma e o dialogismo com o espectador, libertando-se dos limites da mensagem que o fotógrafo inicialmente quis transmitir e expandindo-se para infinitas outras possibilidades.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procurei analisar aspectos das fotografias de Mateus Bruxel para a reportagem “Inferno na Terra Prometida”, publicada por Zero Hora em 7 de junho de 2015, a partir de uma seleção de seis imagens escolhidas primeiramente por figurarem na versão impressa do jornal e, em seguida, a partir de uma leitura flutuante. Tendo como objetivo principal apontar os indícios da expansão do caráter documental destas fotografias, isto é, suas potencialidades enquanto fotografias-expressão, fotografias menores e imagens cristais, buscou-se localizar o papel da técnica fotográfica na sociedade quando de seu surgimento, desenvolver os conceitos citados e estabelecer, a partir elementos da produção fotográfica, a capacidade destas imagens de apontar para outros significados que não se encerram em seu caráter documental. Primeiramente, para compreender a relação entre a fotografia e seu entendimento inicial, o de espelho do real, traçou-se uma breve história da fotografia apoiada em autores como Freund (1995), Sousa (2002), Oliveira e Vicentini (2009) e Rouillé (2009). Isto permitiu compreender como o contexto que originou a fotografia carregou-a de significados e valores que são, como é sabido hoje, arbitrários, como é o caso da objetividade e da noção de reprodutora do real.

Em seguida, resgatou-se a história do fotojornalismo não apenas em função dos valores demarcados por meio das diferentes formas de apropriação que sofreu ao longo dos anos, mas também como forma de delimitar o que é o fotojornalismo, no qual o trabalho de Bruxel se encaixa. Após definir conceitualmente o que é fotografia-expressão, fotografia menor e seu complemento, imagem cristal, e explicitar as relações entre reportagem textual e imagética, foi possível estabelecer os critérios que serviriam de base para analisar os indícios da expansão do sentido documental nas imagens presentes em “Inferno na Terra Prometida”. Enquadramento, recorte e alusão ao extraquadro; inclusão e exclusão de elementos; foco e profundidade de campo; e perspectiva, ângulo de visão ou ponto de vista foram os aspectos explicados principalmente a partir de SOUSA (2002; 2009), MACHADO (2015) e SALKED (2014) e que, posteriormente, seriam retomados através de exemplos na análise da qual esta monografia trata.

Assim, após acompanhar as mudanças práticas e conceituais da fotografia e do fotojornalismo, além dos pontos supracitados, descrevemos a metodologia desta pesquisa como meio de permitir ao leitor que avalie suas potencialidades e, de igual forma, suas fragilidades, como é natural que existam em qualquer avaliação dentro do campo da ciência. Foi introduzido o contexto de narrativa a partir de FOUCAULT (1998) e SHORT (1998), de forma a possibilitar, além do estudo individual de cada imagem, uma percepção também acerca de suas construções enquanto conjunto formador de uma narrativa visual, auxiliando na organização e no desenvolvimento da análise.

Por meio deste trabalho foi possível concluir, então, que a fotografia enfrentou diversas mudanças no que toca tanto à tecnologia empregada quanto a seus usos, o que pode ser percebido atualmente em trabalhos realizados dentro do fotojornalismo diário e *mainstream*, como é o caso de “Inferno na Terra Prometida”. Assim, por mais que seja inegável que o fotojornalismo ainda sofra a influência de uma visão que prega a imagem como espelho do real – como estudado, originada por uma sociedade industrial e cuja fé depositada na ciência enquanto bastião da verdade atribuía às imagens um valor exclusivamente documental –, é perceptível que vem se solidificando cada vez mais a noção de que existem outros valores, expressivos, dentro do trabalho realizado por um fotojornalista, o que permite a utilização de imagens caracterizadas por um cunho fortemente autoral principalmente em grandes reportagens.

Nas seis imagens discutidas, com base nos aspectos definidos para a avaliação, foram apontados alguns dos caminhos que permitem perceber as características de uma fotografia-expressão nas fotografias de Mateus Bruxel. Os elementos analisados, postos em relação, apresentavam os indicativos da expressividade e do caráter menor no trabalho – a perspectiva fora do usual, os elementos incluídos em cada imagem, os planos utilizados. É importante ressaltar que estes aspectos não excluem todo o valor objetivamente informacional do trabalho, já que é necessário que este valor exista em algum grau dentro do jornalismo, e sim se expandem, permitindo ao espectador, a partir de suas próprias experiências e subjetividades, contribuir para os significados e a narrativa formados. Isto é possível pois as imagens não se encerram em sua temática jornalística principal, como já demonstrado.

Assim, a presente monografia cumpriu seu objetivo de apontar para a existência de diálogos além dos documentais dentro do fotojornalismo, especialmente em grandes reportagens. Em épocas nas quais câmeras portáteis são felizmente muito mais acessíveis e a internet multiplica a quantidade de nossas referências visuais – embora não necessariamente sua qualidade –, fica a esperança de que o fotojornalismo procure continuar a oferecer ao leitor imagens que se diferenciem daquelas incansavelmente reproduzidas nas ruas, em outdoors, websites, na televisão e nas redes sociais. Que valorize o trabalho do fotógrafo e o caráter autoral daquilo que ele produz, já que isso em nada atrapalha os pilares éticos sobre os quais se debruça o fotojornalismo – mas contribui para, de certa forma, a inclusão e o envolvimento do leitor em seus processos, além de difundir a existência de imagens menos descartáveis e mais reflexivas.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Luiz. *Jornalismo: Matéria de Primeira Página*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BAJAC, Quentin. *La photographie: L'époque moderne 1880-1960*. Paris: Découvertes Gallimard, 2005.

