

Imagens entre a Fotografia e o Jornalismo

Uma leitura simbólica do fotojornalismo premiado

Anelise Angeli De Carli

Imagens entre a Fotografia e o Jornalismo

Uma leitura simbólica do fotojornalismo premiado

Anelise Angeli De Carli

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação
Linha de Pesquisa Cultura e Significação

Orientadora: Ana Taís Martins Portanova Barros

CIP - Catalogação na Publicação

De Carli, Anelise Angeli
Imagens entre a fotografia e o jornalismo: uma
leitura simbólica do fotojornalismo premiado /
Anelise Angeli De Carli. -- 2015.
124 f.

Orientadora: Ana Taís Martins Portanova Barros.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. comunicação. 2. imaginário. 3. fotojornalismo.
4. imagem. 5. fotografia. I. Barros, Ana Taís Martins
Portanova, orient. II. Título.

Banca examinadora

Prof^á. Dr^a. Cremilda Medina Araujo, USP

Prof^á. Dr^a. Nisia Martins do Rosário, UFRGS

Prof. Dr. Sean Aquere Hagen, UFRGS

Prof^á. Dr^a. Ana Taís Martins Portanova Barros, UFRGS (Orientadora)

Porto Alegre, 16 de dezembro de 2015

Este texto foi escrito por duas mãos, mas gestado por muitos encontros. Agradeço a quem esteve em constante comunicação comigo: minha generosa orientadora, de soberbo coração, pela inspiração e encorajamento para trilhar o caminho da autoria; meus amigos e minha família, assento inabalável para minhas angústias, eterno retorno dos meus devaneios.

Este texto é dedicado às vítimas dos desastres e guerras, sujeitos desse jornalismo, inspiração e alimento desta pesquisa, coragem e esperança de uma comunicação para o encontro; e aos fotógrafos e jornalistas que ofereceram seus trabalhos ao irascível fluxo do tempo, que a tudo deteriora, mas que também frutifica.

Nota

Esta dissertação é apresentada de maneira diversa da formatação sugerida de maneira geral pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) para trabalhos acadêmicos. Esta alteração não é mero desfrute de confrontação aos cânones. Como este trabalho também é resultado de uma pesquisa em Comunicação e de uma experiência em docência, pretendemos oferecer uma alternativa à forma de apresentação da pesquisa acadêmica e uma alteração na linguagem do texto científico, a saber, uma simplificação.

A parte, mágica das descobertas – essa geradora das *eurekas* – muitas vezes acontece durante as leituras. Acreditamos que é possível tratar assuntos complexos de maneira acessível, como bem nos inspira o frutuoso desdobrar da língua. Acreditamos, também, que o conteúdo não prescinde da forma, isto é, que não podemos renunciar à potência imagética, e, portanto da produção de sentidos, provenientes da própria apresentação de um texto.

O sistema de citação é o de notas de rodapé, na intenção de melhorar o fluxo da leitura. Todos os textos referenciados, em citação direta ou indireta, indicam a página do argumento original. Todas as obras citadas também estão disponíveis ao final do trabalho. Na introdução consta um relato sobre o processo de pesquisa. Os capítulos que seguem apresentam uma discussão que perpassa o estado da arte dos estudos em fotojornalismo, em epistemologia do jornalismo e nas teorias da imagem e do imaginário.

Assim como sua estrutura indexical, esta dissertação também é apresentada em linguagem diferente da científico-analítica. Buscamos uma escritura mais literária e menos rígida na intenção de não restringir o acesso à discussão aqui travada somente aos iniciados do meio científico. Esta escolha é a aplicação de um noção própria do campo de

estudo de origem deste mestrado, o jornalismo e, mais especificamente, a reportagem. É por acreditamos no potencial transformador dos estudos forjados dentro da universidade que pretendemos facilitar a inclusão do maior número possível de interlocutores no debate.

Este trabalho tem um caráter teórico e interdisciplinar, apesar de discutir uma prática bastante cara à Comunicação Social, a produção de sentido em fotojornalismo. Assim, nosso *corpus* nos serve como fornecedor de pistas para a compreensão da prática, mais do que como plataforma para uma análise de seus modos de funcionamento. Desta maneira, os capítulos estão intercalados com as fotos às quais se referem. Conclusões são apresentadas ao longo de todo o trabalho e o fio do argumento é retomado ao final.

De acordo com a Resolução 10/2014 do Centro de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que dita as Normas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* nesta universidade, a dissertação deve atender aos regimentos específicos dos Programas de Pós Graduação vinculados. No presente caso, atendemos às regras do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, que nos permitiu esta aventura.

Esta dissertação foi entregue como critério parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, curso que foi realizado com auxílio financeiro CAPES, a quem agradecemos pela oportunidade de dedicação exclusiva à pesquisa acadêmica. Ademais, todos os assuntos aqui debatidos integram pesquisas realizadas no âmbito do grupo de pesquisa Imaginalis (CNPq/UFRGS) que, filiado ao Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRI2i), investiga as inúmeras relações entre imaginário, comunicação e cultura.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa.

Meu corpo móvel contra o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. [...] Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.

Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*.
São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.16.

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.*

*Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.*

*Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.*

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros. *O livro das ignorâncias*.
Rio de Janeiro: Record, 2000, verso XIX.

Abstract

This text walks through the winner photographs in the last decade (2005-2015) of the World Press Photo Prize to discuss contemporary aspects of photojournalistic production. From the theoretical basis of Gilbert Durand's imaginary system and Edgar Morin's complex thought, we find the epistemology of journalism and photography with authors like Vilém Flusser, Philippe Dubois and Roland Barthes. We noticed a shift in the recent production of photojournalism with the elaboration of more narrative and symbolic pieces rather than late XXth century trends, as the aesthetics of shock and flagrant. The hypothesis is that, recently, photojournalists prefer to bet on symbolic production to not reduce the complexity of events into informative data.

Keywords

communication; image; imaginary; photography; photojournalism.

Resumo

Esta dissertação caminha pelas fotografias premiadas na última década (2005-2015) do World Press Photo para discutir os aspectos contemporâneos da produção fotojornalística. O substrato teórico parte do sistema imaginário de Gilbert Durand e da complexidade de Edgar Morin para encontrar a epistemologia do jornalismo e da fotografia com autores como Vilém Flusser, Philippe Dubois e Roland Barthes. Percebemos uma inclinação na produção recente do fotojornalismo em produzir narrativas mais elaboradas e simbólicas em lugar das tendências do final do século XX, como a estética do choque a foto flagrante. A hipótese é que os fotojornalistas recentemente preferam apostar na produção simbólica para não reduzir os acontecimentos a dados informativos.

Palavras-chave

comunicação; fotografia; fotojornalismo; imagem; imaginário.

Sumário

- 17** *Introdução*
- Capítulo 1*
- 21** Caixa preta, câmara clara
- Capítulo 2*
- 31** Jornalismo, filho pródigo da ciência
- Capítulo 3*
- 43** Do fragmento à miséria
- Capítulo 4*
- 59** O dito não-dito do fotojornalismo
- Capítulo 5*
- 67** Direito à narrativa
- Capítulo 6*
- 83** A ternura como estratégia
- Capítulo 7*
- 93** Imagens que transitam
- Capítulo 8*
- 109** Entre
- 115** *Considerações finais*
- 117** *Referências*

Introdução

*Perguntas e valores. Ponderações sobre o método.
Complexidade e simbolismo.*

Este é um trabalho interessado na passagem do tempo. Interessamos discutir as turbulências que sofrem as superfícies representacionais e discursivas do cotidiano e, assim, entender um pouco mais sobre as forças que movem as areias do tempo. Se este trabalho assume que existem interferências entre as práticas de nosso tempo e as pulsões da chamada condição humana, precisamos falar de imaginário.

Vivemos num momento histórico em que os avanços da tecnologia alteram os modos de produção do jornalismo, e conseqüentemente, as narrativas através das quais temos acesso ao presente. Mas as técnicas mais avançadas coexistem com realidades precárias. Podemos rapidamente colocar duas imagens em contraste: dentro do mesmo continente, um robô jornalista estadunidense – a saber, um software – finaliza matérias em cinco segundos, um segundo por pergunta no modelo “quem fez o que quando, onde e como”. No interior da Argentina, uma salinha de chão batido com uma porta que não fecha direito é a sede da rádio comunitária de San Marcos Sierras. É para entender a coexistência de realidades tão díspares como essas que os estudos de jornalismo precisam encarar a complexidade.

Frente aos debates contemporâneos acerca das mudanças estruturais nas redações, restou uma questão: que jornalismo sobrevive ao tempo, ou a este tempo? Nossa suposição é que resistem à passagem do tempo aquelas histórias narradas por jornalistas que cravaram os pés nas areias de seu tempo e, justamente por sua total presença no presente, levaram para a eternidade o que o cotidiano fez escapar pelas ampolhetas. Um Tchekhov com sapatos gastos pelas fronteiras russas, um Hemingway perdido na Europa da guerra, um irônico Tom Wolfe nas coloridas corridas de carro norte-americanas, a alma brasileira e encantadora de João do Rio, a Hiroshima sobrevivente e melancólica dos personagens de John Hersey. O trajeto travado nestes trabalhos foi, a partir

do cotidiano comum, apontar para um sentido mais profundo, compartilhado, imperecível, que é o simbólico – e das mais diversas maneiras.

Se a reportagem profunda é produzida para além da lógica noticiosa da exceção, a ela precisamos atentar para reproduzir um gesto que permanece. A reverberação de valores de reiteram a ênfase no contraditório, na exceção, ativam o imaginário da separação, onde o discurso inflamado sobre o desvio parece criar espaço para o salvador messiânico.

Para materializar-se, um valor cria modos de fazer específicos. Um modo de fazer, isto é, uma elaboração sobre o mundo, refere-se necessariamente a um modo de ver, dizer e experienciar o mundo. Esses são questionamentos que partem das formas para o conteúdo, das superfícies imagéticas até o sentido das imagens, que passa por seu gesto de fabricação, no nosso caso, a reportagem fotográfica. Então a investigação precisa passar pela fotografia, para chegar ao jornalismo e, por último, à imagem.

Para entendermos hoje o jornalismo que é praticado, é preciso retomar a história da qual esta prática é filiada. A história do Ocidente é marcadamente herdeira da iconoclastia moderna, e assim também são o jornalismo e a fotografia. Não se acede mais ao conhecimento através da imagem, esta é uma tarefa dos letrados, não mais dos ilustrados. No entanto, no contraditório da vida, as regras dificilmente encontram ressonância absoluta. No contemporâneo, um enxame de imagens volta a nos cercar, e por mais que desafie nossas crenças sobre as origens do conhecimento, nos ajuda também a produzir saberes – histórias nas quais imprensa, com seus textos e fotos, é um dos atores principais.

É neste sentido que ingressamos na discussão acerca da necessidade de uma epistemologia da complexidade para pensar a prática jornalística. É para entender um pouco mais sobre os imortais que procuramos os trabalhos premiados, mais especificamente as fotografias jornalísticas do World Press Photo. As premiações dão às fotos, antes com dia marcado, um gosto de infinito. Uma linha do tempo entre as fotografias vencedoras da última década apresenta uma tendência nos modos de tratamento dos temas através de recursos visuais. Com essa perspectiva, podemos entender como os jornalistas olham para o mundo e que olhar sobre esse mundo ajudam a difundir.

Para dar conta desse trajeto, partimos de uma abordagem simples e ao mesmo tempo híbrida entre as propostas da epistemologia do jornalismo, dos estudos de fotografia e dos estudos do imaginário. Assim, nos engajamos não numa análise, mas numa leitura cultural, onde se misturam estudos sobre os temas, os conceitos e os acontecimentos

tratados e um constante esforço de cruzamento de interpretações a partir da experiência pessoal. Não apresentamos o *corpus* deste trabalho cronologicamente. As fotografias premiadas na última década aparecem de acordo com os itens de discussão que queremos levantar nessa conversa. Nossa intenção é evitar forjar uma rerepresentação da história da premiação, promovendo um falseamento dos processos históricos que lhes deram origem. Optamos por apresentar as fotografias da maneira como nos são acessíveis hoje, caoticamente. E através dessa desordenação primeira estabelecer uma conexão não somente linear entre os acontecimentos.

Em nossa possível síntese, então, o jornalismo, uma das múltiplas expressões da cultura humana, ganhou ternura e voltou a ser ferramenta de uma comunicação para o encontro. Nossa sugestão é que o próprio campo reconheça as produções de sentido que reitera e que, de alguma maneira, atravessam a racionalidade exclusivamente lógico-analítica rumando ao encontro de uma racionalidade complexa, que abre espaço para o contraditório e, por isso mesmo, para o humano.

Caixa preta, câmara clara

O lugar de fala do fotojornalismo.

Uma introdução ao problema da imagem fotográfica.

Os autores dos grandes momentos da história da fotografia quase sempre preferiam não estar lá. Mesmo assim, quando a arma disparou, Eddie Adams (1933-2004) também disparou¹. É assim que Gordon Parks (1912-2006) se refere à foto clicada no momento em que um policial vietnamita atira a sangue frio contra a cabeça de um homem acusado de traição, em 1968. É de se notar que o fotógrafo não fala sobre o mal-estar no fotojornalismo com pouca propriedade: Parks era um fotojornalista negro que cobriu o Movimento pelos Direitos Civis e produziu vários ensaios sobre a segregação racial norte-americana. Para ele, o motivo de fotógrafos como Adams continuarem presentes, e trabalhando, em momentos trágicos como esses é que eles “fizeram o que eram obrigados a fazer”². Seja por contrato de trabalho ou pelo imperativo ético da profissão, algumas coerções contextuais nos ajudam a circunscrever diferenças importantes entre a fotografia jornalística e a fotografia em geral.

Além de criar gêneros literários específicos, o jornalismo adiciona à fotografia uma nova categoria a partir de meados de 1890, o fotojornalismo. A data marca o momento em que profissionais começaram a ser contratados pela imprensa exclusivamente para este fim³. A fotografia virou jornalística cerca de 50 anos depois de sua primeira aparição pública, o anúncio oficial do governo francês, em janeiro de 1839, sobre a compra de um equipamento estranho que fixava imagens a partir de espelhos, o daguerreótipo.

¹ *When the gun fired, Eddie fired!* PARKS, Gordon. Every Picture has a story, p. 6.

² *It was a tragic and painful moment for the criminal – and an unforgettably dark one for Eddie. Nevertheless, he did what his assignment demanded of him.* Idem, Ibidem.

³ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental, p. 40.



Figura 1: Eddie Adams, Vietnã, 1968.

Mas quase na mesma época, nos anos 1840⁴, algumas notícias eram publicadas com ilustrações, isto é, gravuras baseadas em fotos. As revistas ilustradas contratavam artistas que, a partir do original fotográfico, fabricavam desenhos e esses sim eram publicados. A ilustração como forma de representação não era de modo algum estranha, visto que desde o século XVIII circulava entre a burguesia francesa retratos em miniatura, uma espécie de pequena fotografia de perfil, que na verdade eram ilustrações bastante realistas. O fisionotrafo foi como um precursor técnico e ideológico da fotografia⁵. Não é à toa que as reportagens ilustradas aparecem primeiro nas revistas (com menor tiragem) e depois nos jornais: o processo de impressão era caro. Foram 40 anos de jornais ilustrados por artistas. O método perdurou até os anos 1880, quando do aparecimento do halftone⁶, técnica de impressão direta de imagens sobre o papel.

A publicação da primeira reportagem “fotográfica”, diferente das ilustrações isoladas já presentes em alguns artigos da imprensa, mostra os campos de batalha da Guerra da Criméia (1853-1856). O curioso é perceber que a primeira fotorreportagem da imprensa além de não ter sido publicada com fotos, também não foi feita por um repórter: o responsável pela cobertura da guerra era um assessor de imprensa⁷. Roger Fenton (1819-1869), fotógrafo oficial do Museu Britânico, foi chamado

⁴ Idem, p. 26-27. É nesta década também, em 1844, que aparece o primeiro fascículo de *The Pencil of Nature*, de Fox Talbot, o primeiro livro fotográfico comercial da história.

⁵ FREUND, Gisèle, *La fotografia como documento social*, p.19.

⁶ SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, p. 44. No Brasil a técnica também ficou conhecida como autotipia ou clichéria. BONI, Paulo César, *Fotografia: história, novas tecnologias e desafios acadêmicos*, p. 249.

⁷ SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, p. 33.

para a tarefa quando a Grã-Bretanha participou do conflito, entre 1854 e 1855. Mas hoje as fotos de Fenton em nada se parecem com as fotos de guerra com as quais estamos acostumados. Os historiadores da fotografia debatem se os motivos foram os limites impostos tecnicamente – dado que sua carroça-laboratório chegava atrasada aos locais de combate – ou se foram exigências da encomenda – para não mostrar cenas sangrentas demais – ou se foi mesmo autocensura. A questão é que as fotos de Fenton não mostram violência e morte, mas sim “[...] a guerra vestida com sua auréola de heroísmo e de epopeia, como tradicionalmente era representada pela pintura”⁸.

É mesmo possível que este seja somente o modo de ver da Europa naquela época, muito inspirado pela forma de representação visual mais difundida até então. Neste momento, metade do século XIX, os críticos de arte situam a mudança de valores nas artes clássicas, numa transição da escola romântica para a escola do realismo. O romantismo figurava como uma espécie de reação social ao racionalismo iluminista do século anterior. Assim, os românticos, nas artes em geral, enfatizavam a força insuperável da natureza perante o homem e suas emoções⁹.

A guerra também aparece como primeiro tema do fotojornalismo numa época em que o cenário visual do continente europeu passava por centenas de anos de conflitos. A segunda metade do século XVIII é marcada por uma série de conflitos de formação dos estados-nação na Europa, incluindo a Revolução Francesa. Com a industrialização e a mudança na vida das cidades, muda também a perspectiva dos estudantes da arte acadêmica francesa, que começaram a questionar seus cânones¹⁰. A transição do romantismo para o realismo, transição também de um século para outro, é uma época em que está em pleno vigor a representação do mundo através da pintura. É importante salientar que a maneira de ver o mundo através da pintura não era uma experiência exclusiva das elites. Francisco de Goya pintou em 1814, pouco tempo depois do acontecimento, o fuzilamento de “Três de maio de 1808”. Eugène Delacroix pintou, a serviço do Estado, murais e edifícios públicos de Paris¹¹. É talvez por isso que as primeiras fotografias, inclusive as do fotojornalismo, se assemelhem tanto com a pintura, pois se referem a um “gosto pictórico reinante”¹² da época na Europa central.

⁸ Idem, p. 36.

⁹ KAY, HAWKSLEY. Romantismo, p. 267.

¹⁰ HODGE. Arte acadêmica francesa, p. 277.

¹¹ KAY. Liberdade guiando o povo 1830, p. 273.

¹² MACHADO, Arlindo. A ilusão especular, p. 30.



Figuras 2 e 3: Roger Fenton, Crimeia, 1855.



Figura 4: Francisco de Goya, Três de Maio de 1808, 1814.

O contexto de transformação social com desenvolvimento tecnológico, industrial, progresso das ciências, contribuíram para uma mudança nas formas de representação da natureza. É um impulso em direção à objetividade, o impulso essencial da fotografia¹³. É neste contexto do início do aparecimento da fotografia nos jornais que também aparece publicamente o movimento do realismo, com o primeiro manifesto publicado pouco depois das fotos de Fenton, em 1856¹⁴. Os pintores deveriam entrar em contato com a natureza, sair dos estúdios, pintar ao ar livre. A teoria desses primeiros realistas é inseparável de uma “estética positivista”: a imaginação era censurada como uma tendência à falsificação, “o pintor só pode pintar o que vê”¹⁵.

O advento da fotografia na modernidade ultrapassa uma coincidência histórica. Como qualquer técnica, a fotografia surge no contexto social em que suas características se harmonizaram com a visão de mundo vigente¹⁶. Apesar da existência apropriada dos conhecimentos ópticos cerca um século antes, a primeira fotografia da história (a vista da janela de Niépce) só se fixa numa superfície em 1826. A fixação fotoquímica pode ter aparecido no século XIX, mas a técnica primordial do aparelho ótico, a câmera obscura, data do Renascimento¹⁷. Acontece que na modernidade, a mediação artística, o pincel do artista que transformava o reflexo invertido da luz em um traço – como no caso do fisionotraço –, é substituída pela mediação química¹⁸. Ou seja, a câmera escura, um aparelho de auxílio para os pintores e desenhistas, torna-se câmera fotográfica quando a tecnologia permite que ela precise menos ainda da atividade humana.

A tecnologia fotográfica, a partir do século XIX, traduz uma maneira moderna de olhar para o mundo¹⁹. Com a modernidade, o olhar romântico da pintura dá espaço ao olhar fotográfico. Essa maneira de olhar para o mundo, menos contemplativa e mais instantânea, vem na esteira de dois fenômenos da modernidade: a urbanização e o expansionismo²⁰. Nos grandes centros urbanos os avanços tecnológicos estão mais próximos e os aprimoramentos técnicos se catalisam.

¹³ FREUND, Gisèle, *La fotografia como documento social*, p. 67.

¹⁴ *Idem*, p. 68.

¹⁵ *Idem*, p. 69.

¹⁶ BARROS, Ana Tais Martins Portanova. *O sentido posto em imagem*, p. 214.

¹⁷ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*, p. 30.

¹⁸ *Idem*, p. 31.

¹⁹ ROUILLE, André. *A fotografia*, p. 39.

²⁰ *Idem*, p. 43-50.

O século XIX é o século das invenções. A temática das primeiras fotografias é o urbano, paisagem nova com a qual se confronta o homem moderno. Com a industrialização, mais pessoas instalam-se nos cidades e cresce a demanda por informações a respeito dos modos de vida e dos acontecimentos que influenciam o cotidiano. Interessa também ver o que está ao longe, crescem os mercados e a circulação de mercadorias e, assim também, de informações. Neste contexto, a imprensa, alimentada pela demanda econômica e social, ganhava mais público e uma nova técnica para reportar acontecimentos, a imagem fotográfica.

A cobertura fotográfica também intensificou a audiência da imprensa. Uma série de conflitos na Europa central e nas regiões colonizadas por elas na Ásia e da África começaram a ser fotografadas e publicadas pelos jornais e revistas²¹. Depois da Guerra da Crimeia, como segundo marco decisivo para a história do fotojornalismo, o episódio da Guerra Civil Americana, a Guerra de Secessão (1861-1865) foi o primeiro conflito a ser acompanhado por vários fotógrafos e, por isso mesmo, traz características importantes para iniciar este debate.

A quantidade de profissionais em campo pode ter feito com que os fotógrafos se preocupassem em fazer imagens mais diferentes umas das outras. Era tanta a vontade de “fabricar imagens” diferentes sobre a mesma pauta que hoje não se duvida que a Alexander Gardner (1821-1882), um dos principais nomes do primeiro fotojornalismo, tenha utilizado o mesmo corpo morto para duas fotos diferentes, apenas trocando-o de posição²². Percebe-se que a fabricação de imagens para melhor contar histórias e as coerções do campo, tanto estéticas quanto políticas, estão desde o princípio definindo esta categoria da fotografia, ou mesmo esta técnica do jornalismo, o fotojornalismo.

Mas diferentemente da primeira cobertura na Guerra da Crimeia, já neste momento da segunda metade do século XIX, começa a aparecer no fotojornalismo uma “estética do horror”²⁴. O mesmo assunto, a guerra, ganha dois tratamentos diferentes nas duas primeiras décadas da imagem na imprensa. Primeiro, uma paisagem idílica e metafórica, acusada hoje de censura, e depois, paisagens de corpos mortos, até mesmo dispostos artificialmente diante da câmera, em nome de uma composição mais adequada.

A ideia de um fotojornalismo simples testemunha dos acontecimentos aparece, como se pode ver, maculada desde o episódio da Crimeia.

²¹ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental, p. 35.

²² Idem, p. 36.

²³ Idem, *Ibidem*.



Figuras 5 e 6: Alexandre Gardner, A última casa de um atirador especial e A casa de um atirador especial rebelde, 1863.

Este é um debate também acerca do pertencimento ou não da fotografia ao campo das artes. A problemática permanece até hoje, sendo resolvida pelo eufemismo das categorias: certas fotografias são artísticas, outras não. A questão é que, depois da cobertura da Guerra de Secessão, os editores dos jornais começaram a contratar repórteres e equipes fotográficas profissionalmente em larga escala, acreditando que as fotografias davam à imprensa grau avançado de credibilidade, devido a seu realismo e grau de similitude²⁴.

Quando adentra as páginas da imprensa, a fotografia aumenta o campo de visão das pessoas. A pintura, mesmo a realista, e as primeiras

²⁴ Idem, p. 37.

fotografias, diziam respeito a uma camada bastante restrita da sociedade, a burguesia. Isto é, se a pintura era acessível aos olhos dos cidadãos comuns, por exemplo durante o império francês, poucos eram os representados por esta pintura. O mesmo ocorria com as protofotografias, os retratos em estúdio. A publicação de fotos em grande escala em jornais e revistas abre para o homem comum uma janela para o mundo, aumenta sua representatividade. Mas é também dos acontecimentos, e não só das personalidades, que vai atrás o fotojornalista, muito diferente do retratista de aluguel, como também trabalhavam os grandes nomes da pintura até então. A fotografia na imprensa populariza as formas de representação, fala ao cidadão moderno, e permite que ele veja mais do que somente os acontecimentos de sua rua e seu bairro, mas que assista, torne familiar, o que está além das fronteiras²⁵.

É deste potencial de trazer o estranho para o ambiente do íntimo que se vale a fotografia documental. Trabalhos desenvolvidos ao longo da segunda metade do século XIX fazem da fotografia uma técnica possível para um ensaio. É por esses motivos que alguns fotógrafos vão produzir ensaios de denúncia social, produzindo livros ou reportagens publicadas em tabloides norte-americanos. Dentre diversos nomes desta época de transição para o século XX, precisamos lembrar John Thomson (1837-1921), que fotografa os trabalhadores pobres de Londres, e de Jacob Riis (1849-1914), que é um dos primeiros repórteres a fazer aparecer na imprensa representações fotográficas da pobreza²⁶.

Com o documentarismo estabelece-se uma das grandes motivações da fotografia no século XX: o desejo de conhecer o outro, de saber como o outro vive, o que pensa, como vê o mundo, com o que se importa. As palavras eram insuficientes.²⁷

Lewis Hine (1874-1940), um dos mais importantes fotojornalistas do período²⁸, ficou conhecido pela famosa fotografia do intervalo dos operários durante a construção do Empire State Building, mas também esteve engajado na reportagem fotográfica que mostrasse a situação das

²⁵ ROUILLÉ, André. A fotografia, p. 96.

²⁶ Thomson publicou o fotolivro *Street Life in London* (1862) com grandes legendas explicativas a respeito da vida precária dos trabalhadores na Inglaterra vitoriana. Riis, nos Estados Unidos, publicou fotografias de denúncia social mais especificamente no New York Tribune. SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental, p. 55-56.

²⁷ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental, p. 55.

²⁸ BONI, Paulo César. O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade, p. 6-12.



Figura 7: Jacob Riis, Lodgers in a crowded Bayard Street Tenement, - "Five Cents a Spot", Nova Iorque, 1889.



Figura 8: Lewis Hine, Carolina do Sul/Estados Unidos, 1908.

inúmeras crianças trabalhadoras nos Estados Unidos. Sem regulamentação trabalhista, as crianças ocupavam postos como operários normais em fábricas ou, ainda, vendiam esses mesmos jornais na rua. É sua a reiterada frase, que concorda com o poder narrativo insuperável das imagens: “Se eu pudesse contar uma história com palavras, não teria que andar com uma câmera”²⁹.

²⁹ Tradução livre para “*Si hoy pudiera contar una historia con palabras, no tendría que cargar con una cámara*”. FONTCUBERTA, Joan, *Fotografia*, p. 182.

Jornalismo, filho pródigo da ciência

*Um problema de método. A ciência do complexo.
Os valores-notícia como uma forma de ver do jornalismo.*

Desde os anos 1960, o meio acadêmico tem sido palco de vasta crítica ao paradigma científico cartesiano. É a partir das noções da física moderna que se rompe o laço com as perspectivas funcionalistas também nas Ciências Humanas e Sociais, mais destacadamente com a crítica da Escola de Frankfurt, da Semiologia, dos Estudos Culturais, da Hermenêutica Simbólica e da Sociologia Crítica, cujo paradigma da complexidade nos fala da falência da dialética clássica e da necessidade de uma guinada rumo a um pluralismo filosófico³⁰. Essas são abordagens teóricas mas também questões de método, dado que a perspectiva da qual partimos para pensar sobre os fenômenos do mundo engendra uma ordem de manipulação dessas mesmas coisas, de modo que o método jamais está descolado do princípio heurístico adotado.