BARTHES, Roland. *A retórica da imagem*, In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECEYRO, Raúl. *Ensayos sobre fotografia*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

CORNU, Daniel. *Journalisme et vérité. Pour une éthique de l'information*, Genève: Labor et Fides, 1994.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2ª edição. Lisboa: Vega, 1995.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2009. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GONÇALVES, Sandra. *Por uma fotografia menor no fotojornalismo diário contemporâneo*. E-compós, Brasília, v.12, n.2, maio/ago. 2009.

GONÇALVES, Sandra. *Fotojornalismo: entre a opacidade e a transparência*. Discursos fotográficos, Londrina, v.8, n.13, p.71-91, jul./dez. 2012.

HUDEC, Vladimir. *O que é o jornalismo?: essência, características, funções sociais e princípios do seu desenvolvimento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

LACAN, Ernest. *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'orient*. Paris: 1856.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. *Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado*. Cad. CEDES [online]. 2001, vol.21, n.54, pp.28-40. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n54/5267.pdf>>.

MORAES, Isaias Albertin de; ANDRADE, Carlos Alberto Alencar de; MATTOS, Beatriz Rodrigues Bessa. *A imigração haitiana para o Brasil: causas e desafios*. Revista Conjuntura Austral | ISSN: 2178-8839 | Vol. 4, nº. 20 | Out. Nov 2013. Disponível em <<http://oaji.net/articles/2015/2137-1438733643.pdf>>.

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

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SALKED, Richard. *Como ler uma fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SHORT, Maria. *Contexto e narrativa em fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto, 1998. Disponível em <<https://focusfoto.com.br/wp-content/uploads/2012/04/HISTORIA-CRITICA-DO-FOTOJORNALISMO-OCIDENTAL.pdf>>.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto: 2002. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>.

VIZEU, Alfredo. *Decidindo o que é notícia. Os bastidores do telejornalismo*. Universidade Federal de Pernambuco, 1997?. Disponível em <<http://bocc.unisinos.br/pag/vizeu-alfredo-decidindo-noticia-tese.pdf>>.

WEBB, Jeremy. *O design da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

8. ANEXOS

Anexo 1 – figura 4 – maio de 2015. A autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora



Anexo 2 – figura 5 – maio de 2015. A autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora



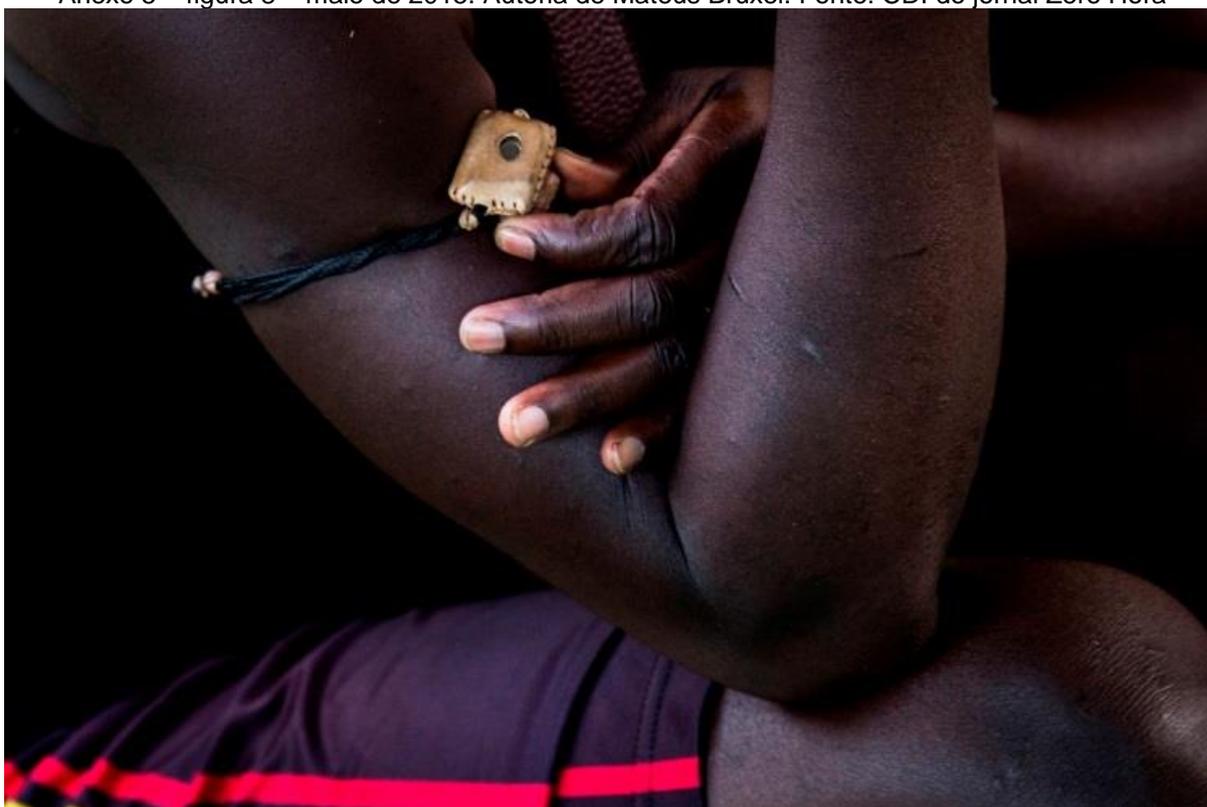
Anexo 3 – figura 6 – maio de 2015. Aatoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora



Anexo 4 – figura 7 – maio de 2015. Aatoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora



Anexo 5 – figura 8 – maio de 2015. A autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora



Anexo 6 – figura 9 – maio de 2015. A autoria de Mateus Bruxel. Fonte: CDI do jornal Zero Hora