No lugar de propor explicações sintéticas para os fenômenos sociais, Edgar Morin propõe que, para compreender fenômenos culturais e sociais da maneira como eles precisam, isto é, de maneira complexa ou no mínimo evitando explicações com prazo de validade tão curto –, é preciso entender os limites do modo de pensamento vigente. Com isso, Morin alerta para a inadequação das explicações totais e dos dogmatismos no contemporâneo.

Acreditamos que a razão deveria eliminar tudo o que é irracionalizável, ou seja, a eventualidade, a desordem, a contradição, a fim de encerrar o real dentro de uma estrutura de ideias coerentes, teoria ou ideologia. Acontece que a realidade transborda de todos os lados das nossas estruturas mentais.³¹

³⁰ BARROS, Eduardo; DE CARLI, Anelise; FANTINEL, Danilo. Diferenças imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo, p. 2.

³¹ MORIN, Edgar. Ciência com consciência, p. 191.

De acordo com Morin³², o conhecimento científico do século XIX encarna uma vontade de simplificação. Esse paradigma simplificador da ciência dá ao conhecimento científico a tarefa de descobrir a regra simples escondida atrás da aparente desordem dos fenômenos. Mas enquanto Descartes e Newton ainda se valiam da ideia do divino para explicar a existência de um mundo de regras perfeitas, Laplace se despediu de Deus dizendo que não precisava dessa hipótese para explicar seu teorema. O problema é que, para isso, ele substituiu a noção de “Deus” por outra divindade, a perfeição da natureza. Com isso, Morin rapidamente ilustra que se o problema da ciência moderna era dar uma alternativa às explicações esotéricas do funcionamento do mundo, como tentaram os iluministas europeus, hoje a ciência contemporânea precisa encarar suas próprias divindades e desprender-se de certa *imagem* unívoca, que simplifica demais os processos da vida.

Para o conhecimento produzido dentro de um paradigma simplificador, a contradição é um sinal de erro. Morin fala mesmo de uma espécie de “delírio da coerência absoluta”³³. Para ele, essa vontade de simplificação nada mais é do que uma resposta bem humana em busca de uma tranquilidade interna, à angústia de negar o Deus no qual os cientistas não mais poderiam acreditar. “Os filósofos do século XVIII, em nome da razão, tinham uma visão bem pouco racional do que eram os mitos e do que era a religião”³⁴: a quase paranoica visão de que toda a mitologia e o sagrado eram histórias inventadas por alguém ou por instituições religiosas para constranger o homem comum. A razão, esse mecanismo autônomo, seria a chave para a libertação da mente. Mas bem certo é que esse ideário da perfeição é responsável por avanços incomparáveis da ciência, como as leis de Newton e inúmeras descobertas biológicas e químicas.

O problema é que esses avanços do conhecimento começaram a se deparar, de repente, no século XIX, com fenômenos não explicáveis pelas leis gerais. E esses fenômenos surgem mesmo no universo físico, e não no plano filosófico, com as interpretações sobre a termodinâmica que não cabem mais nas divisões entre o que é matéria e o que é energia. Essas são “[...] descobertas impossíveis de conceber em termos de simplicidade”³⁵. Surge o jovem Einstein inaugurando uma nova lógica em que os dados sobre um mesmo fenômeno podem mudar de acordo

³² MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo, p. 58-59.

³³ Idem, p. 72.

³⁴ Idem, p. 71.

³⁵ Idem, p. 60.

com a perspectiva do observador. Nem uma coisa, nem outra: “[...] a complexidade encontra-se onde não se pode superar uma contradição”, é “[...] a ideia de que não se pode escamotear as contradições numa visão eufórica do mundo”³⁶.

O que a relatividade de Einstein fez foi abalar os alicerces do método científico. Até então recurso hegemônico da pesquisa científica, a método cartesiano elaborado no século XVII e adotado com força desde o iluminismo europeu do século XVIII, recomendava que se evitasse macular a observação dos fenômenos por quaisquer preconceitos dogmáticos³⁷. Foi esta a operação cirúrgica operada pelo método científico, uma profunda separação a ciência e a filosofia. Os problemas surgem com a consequente falta de autocrítica das ciências, que não conseguem mais rever seus dogmas, e com o esvaziamento da filosofia sobre as questões materiais³⁸.

O método científico de Descartes estabelece quatro regras: a aceitação do verdadeiro somente daquilo que passou pelo crivo da razão; a separação, à exaustão, das partes de um problema complexo para melhor resolvê-lo; o reordenamento das partes separadas; e a possibilidade de verificação do mesmo problema através de diferentes experiências³⁹. Ora, também se vale da crença objetivista do “mundo em si” a filosofia positivista do século XIX. Auguste Comte elabora um tratado sobre o primado da relação sensível com o mundo frente aos idealismos. Isto é, toda a possibilidade teleológica (busca de respostas através da experiência epifânica do sagrado, como nas religiões) ou metafísica (território da filosofia e das ideologias, a vã erudição, onde se pensa a partir de conceitos) deveriam se subordinar ao mundo material, isto é, aos dados concretos frutos da observação (mundo positivo)⁴⁰.

Ora, voltando ao tema do nosso debate, para Cremilda Medina, o jornalismo, como produto da modernidade, também não escapou dos princípios doutrinários do positivismo. Ela aponta justamente para uma continuidade entre os valores do jornalismo e do método científico clássico. Crenças que se pode perceber não só com os estudos de observação participante, que originaram a descrição dos critérios anteriormente citados, mas na própria formação dos jornalistas:

³⁶ Idem, p. 64.

³⁷ MEDINA, Cremilda. *Ciência e jornalismo*, p. 36.

³⁸ MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*, p.104.

³⁹ MEDINA, Cremilda. *Ciência e jornalismo*, p. 37.

⁴⁰ Idem, p. 19-21.

[...] a noção de real e a relação objetiva com o real; as tendências para diagnosticar o acontecimento social no âmbito da invariabilidade das leis naturais; a ênfase na utilidade pública dos serviços informativos; o tom afirmativo perante os fatos jornalísticos; a busca obsessiva pela precisão dos dados como valor de mercado; a fuga das abstrações; a delimitação de fatos determinados.⁴¹

A visão eufórica do mundo é uma visão apressada, faminta de respostas, sem tempo para devaneios. Essa euforia, podemos pensar como a produção de um jornal comum: um produto que vence seus problemas de produção à custa da produção de outros problemas. Escamoteiam o complexo do mundo em nome de uma apresentação, rápida e necessária, de enunciados sobre ele.

Pensemos sobre os constrangimentos organizacionais no campo do jornalismo como a hora do fechamento. É preciso terminar o texto, clicar a fotografia, imprimir ou publicar o jornal. Para dar conta desse desafio cotidiano, em frente à imprevisibilidade do mundo, as empresas do campo jornalístico precisam impor uma ordem no espaço e no tempo. É assim que Nelson Traquina explica o desenvolvimento de critérios para “capturar acontecimentos”⁴² que se espalham por locais e assuntos tão diversos quanto os momentos em que acontecem. É uma forma de proteção do jornalismo, para não correr o risco de ser acusado de não falar sobre todas as coisas, ou não comprovar muito bem suas afirmativas. É preciso então tratar com critérios os acontecimentos para selecioná-los. É preciso delimitar bem uma fala e escolher fontes de informação confiáveis, ou no mínimo socialmente aceitas. Para não ser exigido por coisas das quais não conseguiu dar conta, os jornalistas criam ritos (ou rituais) de objetividade, como explicou Gaye Tuchman⁴³.

Neste esquema particionado e controlado, o jornalismo desenvolveu especializações temáticas, separando o produto jornal e as pessoas jornalistas em editorias e funções específicas. Essa não era a conformação das redações até o século XX. “A adjetivação aposta ao jornalismo – esportivo, político, cultural, econômico etc. – provém do fenômeno da industrialização e a consequente divisão do trabalho”.⁴⁴ O jornalismo fatiou o mundo em tantas partes quanto foi possível, para melhor entendê-lo, para depois remontá-lo novamente. Orgulhar-se-ia, Descartes.

⁴¹ Idem, p. 37.

⁴² TRAQUINA, Nelson. As notícias, p. 170.

⁴³ TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico, p. 80-81.

⁴⁴ MEDINA, Cremilda. O signo da relação, p. 79-80.

Aliás, orgulhar-se-ia Descartes de todo um modo de fazer funcionalista que desde Frederick Taylor e Henri Fayol – preservadas suas diferenças, ambos pais das ciências da administração – reverberou métodos pela contínua racionalização do trabalho no Ocidente.

Além da singularização das funções, para prever com alguma antecedência os acontecimentos que merecerão atenção dos repórteres, o campo jornalístico cria critérios para controlar que eventos entram ou não entram para a pauta diária. Esses critérios de escolha são os valores-notícia. Os acontecimentos são encarados dentro de uma ordem de relevância, obedecendo a critérios de noticiabilidade que vão se atualizando sutilmente com o tempo e o espaço de atuação de cada veículo, mas que bem ou mal contemplam os mesmos valores gerais, como explica Mauro Wolf⁴⁵.

A ideia de noticiabilidade está ligada fortemente ao esforço de produzir uma rotina de produção, ou seja, introduzir “[...] práticas de produção estáveis numa ‘matéria-prima’” totalmente instável⁴⁶. Os valores-notícia de seleção, portanto, ajudam a escolher que acontecimentos são importantes o bastante para tornarem-se notícia. Conforme Wolf⁴⁷, os jornalistas consideram basicamente quatro variáveis: se os indivíduos envolvidos são relevantes socialmente ou se estão em grande número, e se o acontecimento tiver impacto importante para o país ou para desdobramentos futuros da mesma temática. Além desses critérios, Traquina⁴⁸ aponta outras temáticas gerais: o ineditismo do acontecimento; a proximidade, sobretudo geográfica, do fenômeno com o público; a inversão, quando ocorre algo ao contrário do que se espera da ordem natural das coisas; as catástrofes, ou acontecimentos totalmente inesperados; a violência física ou simbólica, como os conflitos entre declarações de fontes; e a morte.

Mas esses valores-notícia dizem respeito não só ao potencial interesse público por certo acontecimento, mas também à própria possibilidade que o corpo de repórteres tem de fazer dele uma notícia ou não. Ou seja, alguns acontecimentos são mais acessíveis para se tornarem pautas, outros são terceirizados (produzidos por outras equipes, como acontece com muita frequência no fotojornalismo de correspondentes), ou ainda viram pequenas notas em vez de reportagens. São os critérios

⁴⁵ WOLF, Mauro. Teorias das comunicações de massa, p. 195.

⁴⁶ Idem, p. 196.

⁴⁷ Idem, p. 208-214.

⁴⁸ TRAQUINA, Nelson. Jornalismo, p. 187-192.

contextuais⁴⁹, que também atuam sobre as forças de seleção, porque nem tudo é acessível ou “[...] tecnicamente tratável nas formas jornalísticas habituais”⁵⁰.

O jornalista então opera um corte no espaço e no tempo. E o que ele faz com o resultado disso é a elaboração de uma narrativa, para a qual também existem orientações gerais. Para a construção da notícia, indica-se a simplificação, isto, é, “[...] quanto mais o acontecimento é desprovido de ambiguidade e de complexidade, mais possibilidades tem a notícia de ser notada e compreendida”⁵¹. Ainda, há a amplificação, quando valorizamos o assunto para explicar a importância que ele ou suas consequências carregam para o conjunto da sociedade. E, ao lado dela, a consonância, que é a adequação da nova notícia ao conjunto de notícias estabelecidas no conjunto narrativo do jornalismo⁵². Além disso, os aspectos da personalização e da dramatização enfatizam a necessidade de encontrar os sujeitos envolvidos, dar-lhes voz e expressão para enfatizar o lado emocional da história.

Ora, que fazem esses critérios gerais de seleção se não justamente escamotear parte dos fenômenos do mundo, dando-lhes o indecoroso título de ‘indignos de notícia’? Há uma busca pelo argumento causuístico, pela explicação geral do fenômeno, uma fuga, pelo menos na lógica descrita da notícia, de um tratamento complexo dos eventos reportados. Este é um problema gerado pela própria “tirania” do tempo⁵³, ênfase sobre acontecimentos (“concretos, delimitados no tempo”) e não problemáticas. E esta não é uma ligação dada, mas construída ao longo do tempo.

Comumente atribuídas a certo momento na história da imprensa americana na metade do século XIX, as premissas da tradição moderna do jornalismo separam fatos de opiniões e não permitem qualquer tipo de comentário sobre os acontecimentos⁵⁴. É então que dissemina-se a fórmula da narrativa impessoal com cinco perguntas básicas⁵⁵. Mas a

⁴⁹ Idem, p. 196.

⁵⁰ Trecho de *Making the news*, de Golding e Elliot, conforme traduzido e citado em WOLF, Mauro. Teorias das comunicações de massa, p. 214.

⁵¹ TRAQUINA, Nelson. Jornalismo, p. 198-199.

⁵² Idem, p. 200.

⁵³ TRAQUINA, Nelson As notícias, p. 175.

⁵⁴ Idem, p. 167.

⁵⁵ Muito embora o formato de fixação do *lead* jornalístico (ou seja, as perguntas quem, o que, onde, quando, por que e como) remontem à *elementa narrationis* da retórica grega. SOUSA, Jorge Pedro. Tobias Peucer: progenitor da Teoria do Jornalismo, p. 35.

relação de conformação do campo jornalístico é muito mais complexa do que simplesmente a causa de uma decisão tomada em campo de abrangente influência. As fórmulas do jornalismo moderno podem ser consequências de certa lógica de pensamento positivo, mas também suas próprias causas. Não é só uma coincidência que justamente durante o reinado do positivismo na produção de conhecimento que floresce o jornalismo moderno⁵⁶; ele é, possivelmente, o maior propagador das ideias do iluminismo. É através da propagação na imprensa das ideias iluministas que elas ganham a força de “opinião pública” e a nitidez de uma ideologia política⁵⁷.

Tentando se ver livre das amarras da retórica objetivista, percebemos escapar na contemporaneidade um jornalismo que deseja refazer as pazes com o complexo. Muito embora o valor literário da imprensa tenha sido reenfocado, desde meados dos mesmos anos 1960 com movimentos como o novo jornalismo norte-americano, em nome de um tratamento mais humanizador, parece que é justamente a porção visual da imprensa que mais se engaja, ou que tem mais eficácia na circulação de informações no contemporâneo, incluindo o ambiente digital. Justo ela, a imagem, escamoteada pela plataforma do razão. Justo ela, a imagem, portadora do complexo. A imagem volta pela janela.

⁵⁶ Idem, p. 168.

⁵⁷ TAMBOSI, Orlando. Tobias Peucer e as origens do jornalismo, p. 50.





Young Lebanese drive down a street in Haret Shreik, a southern suburb of Beirut, to check on their homes after bombardments by Israel. In July 2006, The Islamic Resistance, the armed wing of the Shia Lebanese military and political organization Hezbollah, had captured two Israeli soldiers in a cross-border raid. For nearly five weeks, Israel had been targeting that part of the city and towns across southern Lebanon in a campaign against Hezbollah militants. As a ceasefire gradually came into force from 14 August, thousands of Lebanese began to return to their homes. According to the Lebanese government, 15,000 homes and 900 commercial concerns were damaged. In response, Israeli attacked Lebanese targets, launching a month-long war. A UN peacekeeping force was deployed on Lebanon's southern border, followed by the Lebanese army.

Figura 9: World Press Photo of the Year 2007. Spencer Platt/Getty Image, ago. 2006.





Detective Robert Kole of the Cuyahoga County Sheriff's Office enters a home in Cleveland, Ohio, following mortgage foreclosure and eviction. He needs to check that the owners have vacated the premises, and that no weapons have been left lying around. Officers go in at gunpoint as a precaution, as many houses have been vandalized or occupied by squatters or drug addicts. Towards the end of 2007, the severity of losses to US banks incurred over sub-prime mortgages was beginning to emerge. In the first months of 2008, rising interest rates together with increasing unemployment and a slowdown in the housing market, meant that many borrowers could no longer afford payments on their homes. Banks involved heavily in such debts were threatened with collapse. In the following months the financial crisis spread worldwide.

Figura 10: World Press Photo of the Year 2009. Anthony Suau/Time, mar. 2008.

Do fragmento à miséria

*Imagens que se mostram, imagens que nos pensam.
A técnica e as materialidades da fotografia.*

Numa explicação rápida, podemos dizer que o fotojornalismo é a técnica de produção visual do jornalismo. Se, num primeiro momento, pontuamos questões pertinentes ao jornalismo, precisamos também tratar das problemáticas relacionadas à técnica visual da fotografia.

O fotojornalismo é, na realidade, uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projetos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos features (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar.⁵⁸

São muitas as tentativas de descrever os efeitos e as funcionalidades que o dispositivo fotográfico desencadeia. Essas perspectivas discutem desde a materialidade mesmo do objeto fotográfico e seus desdobramentos interpretativos, até a relação que através dela estabelecemos com a realidade. Mas para os pesquisadores brasileiros, a definição da natureza da fotografia ainda é bastante dispersa, se não, conflituosa⁵⁹.

⁵⁸ SOUSA, Jorge Pedro. Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, p. 7-8 (“actividades” e “projectos” foram substituídos pelos equivalentes em português brasileiro).

⁵⁹ Entre as referências mais frequentes nas pesquisas sobre epistemologia da fotografia no Brasil, temos: *A câmara clara* de Roland Barthes, *O ato fotográfico* de Philippe Dubois, *Filosofia da caixa preta* de Vilém Flusser, *Imagem* de Lúcia Santaella e Winfried Noth e o texto *Mensagem fotográfica* do mesmo Barthes. Buscaremos quase todas essas referências neste trabalho. Mais da metade dos trabalhos que discutem o estatuto da fotografia é produzido na área da Comunicação, muito embora haja forte incidência de pesquisas também na História, 15,62%. BARRROS, Ana Taís Martins Portanova. Fotografia, olho do Pai, p. 28-29.

Para Philippe Dubois, a fotografia instala um corte no tempo e no espaço. Primeiro, congela uma fração do tempo. Diferente, por exemplo, de um processo deliberadamente construído, como o da pintura, a fotografia cria imagens instantaneamente. Ela petrifica o mundo e, na foto, tudo é dado por inteiro de uma única vez⁶⁰. Com essa parada no fluxo contínuo do tempo, a fotografia cria um morto. Os fotografados jamais voltarão a ser quem estão na superfície da foto. Por isso, o tempo é um fora-de-campo extemo da fotografia, ele nunca está contido na foto, no entanto, a foto faz-lhe referência obrigatória, pois é como a sua própria antítese. Em segundo lugar, a foto corta o espaço contínuo do mundo para compor o quadro. E esse espaço em *off* é tão importante quanto o espaço contido no interior da fotografia, pois a relação entre os dois nos dá significados importantes sobre o conteúdo da foto, como o jogo de olhares dos personagens.

É dessa sugestão que se vale Spencer Platt para construir a narrativa da Foto do Ano 2007 (Figura 9) do prêmio World Press Photo (WPP)⁶¹. As personagens olham para fora da foto. Seus olhares são uma evidência de que do outro lado da foto havia algo. O cenário do último plano, o edifício destruído, indica a possível continuidade do cenário de destruição no fora-de-campo da fotografia. Na fotografia em tamanho maior, é possível mesmo ver nos óculos com lente refletiva das personagens que o cenário adiante, atrás do fotógrafo, está ainda mais devastado. Mas é o contraste entre os espaços fotografados que chama a atenção: prédios destruídos e um carro conversível. Através da legenda⁶², descobrimos que a cena aconteceu em Beirute, após um atentado no subúrbio da cidade. A Guerra do Líbano, entre Israel e o grupo paramilitar xiita Hezbollah, foi um dos acontecimentos mais marcantes do ano de 2006, levando à morte mais de 1.200 pessoas em apenas 34 dias⁶³. Os ataques contra civis nos centros urbanos libaneses destruíram milhares de casas, devastando

⁶⁰ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios, p. 166.

⁶¹ Esta e todas as futuras referências a fotografias premiadas pelo World Press Photo estão disponíveis no acervo online da Fundação, no site worldpressphoto.org/collection

⁶² Estamos levando em consideração as legendas que acompanham as fotografias já premiadas, não as legendas ou mesmo o texto completo que as acompanham quando da publicação original na imprensa. A intenção é não produzir um simulacro de uma experiência pretérita, mas sim, entender, hoje, como se dá o processo de construção de sentido através dessas fotos premiadas, conforme estão acessíveis no banco de dados online do WPP. Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2007/world-press-photo-year/spencer-platt

⁶³ Why They Died: Civilian Casualties in Lebanon during the 2006 War, Human Rights Watch. Disponível em: news.bbc.co.uk/2/shared/bsp/hi/pdfs/06_09_07_hrwelebanon.pdf

uma das cidades mais cosmopolitas da Europa Oriental, de onde parecem pertencer as personagens da foto, com trajes bastante urbanos e um carro importado. O inusitado está no constraste: materializado pelos objetos e pelo jogo de olhares surpresos dos fotografados. Esses não são os personagens tradicionais das fotografias de cidades devastadas. Eles são civis, jovens e provavelmente até não estiveram presetes no momento do ataque. A nossa surpresa ao ver esses sujeitos nesse ambiente é comparável à surpresa presente nos olhares dos personagens. É o conflito do contraditório mas assustadoramente real que escapa e permanece dessa narrativa fotográfica, depois que já a vimos.

O recurso de construção visual da Foto do Ano de 2009 do WPP (Figura 10) é similar. O fotógrafo Anthony Suau, acompanha uma investida da polícia de Ohio, Estados Unidos, numa casa abandonada. O policial, arma em riste, olha para fora da foto, de perfil. Procura por algo. A leitura nos é clara, estamos acostumados a entender o que significa a postura do policial, dada a alfabetização do olhar proporcionada por tantas outras representações da mídia: ele está em guarda, possível há alguém na casa. Supomos o fora-de-campo e é justamente isso que dá sentido ao que está contido no quadro da fotografia. Mas por que a casa está desse jeito? A legenda⁶⁴, novamente, nos explica: no cenário de falência do mercado imobiliário norte-americano, as casas abandonadas foram invadidas por dependentes químicos. É março de 2008, quando a grande crise financeira dos Estados Unidos começa a dar sua primeira cara nos noticiários⁶⁵. A drástica queda do preço dos imóveis desmontou um sistema financeiro tão intrincado que negociava produtos sem lastro real. Isto é, vários norte-americanos que, para tomar empréstimos, hipotecaram suas casas, na verdade não tinham como pagar suas dívidas. O sistema de hipotecas, que baseava outros produtos do mercado financeiro, foi perdendo a confiança dos investidores, criando um efeito cascata de crise de confiança por todo o mercado financeiro mundial. Uma intervenção do governo dos Estados Unidos salvou as instituições financeiras de um colapso total, mas até hoje o mundo sente as consequências da crise. A casa, então, era o ícone da crise norte-americana. O cenário onde se dá o jogo de olhar e suposições é o grande tema da foto. O evento fotografado, mesmo, é só um pequeno exemplo de uma situação bem maior e mais complexa. É a imagem que resume.

⁶⁴ Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2009/world-press-photo-year/anthony-suau

⁶⁵ Entenda a crise financeira dos Estados Unidos. UOL Economia, 31/03/2008. Disponível em economia.uol.com.br/ultnot/2008/03/31/ult4294u1176.jhtm

O concurso Photo of the Year⁶⁶ é organizado anualmente pela Fundação WPP. Fundada na capital holandesa Amsterdã em 1955, é a mais antiga e reconhecida premiação exclusiva para fotojornalistas⁶⁷. As produções concorrem em várias categorias: Spot News, General News, People - Observed Portraits, People - Staged Portraits, Sports Action, Sports Features, Contemporary Issues, Daily Life, Portraits, Nature. Para a Foto do Ano é escolhida uma única fotografia, não só por seu valor estético, mas por abordar também um assunto de bastante peso jornalístico para o ano⁶⁸. Essas fotografias são divulgadas através de um livro e de uma exposição itinerante em várias metrópoles mundiais.

As fotografias vencedoras do WPP of the Year 2007 e 2009 ainda trazem um efeito de cenário bastante relevante. É o “ao redor” que contextualiza os personagens. Não é somente um ponto de interesse, é uma dualidade que anima a fotografia⁶⁹. Para Roland Barthes, as fotografias interessantes possuem, no mínimo, dois elementos contrastantes. O primeiro, uma parte da fotografia que informa, uma característica própria do cenário onde foi feita, que geralmente é sua porção informativa: o que ele chamou de *studium*⁷⁰. Sua percepção é invocada pelo repertório cultural, de ler os cenários ou as ações fotografadas. É uma ação de leitura na qual nos engajamos conscientemente, uma vontade de decifração. É o caso do jogo de olhares de do cenário de nossas duas fotografias, que fizemos com a ajuda de Dubois. Mas uma segunda presença também aparece na foto, é o *punctum*, um elemento segundo, que faz parte do cenário recortado mas não é sua mensagem objetiva. É como “um pequeno buraco” que nos “punge”⁷¹, nos toca.

Para entender o *studium* de uma foto, vamos ligá-la aos nossos conhecimentos sobre o assunto e, no caso do fotojornalismo, muito

⁶⁶ Uma pequena confusão atrapalha a indexação dos premiados do WPP. Os resultados de cada ano são anunciados no ano seguinte; por exemplo, em 2011 é concedido o prêmio “Photo of the Year 2010”. Por vezes, portanto, a Foto do Ano diz respeito, na verdade, a um acontecimento do ano anterior. O ano de produção da fotografia está indicado na legenda de cada fotografia.

⁶⁷ Vários são os prêmios internacionais de jornalismo, entre os quais podemos destacar os mais famosos ainda em atividade: Atrium Award, Democracy Photo Challenge, Gruner + Jahr, POY: Pictures of the Year International, Prix Nadar, Pulitzer Prize, Visa pour l’image e W. Eugene Smith Memorial Fund.

⁶⁸ World Press Photo. About the awards. Disponível em: worldpressphoto.org/contests/about-the-awards

⁶⁹ BARTHES, Roland. A câmara clara, p. 40.

⁷⁰ Idem, p. 45.

⁷¹ Idem, p. 46.

provavelmente a suas legendas. Mas isso nada tem a ver com o *punctum*, esse detalhe acidental, como fala Barthes para evidenciar que ele não só é um elemento infrator, menor do que o tema principal da fotografia, mas também que possivelmente entrou na foto mais por um descuido do fotógrafo do que por planejamento. É dessa maneira, portanto, que ele relativiza o controle total sobre a produção da imagem fotográfica⁷² – e também que assume a impossibilidade de concordância entre todos os espectadores de uma foto a respeito de onde está seu *punctum*. A cada um, detalhes diferentes podem pungir. “O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não [...]. O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir”⁷³. Barthes nos permite sugerir, portanto, que há coisas que nos tocam na apreciação de uma foto cujos motivos ou modos de funcionamento não temos como analisar ou descrever, simplesmente sabemos que nos tocam.

Mas para Dubois, antes de poder representar algo, a fotografia traça uma relação existencial com o mundo. Para ele, o modo constitutivo do signo fotográfico, a impressão luminosa, é o que caracteriza fundamentalmente a fotografia, em comparação com todos os outros processos anteriores ou posteriores ao clique e seus efeitos iconográficos ou simbólicos. A ênfase da análise de Dubois, portanto, não está no resultado do processo fotográfico, mas na sua gênese. O índice, na perspectiva da semiótica peirceana, é o tipo de signo que mantém com a realidade uma relação de continuidade física. O índice é consequência de um fenômeno que aconteceu, o referente é sua causa. Ou seja, para existir fotografia, a luz precisa ter tocado os objetos do mundo para, alterada por eles, tocar a película sensível dentro de uma câmera. Mas para além das discussões teóricas, o importante é entender que consequências esse entendimento traz para pensar a fotografia. Sua condição indicial da fotografia afirmaria⁷⁴: a singularidade do referente (“O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez”⁷⁵), a atestação (a foto é testemunha da existência de um evento) e a designação (a foto, como o índice “[...] nada afirma; apenas diz: *Ali*”⁷⁶). Não são poucos os exemplos que evidenciam que este pensamento indicial sobre a fotografia é recorrente: a exigência de fotos para documentações oficiais, as fotos

⁷² Idem, p. 76.

⁷³ Idem, p. 80. Como já nos disse Manoel de Barros na epígrafe desse texto.

⁷⁴ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios, p. 72-76.

⁷⁵ BARTHES, Roland. A câmara clara, p. 13.

⁷⁶ PEIRCE apud DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios, p. 75 (grifo do autor).

que servem como provas auxiliares em processos criminais, as fotos antigas como objeto de reconstituição de eventos históricos, o estatuto contemporâneo da fotografia como recurso de atestado de presença⁷⁸ e, principalmente, o valor da objetividade na fotografia de notícia. Este último ato de fé nos é bastante caro. Dubois alerta: “[...] não podemos confundir essa afirmação de existência com uma explicação de sentido”⁷⁹. Ele explicita, dessa forma, uma crença na *existência em si* do mundo, na possibilidade de separação entre o relato (visual) dos fatos e suas interpretações. Este poderia ser um desvio positivista da teoria de Dubois, no entanto, o autor relativiza essa mesma afirmação quando, em outro momento, explica que a existência das coisas atestada na fotografia é tão única quando o instante fotográfico: ou seja, logo no instante seguinte, o estado das coisas no mundo já pode ser outro. É o perigo, como ele mesmo diz, da “absolutização da referência”⁸⁰, quando um simples momento é tomado como suficiente, no conjunto do processo fotográfico. Um instante pode representar o todo e com isso diminuir a complexidade inerente ao evento fotografado – um erro bastante comum em todos os mesmos exemplos indiciais acima mencionados. O fenômeno contemporâneo da *selfie* não deixa de ser outra utilização do caráter indicial da fotografia (como quem diz “eu sou/estou assim como você me vê”), o que talvez aponte para o entendimento de que exista muito mais uma vontade indicial do que propriamente uma categorização signífica possível para a fotografia.

A escolha, por exemplo, de como representar o fora-de-campo, dentro do quadro fotográfico, indica o corte deliberado realizado pelo fotógrafo sobre o mundo, mas indica também a própria presença do fotógrafo. Essa e outras possibilidades estéticas, como a própria palavra já anuncia, são um sintoma da presença criativa do um sujeito, mesmo nos casos da fotografia jornalística noticiosa⁸¹. Significa que, a fim de contar melhor uma história, os fotógrafos da imprensa se valem dos recursos estilísticos disponíveis, tal qual um repórter se vale do desdobramento semântico e sintático possível para elaborar uma narrativa mais ou menos intrincada. Preservada a postura ética, mais do que a vontade objetivista, essa parece ser a fórmula das reportagens imortais enumeradas

⁷⁸ No contexto dos dispositivos móveis, a fotografia ganha função de “mediação visual da presença no presente”. VILLI, Mikko. “Hey, I’m here right now”, p.4 (tradução nossa).

⁷⁹ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios, p. 83.

⁸⁰ Idem, p. 85

⁸¹ LOHMANN, Renata; BARROS, Ana Tais Martins Portanova. Escapes da retórica da objetividade nas fotografias do jornal Zero Hora.

anteriormente.

De qualquer maneira, tomando o entendimento de Dubois para refletir apenas sobre o instante da tomada da fotografia, o “ato fotográfico”, podemos tirar consequências a respeito do corte que ela estabelece na nossa visão do mundo. O princípio da relação existencial, da continuidade física entre fotografia e referente, pode fazer com que acabemos por colar representação com realidade. Para o fotojornalismo, este é um ponto de extrema importância, que coloca, mais uma vez, os limites necessários aos valores de objetividade. Para evitar essa crença cega na aparência da fotográfica, é preciso lembrar das características específicas da foto, que dizem respeito a modos de realização de sua imagem.

Podemos alertar para a independência da realidade fotográfica com a realidade do mundo. Nem tudo que existe na fotografia existe no mundo físico, por exemplo, os rastros de luz e outros fantasmas habitantes de fotos de longa exposição, ou mesmo a granulação típica do filme fotográfico, ou ainda os efeitos de cor tanto de películas quanto de sensores. E não só essas criações e deformações, podemos ir além: até o efeito de realidade é uma fabricação do dispositivo fotográfico. Expliquemos: na foto, acontece um esmagamento de volumes, pois uma superfície plana só possui duas dimensões. Tomar literalmente a realidade fotográfica como a realidade do mundo pode levar a erros de interpretação graves.

É o caso da famosa fotografia de Kevin Carter (1960-1994) no Sudão em 1993, onde uma criança muito magra, com a cabeça prostrada ao chão, tem atrás dela um imensa ave de rapina. A fotografia recebeu o prêmio norte-americano Pulitzer em 1994 e divulgou com muita força o problema da desnutrição na África subsaariana. Mas publicação dessa foto em jornais e campanhas de ajuda humanitária criou grande polêmica em torno do substrato ético do repórter. Na foto, a criança, indefesa, estava sozinha e muito próxima de seu suposto predador. O fotógrafo foi negligente e aproveitador? Um debate eufórico girava em torno da evidência visual da fotografia, de ser caráter puramente indicial, desprezando os possíveis efeitos de lentes e de angulação.

O repórter, no entanto, não abandonou a situação somente após tê-la clicado, como o grande público veio a saber com algum atraso⁸².

⁸² “Eu estava fotografando uma criança, mudei de ângulo, e de repente vejo um urubu atrás dela. Continuei fotografando. Onde?, perguntou João, alarmado. ‘Ali’, apontou Kevin. João já tinha fotografado a mesma criança, mas sem urubu. ‘Acabo de enxotar o abutre’, sentenciou Kevin. Ambos retornaram à África do Sul em silêncio. A foto cruzou o Atlântico e foi abocanhada com exclusividade pelo jornal mais prestigioso do mundo”. HARAZIM, Dorrit. Abutres ou heróis?.



Figura 11: Kevin Carter, Sudão, 1993.

A polêmica internacional, junto a um episódio de depressão, encurtou a decisão do fotógrafo por um suicídio.

Por isso é importante lembrar que a fotografia carrega traços do mundo não automaticamente, mas através de uma mediação técnica. Essa mediação, embora materialmente evidente (existe o aparelho câmera), é invisibilizada no momento da contemplação do produto final, a foto. Vilém Flusser afirma que essa mediação técnico, não só da fotografia mas de todos os aparelhos, está desaparecendo da nossa consciência no mundo pós-contemporâneo. Assim, a lógica de produção e fruição das imagens técnicas está tomando conta da nossa forma de perceber o mundo. Um mundo contemporâneo de técnicas de fabricação de imagens que teve início na moderna câmera fotográfica. Para vermos o fantasma, é entendermos o funcionamento dessas máquinas cifradas, essa *câmara escura* que por estar cercada de conceitos não se tornou *clara* mas sim uma caixa preta.

Flusser define as imagens técnicas como as imagens produzidas por aparelhos⁸³ – isto quer dizer que existem imagens que não são técnicas, o que ele chama de imagens tradicionais. A técnica que produz esse tipo de imagens é viabilizada pelo texto científico, um todo ordenado de signos que permite acesso a um tipo de conhecimento sobre o mundo. São as imagens geradas por câmeras fotográficas, cinematográficas, televisores e computadores – ou pelo menos a parte visual dessas imagens, “[...] superfícies que transcodificam processos em cenas”⁸⁴. Na visão de Flusser, as imagens produzidas por aparelhos transformam

⁸³ FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta, p. 23.

⁸⁴ Idem, p. 26.

textos científicos em outro tipo de produto, isto é, através de uma mesma lógica linear do sentido, com causa e consequências apresentadas de maneira racionalmente codificável. A câmera, um aparelho com um programa limitado, permite somente que recombinaemos suas funções. Por isso, para ele, a expressão através do aparelho fotográfico é matematicamente limitada, diferente de outras expressões possíveis da arte. Embora seja imensamente grande a combinação possível de funções do aparelho e de paisagens do mundo, resumindo, “[...] o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável”⁸⁵. Isto porque não tudo que se imagina entra no jogo proporcionado pelo programa desse aparelho.

Para Flusser, enquanto a imagem tradicional permitia transformar o concreto em abstrato (como fazem as formas de representação como a pintura e a escultura, que partem de uma plataforma física para sugerir emoções), a imagem técnica (como a fotográfica) segue o caminho contrário. A fotografia parte do abstrato, de uma combinação de funções de um aparelho, para criar um concreto posterior, a foto. As cores na fotografia são o exemplo do autor, posto que são simulações de uma impressão de cor proporcionada pelo conhecimento químico, na película, – e hoje, informático, nos sensores. Esse texto científico codifica a impressão de verde que temos ao olhar para certa combinação de feixes de luz e transforma-o em um dos elementos do programa. Para os “ignorantes em química”, no entanto, esse grau de abstração, essa técnica científica, se esconde⁸⁶.

Mas não precisamos falar do espectro de luz para percebermos as perspectivas sobre o real criadas pelo dispositivo fotográfico: a distância focal pode ser nosso exemplo. As lentes possuem distâncias focais diversas e, portanto, maneiras de olhar diferentes. A isso equivale dizer que uma foto tirada do mesmo ponto de vista com uma objetiva⁸⁷ normal ou com uma objetiva grande-angular será bem diferente. Isso porque a

⁸⁵ Idem, p. 46.

⁸⁶ Idem, p. 55.

⁸⁷ Curiosamente, “objetiva” é o nome dado ao sistema de lentes ópticas de uma câmera fotográfica que podem alterar a maneira de olhar proporcionada pela foto. As objetivas podem ser do tipo grande-angular (que incluem as “olho de peixe”), normal (em média 50mm, simulando a distorção perspectiva do olho humano e a mais utilizada na fotografia jornalística) ou teleobjetiva (aumentam objetos menores ou aproximam objetos distantes, promovendo um maior achatamento da perspectiva, ou seja, menor profundidade de campo). Outra curiosidade, é que as objetivas retilíneas, que geram a menor distorção perceptível, são bastante utilizadas para fotografias arquitetônicas por produzirem uma sensação de ortogonalidade máxima, e também para criar as divertidas fotos perspectivas forçadas, utilizando-se da ilusão de ótica característica das imagens em duas dimensões.

grande-angular faz caber mais conteúdo dentro do quadro. Mas, para isso, promove uma distorção no campo de visão, deixando as bordas da foto arredondadas. É o princípio fotográfico que guia a relação funcionalista hoje do homem com a sociedade⁸⁸. A preocupação de Flusser é claramente a parcela da autonomia humana que se perde nesse processo mediado de ver o mundo.

O tempo que a imagem cria é diferente do tempo linear, que estabelece relações causais entre os eventos. O tempo da imagem é o tempo da magia, onde “[...] um elemento explica o outro, e este explica o primeiro”⁸⁹. É a instauração dessa nova lógica que permite às imagens portar certa mágica em relação aos textos científicos. Ora, não seria essa uma relação complexa de mediação e de representação que ela estabelece entre nós e o mundo? Mas essa, como qualquer mediação, pode ser mais ou menos fiel àquilo que representa.

Aquele mesmo fotógrafo Lewis Hine alertou: mesmo que uma fotografia não possa mentir, um mentiroso ainda pode fotografar⁹⁰. Hine estala alertado para duas coisas importantes: primeiro, quem deve conjugar os verbos; e segundo, o falseamento disponível na fotografia. É comum que no esforço recapitulatório de uma história da fotografia ou mesmo num avanço epistemológico que discuta as potencialidades da técnica, estejamos tão inebriados de matéria que esqueçamos que elas não se constituem assim ao acaso. Antes, são tarefas bem planejadas e executadas por sujeitos atores do mundo. O apagamento dos sujeitos frente às tecnologias não é somente um fenômeno advindo da prática; de novo: nossa maneira de lidar com o mundo materializa nossa maneira de ver e pensar o mundo. Esse fenômeno é resultado do nosso próprio envolvimento em demasia com a técnica, a ponto de perdermos de vista quem conjuga os verbos dessas ações, esquecemos, assim, que acontece uma mediação. A técnica se apaga quando se naturaliza, e o risco é que ficarmos em função das tecnologias em vez de nos servirmos delas⁹¹.

⁸⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, p. 98.

⁸⁹ *Idem*, p. 16-17.

⁹⁰ *The average person believes implicitly that the photograph cannot falsify. Of course, you and I know that this unbounded faith in the integrity of the photograph is often rudely shaken, for, while photographs may not lie, liars may photograph.* DREIER, Peter. *The Radical Images of Lewis Hine*, Documentary Photographer Posted. Huffington Post, 27/09/2014. Disponível em: huffingtonpost.com/peter-dreier/the-radical-images-of-lew_b_5893064.html

⁹¹ CONTRERA, Malena Segura; BAITELLO Jr., Norval. *A dissolução do outro na comunicação contemporânea*, p. 4-8.

Podemos pensar a imagem fotográfica de maneira complexa, através de todas essas perspectivas apresentadas. O problema da ontologia é que, adotando somente uma perspectiva teórica, corremos o risco de analisar somente os fragmentos que as teorias nos possibilitam ver. É preciso ter em mente não só a vinculação objetiva da fotografia com o mundo, mas também a necessária mediação técnica do aparelho e a porção de sentido que é impossível de planejar, que é mesmo incodificável. Não se trata de desprezar a parcela representativa e testemunhal da fotografia em nome de suas incontáveis interpretações possíveis, mas de ponderá-las conjuntamente, tal como se dá no cotidiano. A fotografia é testemunha mas também é fabricação. A fotografia é informação mas também é narrativa. A fotografia é seus indícios mas também é aquilo que não indicia.





On 26 December 2004, a magnitude-9.3 earthquake off the coast of Sumatra, Indonesia, triggered a series of deadly waves that traveled across the Indian Ocean, wreaking havoc in nine Asian countries and causing fatalities as far away as Somalia and Tanzania. The quake was so strong that it altered the tilt of the planet by 2.5 centimeters. More than 200,000 people died or were reported missing, and millions were left destitute in the worst natural disaster in living memory. In India, the Tamil Nadu fishing communities were among the worst hit, with homes, lives and livelihoods being wiped away.

Figura 12: Arko Datta/Reuters, dez.2004.
World Press Photo of the Year 2005.





Brandon Olson, Specialist of Second Platoon, Battle Company of the Second Battalion of the US 503rd Infantry Regiment sinks onto an embankment in the Restrepo bunker at the end of the day. The Korengal Valley was the epicenter of the US fight against militant Islam in Afghanistan and the scene of some of the deadliest combat in the region.

Figura 13: Tim Hetherington/Vanity Fair, out. 2007. **World Press Photo of the Year 2008.**

O dito não-dito do fotojornalismo

*Limites do poder informativo da fotografia.
A imagem como suporte do símbolo.*

Dentre as fotografias do jornalismo premiadas, muitas vezes o conteúdo visual ultrapassa o que uma possível descrição verbal poderia dizer. São momentos em que os fotógrafos contemporâneos, de certo como Lewis Hine, percebem a insuficiência das palavras para falarem do que estão vendo. São fotografias onde o sentido expresso não é descritível, ou pelo menos não facilmente descritível. É quando a impossibilidade de falar sobre problemáticas complexas, dado os tirânicos tempo e espaço do jornalismo noticioso, é vencida pela instantaneidade de sentido que a imagem catalisa.

Arko Datta recebeu o prêmio de Foto do Ano 2005 do WPP (Figura 12)⁹². O sismo de Sumatra-Andaman, ocorrido em dezembro de 2004, com epicentro na Indonésia, causou uma série de tsunamis que devastou a região, inclusive a Índia, local da foto. Essa foi uma das catástrofes naturais mais mortais da história, vitimando mais de 230 mil pessoas. A legenda da fotografia, conforme disponível no site da premiação⁹⁴, descreve um pouco da cena, nomeando locais e contando vítimas, narrando um pouco da história da qual o fragmento fotografado faz parte. Ora, o texto que acompanha uma fotografia no jornalismo não deve descrever exatamente o que está contido no quadro, isso torna a leitura enfadonha. Pelo contrário, a legenda precisa ir mais além, expandir a amplitude da foto, explicar sua importância e de onde a cena foi recortada – pelo menos essa é uma premissa básica dos manuais de redação da imprensa brasileira. Nesse sentido, em fotojornalismo, a “[...] imagem

⁹² A mesma fotografia também esteve entre as finalistas da categoria Breaking News Photography 2005 da maior condecoração norte-americana de imprensa, o Pulitzer.

⁹⁴ Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2005/world-press-photo-year/arko-datta

depende do texto”⁹⁵.

Na perspectiva de Barthes, a mensagem da fotografia de imprensa, apesar da devoradora potência da imagem, tem seu significado complementado somente na junção da mensagem iconográfica com a mensagem verbal. A legenda, mesmo com um “[...] efeito de conotação menos evidente que a manchete ou o artigo”⁹⁶, devido à sua disposição gráfica, pode duplicar a camada de denotativa da foto, ou seja, fortificar o que a própria imagem já diz. Mas além de ampliar os significados não explícitos da fotografia, suas conotações, as legendas também podem mesmo produzir novos significados totalmente diferentes daqueles disponíveis somente na apreciação visual da foto, de modo a levar o leitor, com um “olhar retroativo”⁹⁷ e retroalimentado, de volta à imagem.

Para um judeu israelense, uma foto de uma criança estraçalhada no atentado contra a pizzaria Sbarro no centro de Jerusalém é, antes de tudo, uma foto de uma criança judia morta por um militante suicida palestino. Para um palestino, uma foto de uma criança estraçalhada pelo tiro de um tanque em Gaza é, antes de tudo, uma foto de uma criança palestina morta pela máquina de guerra israelense.⁹⁸

Os olhos de um militante podem deturpar totalmente a informação disponível em uma foto. Ou essa pode ser tarefa mesmo da legenda, âncora informacional do fotojornalismo, que aterra de volta ao contexto mas que assim também limita os sentidos da imagem. É o caso da Guerra dos Balcãs, exemplo de Susan Sontag, em que as mesmas fotografias das mesmas vítimas, com legendas diferentes, eram utilizadas pelos serviços de propaganda tanto sérvios quanto croatas. Não são poucas as reapropriações que hoje transformam as fotografias de conflitos urbanos para quaisquer dos lados que se queira argumentar. O público nas comunidades virtuais passa de comentador para produtor de argumentos. Se dele não podemos exigir compromisso na averiguação dos contextos fotográficos para elaborar com mais objetividade as guias para um processo de denotação (legendas ou reportagens), podemos

⁹⁵ ZARATTINI, Mônica Rolim. *Imagens do massacre do Realengo: a função informativa da legenda fotográfica nos jornais impressos*. 2013, p. 63-65.

⁹⁶ BARTHES, Roland. *Mensagem fotográfica*, p. 310. Esse texto de Barthes foi originalmente publicado em 1962, 18 anos antes de *À câmara clara*, publicado no ano da morte do autor, 1980. Este último foi o texto referido anteriormente, onde já se apresenta outro Barthes. Curiosamente, os dois textos coexistem nas referências de pesquisas atuais sobre fotografia.

⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

⁹⁸ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*, p. 14.

exigi-lo do jornalista, tal que a ética é não só imperativo profissional, mas mediadora mesmo do encontro com o outro.

A mulher, deitada em desespero, próxima ao chão, na Índia abalada pelos tsunamis, não se importa com as informações sobre a catástrofe. Seu sofrimento é nítido, mas é outro. Concerne a sua experiência individual, num momento de indescritível dor, da qual Arko Datta foi testemunha. O significado da foto, sozinha, é insuficiente, o sentido lhe escapa. No entanto, é justamente em face dos dados relatados embaixo do retrato que podemos de algum jeito nos conduzir, com alteridade reforçada, ao encontro com a personagem. A partir do texto, o significado da foto se amplia, passa da denotação à conotação. E esse processo aumenta a potência de um flagrante do sentido, mais complexo que o significado, pois é uma experiência vivida. Através do complexo texto-foto, ela pode passar de mídia iconográfica para suporte do simbólico. Nosso olhar retorna melhor munido, reencontra a imagem fotográfica, que agora pode dizer mais coisas do que nos disse antes. O sentido se amplia, o encontro é possível.

Segue esta lógica operacional boa parte das fotografias premiadas na última década pelo WPP, como veremos em outros exemplos adiante. A foto de Datta foi um momento escolhido entre tantos outros, e também uma fotografia entre tantas⁹⁹. Reiteradamente publicado, é esse fragmento, que resume toda uma história de catástrofe ambiental, que pela lógica autorreflexiva da mídia e suas condecorações, ganha favoritismo para concorrer à eternidade. Quantas fotos não foram feitas por outros fotógrafos de diferentes cenas da mesma tragédia? O tema é encolhido, pela tarefa informativa da legenda, mas, paradoxalmente, ampliado, pelo modo de funcionamento da mídia e de suas políticas.

Para Sontag¹⁰⁰, a compreensão da guerra por parte de pessoas que não a viveram é um produto do impacto das imagens da guerra. É um favor que o fotojornalismo presta à humanidade. As fotografias premiadas indicam tendências temáticas e estéticas, e, assim, modos de fazer prestigiados dentro do campo jornalístico. Além disso, é indiscutível o valor que as premiações fazem aderir a fotos do noticiário internacional. Dentre milhares de imagens produzidas diariamente e publicadas ao redor do mundo, algumas vencerão a passagem do tempo e continuarão sendo vistas mesmo após o final dos debates nos noticiários. Uma World

⁹⁹ Como se vê no vídeo *Surviving the tsunami - Arko Datta looks back*, Thomson Reuters Foundation, 2/11/2010. Disponível em: trust.org/item/20101102101800-bsnxd

¹⁰⁰ SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros, p. 22.

Photo of the Year se torna uma referência estética e informativa, algumas viram “[...] ícones na história e cultura visual do ocidente”¹⁰¹: não é difícil atrelar a Guerra do Vietnã, por exemplo, à fotografia de Nick Ut. A foto virou capa de livro, de disco, objeto de museu. As fotografias premiadas são as fotografias imortais. São as referências visuais disponíveis para as produções fotojornalísticas subsequentes, que procurarão ali certas lições sobre modos de olhar. Mas também serão referências para o grande público que não produz fotografias. Serão as ilustrações dos livros de história sobre os acontecimentos passados importantes, graças ao grau de credibilidade que esta técnica de representação possui, em face de outras em descrédito como a pintura, e que até hoje gera debates teóricos a respeito dos impactos de realidade que produz.

No final de 2007, após um longo dia de batalhas no Afeganistão, foi tirada a WPP 2008 (Figura 13)¹⁰². O fotógrafo Tim Hetherington passou mais de cinco meses junto ao pelotão norte-americano no posto avançado Restrepo, chamado assim em homenagem a um médico do pelotão morto no local. O Vale do Korengal era uma das regiões mais atingidas pelas bombas aéreas da OTAN na época. É o que nos informa um relato mais longo, disponível também no site da premiação¹⁰³. Apesar da presença considerável de armas automáticas, a batalha, segundo a legenda de outra foto da mesma cobertura, também premiada naquele ano, era conquistada pé ante pé, de trincheira a trincheira. Não só a técnica militar se parecia com a técnica da Segunda Guerra Mundial, também se assemelhavam suas fotografias.

A fotografia de Hetherington é subexposta e pouco nítida, e possui o que chamamos de *blur*. O efeito visual, que pode ser obtido através de simulações, geralmente acontece quando a câmera não está fixa e o movimento pelo qual passa o aparelho é registrado em forma de pequenos contínuos de imagem. Ou seja, a foto não registra objetos parados, mas sim levemente em movimento. É comum, inclusive que os fotógrafos

¹⁰¹ BIONDI, Angie. Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo, p. 82.

¹⁰² Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2008/world-press-photo-year/tim-hetherington

¹⁰³ *Soldiers of Battle Company of the Second Battalion of the US 503rd Infantry Regiment fire grenades and automatic weapons from their bunker in the Korengal Valley, Afghanistan. Nearly three-quarters of all bombs dropped by NATO forces in Afghanistan are dropped on and around the Korengal Valley. Yet much of the fighting is on foot, and ground gained is measured in yards, single hilltops, small patches of forest.* General News, second prize stories, 2008. Disponível em: worldpressphoto.org/collection/photo/2008/general-news/tim-hetherington

utilizem a limitação técnica (afinal, a fotografia registra instantes e não contínuos, como o vídeo) para criar efeitos narrativos, como o *motion blur*, técnica fotográfica em que a câmera, presa a um tripé e com obturador aberto por algum tempo, registra os objetos imóveis parados e os objetos móveis em movimento, selecionando o que estará em *blur* e o que estará nítido na imagem final. Um exemplo desta técnica é a fotografia de Henri Cartier-Bresson de um ciclista visto do alto de uma escada.

Mas mesmo “borradas”, quando o *blur* não é selecionado ou proposital, algumas fotos ainda têm muito valor para a história. É o caso da cobertura do desembarque das tropas norte-americanas na costa da Normandia ao final da Segunda Guerra Mundial, por Robert Capa,



Figura 14: Nick Ut, Vietnã, 1972.



Figura 15: Henri Cartier-Bresson, The Var department, França, 1972.

que o marcou definitivamente como o maior fotógrafo de todos os tempos. A cobertura tem poucas fotografias, algumas fotos bem nítidas dentro das embarcações e outras fotos tecnicamente inadequadas, com muito *blur* e pouca nitidez¹⁰⁴. Tecnicamente inadequadas, mas ainda visualmente pungentes, as fotos do Dia D apresentam o mesmo tipo de dificuldade de estabilização do movimento da foto de Hetherington.

Nesse caso e em outros do fotojornalismo, podemos ver que há uma prevalência do efeito da informação em relação à técnica de apresentação dessa informação. É como se “as fotos menos elaboradas” portassem “um tipo especial de autenticidade”¹⁰⁵. Essa é uma virtude própria da imagem, dado que uma reportagem jamais poderia ser publicada com má semântica, sintaxe, concordância ou ortografia, mas uma foto pode prescindir da boa técnica se outros valores ela ainda for capaz de imprimir. Essa inversão de valores indica que a proximidade do repórter é mais importante do que sua destreza mecânica. Essa proximidade pode ser física, para o momento do clique, mas é sobretudo uma proximidade emocional, que numa equação interessante com os atributos estéticos, transparece no resultado da imagem.

Pela presença testemunhal na Segunda Guerra, Capa eternizou o valor da proximidade do repórter, ainda mais do que o repórter fotográfico. É da sua autobiografia a frase “se as fotografias não são suficientemente boas é porque não se está suficientemente perto”¹⁰⁶. Sobrevive até hoje o caráter legendário de sua morte, pisando numa mina terrestre ao cobrir a Guerra da Indochina. O digno risco de vida em nome da boa notícia¹⁰⁷, estilo Capa, instaura uma aura de fábula ao trabalho do fotógrafo correspondente de guerras, onde aplicável aos repórteres multimídia que produzem textos, fotos e vídeos baseados em zonas de conflito, ou

¹⁰⁴ Uma grande polêmica envolve o resultado fotográfico da cobertura do Dia D. Segundo o pesquisador André Coleman, a escassa quantidade de fotografias se deve ao fato de que Capa teve um ataque de pânico no desembarque do dia 6/6/1944. Somente 11 imagens apareceram na película que disporia de 106 espaços. Para ele, Capa superexpôs o filme, deixando-o totalmente queimado e com uma superfície indiscernível. A história oficial contada pelo editor John Morris, contada desde a publicação das fotos na revista Life, diz respeito a um erro técnico de revelação no laboratório contratado pela revista. COLEMAN, A. D. Robert Capa on D-Day, 2014. Disponível em nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day. A cobertura completa do Dia D está no acervo online da Agência Magnum. Disponível em: magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&STID=2TYRYDGO4UQ8

¹⁰⁵ SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros, p. 27.

¹⁰⁶ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental, p. 87.

¹⁰⁷ A lei da fotografia de guerra, desde Capa, encoraja ações desmedidas e causa a morte de muitos repórteres. SERVA, Leão. O mandamento de Capa, 2012.



Figuras 16 e 17: Robert Capa, Desembarque das tropas norte-americanas na praia Omaha, Normandia/França, 1944.

mesmo os fotojornalistas das grandes metrópoles quando deslocados para a cobertura de zonas de conflito urbanas.

Mas ao lado desse estatuto de “herói da fotografia”, resiste nesta mesma biografia de Capa um sujeito fanfarrão e dado às vaidades do *show bizz*. É o contraditório, o necessário equilíbrio da psique individual e social, duplicidade que aparece tanto na biografia quanto na obra de Capa¹⁰⁸. Suas fotografias de guerra, com erros técnicos irrelevantes dado o espetáculo do flagrante, aparecem cronologicamente lado a lado de reportagens mais friamente apuradas e visualmente construídas. É esse equilíbrio de contrários, essa coexistência, que o faz perseverar o caráter legendário do pai do fotojornalismo de guerra.

¹⁰⁸ DE CARLI, Anelise Angeli. *Perto o suficiente: o legado de Robert Capa para o fotojornalismo*, 2014.

De volta a 2007, Hetherington passou cinco meses com o pelotão norte-americano no Afeganistão. Ficando menos interessado no combate que na realidade emocional dos homens, ganhou intimidade e confiança dos soldados, como se estivessem esquecido que estavam lá, é o que informa mais uma parte expandida do relato oficial¹⁰⁹. O relato fala de um esforço de proximidade entre repórter e fonte, sobre estar não perto literalmente, mas perto o suficiente. Malfadada a fonte seja a maneira de nomear simploriamente os sujeitos envolvidos na relação da qual o jornalismo depende, as fontes para a narrativa que Hetherington apresenta em sua foto são muito mais do que simples relatos ou instantâneos recolhidos. A fonte desse jornalismo que vai ao encontro do próximo é justamente a miríade de encontros proporcionados pela relação. Na relação, quase íntima, como dito, com os soldados, no forte de Restrepo, o fotógrafo encontrou um momento de verdadeiro estupecato, quando ainda é possível que se surpreenda com alguma coisa mesmo o sujeito da guerra, esfriado de suas emoções, treinado para uma sobriedade própria do tratamento desumano para com o outro (é tudo isto que pode nos dizer o simples fato de o personagem estar vestido com um abrigo militar camuflado). A fonte do jornalismo é o encontro, e o encontro só acontece com a manutenção da existência plena do outro, com a coincidência da presença total do eu e do outro.

A imagem complexa é a plataforma do imaginário, é através da qual atua esse sistema dinâmico de estruturas míticas. Gilbert Durand propôs um modo de funcionamento desse sistema: se as imagens, morada do complexo, nascem do corpo, é a partir dos automatismos do corpo que podemos entender um pouco mais sobre elas. Não é como se o corpo desse origem às imagens, o contrário também pode ser verdadeiro. A questão é que no fundo dos arquétipos, desse esquema complexo de imagens, mora a indiferenciação. É ela que não se preocupa com categorias, esquemas mentais que convencionamos para melhor entender o sentido que nos toca. Antes disso, a imagem despreza a ordenação lógico-dedutiva do signo, pois a imagem lhe persiste.

¹⁰⁹ World Press Photo of The Year 2008, Background story. Disponível em: worldpressphoto.org/collection/photo/2008/world-press-photo-year/tim-hetherington

Direito à narrativa

*Civilização da imagem e imagens da civilização.
O iconoclasmo ocidental e o pensamento imagético.*

Régis Debray estuda a evolução da relação humana com a imagem e supõe três momentos cronológicos. Primeiro, na era ágrafa, as imagens eram força presente, eram invocadas. O olhar se dirigia para além da materialidade dos objetos. É o tempo dos mitos na Grécia antiga, o tempo das tribos, em que o totemismo e a vivência da mitologia podem ser bons exemplos¹¹⁰.

Num momento histórico posterior, notadamente a partir do advento da imprensa, proliferou-se a partir da Europa outra forma de lidar com as imagens. É quando a imagem reduz-se à sua superfície visível, quando a era da reproduzibilidade técnica instaura de vez nossa relação somente visual com a imagem. Não por coincidência, antes por contingência histórica, é nesse momento, entre os séculos XV e XX, que se desenvolvem e se propagam o método científico e a ciência moderna. Não menos importante, é também essa a época em que a Europa notadamente se lança na conquista bélica e cultural de territórios americanos asiáticos e africanos, espalhando também seus modos de ver e pensar para outras sociedades. Esse momento de progresso técnico é o berço da civilização da imagem, berço da fotografia, contraditoriamente viabilizada pelo positivismo que excluía a imagem como produtora de conhecimento¹¹¹.

Com o aprimoramento e a produção em massa da imagem técnica, como a televisão e a internet, saímos da representação e chegamos à incontornável era da visualização, onde, para Debray, as fronteiras

¹¹⁰ Embora a nomenclatura “regime dos ídolos” de Debray possa soar depreciativo, como um assujeitamento humano, Claude Lévi-Strauss já em 1961 tentou revalorizar o “pensamento selvagem”, tomando-o não como um pensamento primitivo, mas como um primeiro esforço de organização do mundo e, justamente por isso, base da possibilidade para um pensamento segundo, um pensamento cultivado, moderno, científico. LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem, p. 30-32.

¹¹¹ DURAND, Gilbert. O imaginário, p. 31. BARROS, Ciência e imaginário: a fotografia como heurística, p. 5.

entre imagem e referente tornam-se indiscerníveis¹¹². A instantaneidade da imagem visualizada, a imagem da civilização contemporânea, acaba apagando os outros aspectos da imagem, que não nos estão disponíveis aos olhos. Esse “apagamento dos invisíveis” gera problemas políticos evidentes, uma vez que aquelas realidades que não se projetarem nessa economia das imagens, da qual a mídia é motor, não possuem credibilidade suficiente. Suspeitamos da real existência de imagens, que não estejam sintetizadas em superfícies visuais, disponíveis em vídeos e fotos¹¹³. Por isso vemos os movimentos sociais por direitos humanos e ambientais, por exemplo, se engajando de maneira tão efetiva nos mecanismos da comunicação digital. Por isso, também, nesse contexto de comunicação contemporânea por imagens, vemos um retorno com vigor da ferramenta fotojornalística nas narrativas sobre o presente. A visibilidade é importante num mundo de aparências. É para entender esse fenômeno social que “A civilização da imagem solicita à ciência uma nova heurística, capaz de utilizar a imaginação como produtora de conhecimento”¹¹⁴.

Para além dos limites cronológicos da teoria de Debray, esses comportamentos diante da imagem não se excluem mutuamente com o tempo, antes, indicam certas inclinações contextuais. Essas mediações performatizadas pela imagem, antes, se imiscuem na vida cotidiana, como já dissemos, complexa por excelência. Por conseguinte, essas motivações também aparecerão misturadas no campo de atuação do fotojornalismo. De qualquer maneira, Debray alerta para uma tendência de afastamento das imagens do nosso cotidiano. As imagens mais complexas, da morte, do sagrado, da primeira geração de imagens, hoje são substituídas por “máquinas de fazer ver”, como a câmera, o cinema e o computador. O estatuto da imagem se reduz à visão. O que é importante de se ter em mente é que, na superfície social, as imagens preponderantes da nossa civilização são essas visíveis, são as imagens técnicas.

Gordon Parks, cuja citação abriu o primeiro capítulo desse texto, pode contar com mais recursos sua história sobre o Movimento dos Direitos Civis porque conhecia aquilo sobre o qual estava falando. Não só porque o fotógrafo era um negro vivendo nos EUA durante o período da segregação racial institucionalizada, mas porque Parks era amigo de Malcolm X e inclusive padrinho de uma das filhas do ativista. Num pequeno mas importante texto publicado um ano antes de falecer, Parks

¹¹² DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem, p. 277-278.

¹¹³ Idem, p. 360.

¹¹⁴ BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística, p. 2.



Figura 18: Gordon Parks, Malcolm X rezando num encontro da Black Muslims numa mesquita de Chicago/EUA, 1963.

assume que seu problema era manter a confiança das pessoas que estava fotografando e também dos editores¹¹⁵. Ele se deparou com o paradoxo do jornalismo: como obedecer ao imperativo ético da profissão e conseguir estabelecer uma comunicação profunda? Medina já tentou responder: é a cumplicidade, ferramenta que promove o encontro eu-tu¹¹⁶. Enquanto o outro for tratado como fonte de informação e não sujeito dessa mesma informação, a entrevista como escrutínio e não como “relação humana durável”¹¹⁷, como fazer do jornalismo ferramenta de

¹¹⁵ “My problem was to keep faith with the people I was photographing, and at the same time hold the confidence of the editors of *LIFE*”. PARKS, Gordon. Every picture has a story, p. 6.

¹¹⁶ MEDINA, Cremilda. Entrevista: o diálogo possível, p. 7.

¹¹⁷ Idem, p. 31.

empoderamento dos sujeitos, tal como se pretende, afinal de contas, com a própria teoria democrática que deu origem a este ideário de jornalismo contemporâneo?

Com diferentes técnicas e critérios de noticiabilidade, os jornalistas reiteram o valor da objetividade. Tal como funciona um ritual, sua execução dá ordem e sentido a uma prática cotidiana. Não é à toa que Tuchman utiliza essa palavra para falar da objetividade. Um ritual é uma repetição, uma vontade de reestabelecimento do tempo perfeito, um retorno à ordem maculada pelo caos cotidiano. Pelo menos é assim que o descreve Mircea Eliade¹¹⁸, quando descreve o ritual das comunidades primitivas, cujas raízes de sentido ainda persistem na cultura contemporânea. O ritual nos torna, periodicamente, contemporâneo aos deuses, quando, como contam os mitos, essas histórias exemplares, tudo estava no seu lugar. O ritual do jornalismo nada mais visa do que retomar a ordem do mundo, dar-lhe objetividade, entendido por muitos como o próprio método de trabalho do jornalismo, seu “[...] código não escrito de princípios e valores que devem nortear a difusão da informação – o conhecimento indireto pelo qual as pessoas podem formar suas opiniões sobre o mundo”¹¹⁹.

O fotojornalismo lança mão de estratégias similares àquelas características de seu campo-pai: os valores-notícia, as coerções organizacionais, os lugares de fala e também, a ética. A ética, como já dito, opera como uma mediação da mediação do jornalismo, está no entremeio da meio do caminho. Por vezes confundida com o afastamento entre o repórter e o fenômeno que ele reporta, a ética jornalística não é muito mais do que esse conjunto de comportamentos que se espera de um profissional que trabalha com o humano. O fotojornalismo está para a fotografia como o documentário está para o cinema. Tentando superar possíveis maniqueísmos, podemos dizer que a realidade é seu pressuposto, é o ponto de partida dessa narração. A narrativa que se constrói a partir daí diz respeito à ética profissional, à responsabilidade mesmo do autor-repórter, mais do que à estilística do documentário, que pode simplesmente obedecer à arte. Se a objetividade funciona como um ritual “[...] para neutralizar potenciais críticas” e em “[...] rotinas confinadas pelos limites cognitivos da racionalidade”¹²⁰, a ética jornalística estaria mais para uma prática-guia, o saber de conduta esperado do corpo da imprensa. Mas por que a ideia de ética, de boa conduta, é ligada

¹¹⁸ ELIADE, Mircea, *O sagrado e o profano*, p. 81-82.

¹¹⁹ KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*, p. 60.

¹²⁰ TUCHMAN, Gaye. *A objetividade como ritual estratégico*, p. 75.

à ideia de afastamento? E por que, contraditoriamente, o fotógrafo e o repórter que se *aproximam* são os que conseguem mais?

Podemos facilmente perceber que as fotografias premiadas pelo WPP são as fotografias próximas. Não são fotografias de *paparazzi*, à socapa, por mais que elas apareçam aos borbotões na imprensa cotidiana. Não são essas as produções que a política interna do jornalismo, seus prêmios, aqui na figura do WPP, condecoram. Desde o bordão de Capa até as premiadas de hoje, as boas fotografias são as que trazem para perto o que está longe, que fazem reviver a magia de Flusser, que despertam a possibilidade do *punctum* de Barthes. A proximidade é uma noção espacial mas também simbólica.

A liberdade da conotação, grosso modo, não é permitida ao público. Essa seria uma aproximação possível do jornalismo com seus leitores. A intenção da produção noticiosa é informar no aspecto mais estéril do termo, oferecer uma narrativa o mais denotativa possível, axioma sobre o qual haverá poucas dúvidas de interpretação. É este tipo de visão de jornalismo que permite separá-lo na especificidade de jornalismo cultural. Medina alertou que, mesmo com a atualização do termo ‘cultura’ no âmbito dos estudos antropológicos, onde toda a prática de produção de sentido é prática cultural, essa noção ampliada ainda não chegou à imprensa¹²¹, ou pelo menos às suas estruturas. O jornalismo cultural continua nomeando o noticiário sobre as artes, em desprezo às práticas cotidianas das comunidades, que justamente atualizam a cultura através dos tempos. Por isso, toda produção de sentido cria uma segunda realidade, como lembra Medina, na acepção do termo de Boris Kossoy. Isto é, o jornalismo parte do mundo para criar uma narrativa sobre ele, uma realidade posterior, segunda. Por isso, é responsável por uma produção simbólica, no sentido peirceano do termo¹²². Com isso,

¹²¹ MEDINA, Cremilda. O signo da relação, p. 80-81.

¹²² Em *Semiótica* (p. 72-73), Charles Peirce explica que símbolo é um signo convencionalizado que “[...] está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria”. Com isso, Peirce diferencia os três níveis de relação do signo com os objetos dinâmicos do mundo. O símbolo é coincidente com a ação do interpretante, ou seja, acontece quando ele o utiliza. Em analogia, no nível social, a produção simbólica é uma produção humana, com significado potencialmente convencionalizado acerca de uma “realidade segunda” sobre a realidade primeira. Ou ainda, como escreveu Boris Kossoy (p. 30-31) sobre a imagem fotográfica, é “[...] uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor” (grifos do autor). A primeira realidade é onde ocorreram os eventos, no passado, como o objeto dinâmico de Peirce que, até chegar ao interpretante, já está em outro momento. É impossível que coincidam o passado (realidade) e o interpretante (verdade semiótica. abstração do futuro), dado que esse conflito lógico impossibilitaria o processo da semiose (presente infinito).

Medina quer dizer que o jornalismo produz uma segunda camada de sentido aos fenômenos do mundo, submetendo o mundo a uma ordenação: este sentido é dado pela narrativa.

A imagem da separação existe quando há fronteira. A fronteira estabelece uma distância, grande ou pequena, mas útil o bastante para não me deixar misturar no outro. Mas o jornalismo parece ser mais sobre encontros do que sobre fronteiras. A prática noticiosa, que iniciou antes como entretenimento do que com propósito informativo¹²³, ruma, com a modernidade, para outro lado: surge a ética da objetividade. Desde então, o ingrediente pragmático, passou a marcar presença no cotidiano e nos manuais das redações. Elimina-se a vã erudição para ir em busca do mundo positivo, para construir um “[...] relato da ordem natural das coisas”¹²⁴. A questão é que o jornalismo não é um relato, na acepção purista do termo, o jornalismo é narrativa, e, por isso, um produto cultural. Muito embora alerte Medina, justamente por serem conquistas, as narrativas a-lineares são um segundo momento após o pleno domínio do modelo lógico de narração¹²⁵. Podemos dizer também que, antes de fotografar de perto, é preciso dominar o aparelho fotográfico, saber jogar seu jogo, estar consciente das possibilidades estéticas do corte e das limitações geradas pelo elo indicial, todas as características das quais falamos anteriormente, e, além disso, conhecer as barreiras permitidas pelo humano e pelo ético para estar perto somente o suficiente.

O título desse capítulo faz uma menção ao livro de Luis Carlos Restrepo, por uma curiosa coincidência, também o nome do forte americano em território afegão onde foi tirada a Foto do Ano de 2008. Restrepo explica que “A ciência, com seu esquematismo alienado da dinâmica vital, nos fez crer que só podemos conhecer o outro decompondo-o”¹²⁶. Essa nos parece ser uma lógica da modernidade, e a fotografia tem seu papel nesse modo de pensar. Mas, Restrepo continua: essa metodologia não fica retida no âmbito da pesquisa, acaba sendo importada para nossa relação com os outros. Usando as palavras de Medina, com uma “posição apriorística” fica difícil ao jornalista “interpretar o presente que está sempre cifrado numa complexidade não aparente”.¹²⁷ Ela propõe aos comunicadores que se deixem afetar simbolicamente pelos

¹²³ Segundo o pioneiro da crítica ao campo, no século XVII, Tobias Peucer. TAMBOSI, Orlando. Tobias Peucer e as origens do jornalismo.

¹²⁴ MEDINA, Cremilda. Ciência e jornalismo, p. 25.

¹²⁵ Idem, p. 68.

¹²⁶ RESTREPO, Luis Carlos. O direito à ternura, p. 14.

¹²⁷ MEDINA, Cremilda. Ciência e jornalismo, p. 61.

acontecimentos, permitindo o contato com sentidos outros que não somente o intencionado.

O jornalista, o comunicador como agente cultural, ocupa um lugar privilegiado na sociedade – não pode se contentar em exercer a função administrativa dos sentidos já estabelecidos em qualquer instância de poder.¹²⁸

A saída para diminuir esse afastamento, culturalmente construído, só pode ser também cultural. É através da ternura, da presença viva do corpo, que vamos ao encontro do outro¹²⁹. A instância simbólica, local de ação do agente cultural, não é somente um substrato extrassignificativo dos discursos; é, antes, uma instância da existência. Tomar o corpo como morada da cultura é assumir que, antes da fabricação mental de imagens sobre o mundo, o corpo nos permite estar nessas imagens. Somente o fotógrafo que *estava lá*¹³⁰, de corpo e alma, tem *punctum* em suas fotos. E é dessas fotos que vamos lembrar quando fecharmos os olhos, quando a história nos fizer esquecer onde vimos tais cenas se não estávamos lá. Talvez por isso algumas histórias ganhem mais repercussão a partir da narrativa fotográfica do que numa reportagem analítica. Lembremos do recente caso da fotografia que Nilufer Demir fez do corpo do menino curdo Aylan Kurdi, morto no mar da Turquia, que despertou o interesse da mídia pelo assunto e uma considerável adesão ao movimento de recepção de refugiados em toda a Europa.

Como dito anteriormente, a imagem, que é complexa, nasce no corpo. E a maneira de a imagem convocar não é através da argumentação. As imagens nos convocam pela falta de explicação, pela coexistência de opostos, que nem o contraditório nas fotografias do qual fala Barthes. Para que nos engajemos na aventura narrativa que é uma boa fotografia, é preciso que façamos parte dela. Significa que, nessa perspectiva, a imagem é um pressuposto ontológico de qualquer outra forma pensamento, por consequência, o simbólico é pressuposto do racional, e não uma de suas categorias. Durand diz mesmo que “[...] não existe corte entre o racional e o imaginário, não sendo o racionalismo, entre outras coisas, mais do que uma estrutura polarizante particular do campo das imagens”¹³¹.

¹²⁸ MEDINA, Cremilda. Ciência e jornalismo, p. 109

¹²⁹ Restrepo não é nada eufemista quando fala dos problemas gerados pelo abismo entre a vida e experiência abstrata: “[é necessário] Perder o medo da dor e abrir passagem à ternura é estar cara a cara com a morte. Só então deixamos de oferecer-nos em holocausto aos sacerdotes da abstração e às aves de rapina da imagem e do objeto”. RESTREPO, Luis Carlos. O direito à ternura, p.109.

¹³⁰ BARTHES, Roland. A câmara clara, p. 76.

¹³¹ DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica, p. 75.



Figura 19: Nilufer Demir, Turquia, 2015.

Ora, se o jornalista trabalha produzindo narrativas, é porque já pôs alguma ordem neste mundo, assim como o fotógrafo que dele recorta um pedaço. Mas essas fabricações não são fruto do simples escrutínio da razão, elas comunicam não porque explicam o funcionamento de algo: isto é somente informação. A comunicação estabelece um trajeto de sentido, e alguém precisa estar engajado para atravessar por este trajeto.





The bodies of two-year-old Suhaib Hijazi and his elder brother Muhammad, almost four, are carried by their uncles to a mosque for their funeral, in Gaza City. The children were killed when their house was destroyed by an Israeli airstrike on 19 November. The strike also killed their father, Fouad, and severely injured their mother and four other siblings. Israel had begun an intense offensive against Hamas-ruled Gaza on 14 November in response to continued rocket fire from Palestinian militant groups. In the first days of the offensive, Israel struck at targets of military and strategic importance, though the scope of attack later widened to include residences suspected of harboring Hamas militants. By the time a ceasefire was brokered on 21 November, over 150 people had been killed in Gaza. Of these 103 were thought to be civilians, including at least 30 children.

Figura 20: Paul Hansen, nov. 2012. **World Press Photo of the Year 2013.**





Tahoua, Niger. The fingers of malnourished 1-year-old Alassa Galisou press against the lips of his mother, Fatou Ousseini, at an emergency feeding center. Drought and a particularly heavy plague of locusts destroyed the previous year's harvest. This left an estimated 3.6 million people severely short of food, including tens of thousands of starving children. Heavy rains promised well for the 2005 crops, but hindered aid workers bringing supplies. Relief had been slow to come.

Figura 21: Finbarr O'Reilly/Reuters, ago. 2005. **World Press Photo of the Year 2006.**



Bibi Aisha, 18, was disfigured as retribution for fleeing her husband's house in Oruzgan province, in the center of Afghanistan. At the age of 12, Aisha and her younger sister had been given to the family of a Taliban fighter under a Pashtun tribal custom for settling disputes. When she reached puberty she was married to him, but she later returned to her parents' home, complaining of violent treatment by her in-laws. Men arrived there one night demanding that she be handed over to be punished for running away. Aisha was taken to a mountain clearing, where, at the orders of a Taliban commander, she was held down and had first her ears sliced off, then her nose. In local culture, a man who has been shamed by his wife is said to have lost his nose, and this is seen as punishment in return. Aisha was abandoned, but later rescued and taken to a shelter in Kabul run by the aid organization Women for Afghan Women, where she was given treatment and psychological help. After time in the refuge, she was taken to America to receive further counseling and reconstructive surgery.

Figura 22: Jodi Bieber/Time, jul. 2010.
World Press Photo of the Year 2011.

A ternura como estratégia

Os graus da imagem. O horror congelado.

Gilbert Durand explica que estão disponíveis à consciência duas formas de representar as coisas do mundo: diretamente, quando aquilo que se quer representar está disponível às sensações (pode ser visto, tocado etc.); ou indiretamente, quando não se pode utilizar da sensibilidade física (como nos exemplos do autor, as imagens que temos do planeta Marte ou as recordações da nossa infância¹³²). O pensamento indireto serve para falar do que está ausente, como recordações, fantasias ou ideias. É para este segundo caso que surge a imagem, o *imago*, o duplo, o simulacro, tudo isto está contido aqui, quando aquilo que queremos comunicar não está disponível aos sentidos. E são muitas as coisas que queremos comunicar através do pensamento indireto, garantindo diferentes graus à imagem. Os signos fazem a relação entre aquilo que representam e como o representam de forma arbitrária, convencionam-se que uma palavra signifique tal coisa e não outra, o signo indica algo que se pode resumir num conceito simples¹³³.

Num segundo nível de imagem, temos a alegoria, onde “[...] o pensamento não pode abrir-se ao arbitrário, porque estes conceitos são menos evidentes [...]”¹³⁴. É o caso, por exemplo, de um conceito complexo, como a ideia de justiça ou de verdade, nos exemplos de Durand, ou mesmo de objetividade e complexidade, para ficar nos exemplos deste texto. Para representar este sentido abstrato, nos valem de várias metáforas, como a descrição de objetos e contextos ou a criação de narrativas. Ora, não se parece com o trabalho do jornalista, quando precisa recontar uma história?

¹³² DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica, p. 7.

¹³³ Aqui vale um paralelo com o signo peirceano. É como se o símbolo de Peirce fosse o signo de Durand.

¹³⁴ DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica, p. 9.

O terceiro momento dessa tripartição durandiana fala de um sentido ainda mais difícil de ser apresentado, aliás, impossível de ser apresentado em sua totalidade: é o sentido simbólico, ou ainda, mais resumidamente, o símbolo. Esse grau da imagem é o da imagem simbólica (ou somente imagem, para os estudiosos do simbolismo). O simbólico nos acontece. Para isso, ele pode ser ajudado por outros graus de imagens, como signos e alegorias (que chamaremos aqui de narrativas), mas somente seus estepes estão disponíveis à expressão linguageira – no sentido amplo do termo linguagem, não somente à verbal. Isso porque a representação se reporta ao significado e o simbólico se reporta sempre a um *sentido*.

O simbólico acontece nos momentos catárticos em que somos tocados por algo. A metáfora do toque, tão comumente utilizada quando queremos dizer que algo fez *muito sentido* para nós, diz respeito exatamente a essa experiência do corpo, que é necessariamente convocado para que a imagem aconteça. No mundo contemporâneo, onde afastamos progressivamente o sagrado do cotidiano e escamoteamos a epifania para o terreno das religiões, o simbólico, a imagem simbólica, se concretiza com menos frequência no cotidiano. Não é à toa que a mesma sociedade ocidental da ciência positivista desenvolveu, lado a lado, ferramentas e processos tão aprimorados para o campo das artes. Órfãos desta parte que é tão cara à humanidade, a simbolização, recorreremos com euforia à arte e ao desenvolvimento meticuloso de suas técnicas à procura de que ela nos ajude a atingir a experiência do inefável.

Progressivamente matamos as possibilidades de acesso à experiência da imagem. É o que Durand quer dizer com o iconoclasmo endêmico no Ocidente, que tem no cientificismo moderno e na pedagogia positivista somente seu último expoente¹³⁶. Tomando as eras da imagem de Debray como cenário, é como dizer que a partir da imprensa, progressivamente o Ocidente presenciava um retorno da epifania para a representação, do terceiro grau imagético para o primeiro e segundo graus¹³⁷. Em nome do desenvolvimento da ciência moderna, foi preciso um esforço de amputação dessa parte epifânica da experiência humana. Mas como o simbólico é condição humana, ele haveria de prosperar. Não foram poucos os momentos da história em que se pode perceber certa resistência na valorização do imaginário, sistema que organiza e

¹³⁶ DURAND, Gilbert. O imaginário, p. 9.

¹³⁷ Com isso, é importante ressaltar que Debray concorda com Durand ao tomar a imagem e a representação visual não como sinônimos, mas vendo a segunda como uma possibilidade de concretização da primeira.

dá vazão ao simbólico, sobretudo com eficácia justamente nas amputadas artes e filosofia. E hoje, nesse momento histórico, explodem as técnicas que produzem imagens aos borbotões – note-se que aqui estamos usando o sentido comum do termo imagem que sintomaticamente é confundida com a imagem visível.

A imagem visível é um dos graus da imagem. É o primeiro grau, o signo. É a esta imagem que chamamos de imagem técnica, na esteira de Flusser. É esta imagem a que adicionamos adjetivos: imagem fotográfica, imagem cinematográfica, imagem museográfica. Para Durand, o descrédito moral atrelado à imagem é um “efeito perverso” dessa mesma “civilização da imagem” na qual vivemos hoje¹³⁸. Não se produz conhecimento através da imagem, só através do escrutínio do método analítico, próprio dos textos (científicos) escritos. O pensamento figurativo, onde habita o sentido e o simbólico, deu lugar ao método lógico-dedutivo onde funciona o signo. A visão positivista da história reitera o valor objetivo do mundo físico, isto é, limita a experiência humana aos dois primeiros graus da imagem.

Quando Paul Hansen (Figura 20) escolhe uma grande-angular para fotografar o grupo de homens que leva suas crianças para o funeral, ele não está preocupado em reconstruir em sua foto a cena tal como a viu. Sua foto não é fiel ao mundo. As bordas arredondadas constrangeriam qualquer purista da representação fotográfica. No entanto, essa opção é validada pelo WPP, que a premia. Hansen recria o cenário do suplício em Gaza. Os corpos, em primeiro plano, não são os dos sujeitos típicos das guerras, os soldados, são de crianças. Algo está errado. Mas os personagens mesmo de sua foto não são os corpos silenciosos, vencidos pela guerra dos outros, são os homens que choram essas mortes. As crianças, em seus colos, envoltas num pano branco, parecem adormecidas, não fossem as marcas de sangue e poeira, indícios da guerra nessa narrativa visual. O cenário, o *studium* que nos explica o contexto, é desolador, as cores são as que aprendemos ser as cores da guerra. Confrontados pelo índice, perguntamos para o texto¹³⁹. As crianças palestinas foram mortas por um ataque aéreo israelense. A guerra levou-lhes quase a família toda. Muitas crianças, muitos civis, personagens errados no jogo da guerra. E a guerra continua, sentença confirmada pela feição determinada do personagem que segura o menino à esquerda, um possível *punctum* da foto. Em contraste com outro homem à frente que,

¹³⁸ DURAND, Gilbert. O imaginário, p. 31.

¹³⁹ Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen

choroso, não olha para lugar nenhum, aquele outro olhar atravessa o fotógrafo, o nosso olhar, a nossa análise. Ele olha para frente, não para a câmera, mas para o porvir. Ou ainda, outro *punctum*: um dedo em riste, ao fundo, gesto tradicional dos muçulmanos, indicando vontade de ação, conexão com o alto, com o que está acima. A justiça virá, Allah a tudo vê.

Com as boas fotografias estabelecemos um trajeto, não ficamos estáticos. A fotografia nos faz encarar um mundo. Conhecido ou não por nossa experiência de vida, ela não se importa, mostra tudo, recorta um pedaço inteiro no fluxo do tempo. O fotojornalismo, ainda, mostra e não pergunta se queremos olhar. A fotografia nos invade, nos pune. Confrontados com o desafio de situar a emoção da imagem, procuramos a legenda. Ela nos alivia: delimita local, data, dá algumas explicações. Pode inclusive nos afastar do problema, já que agora sabemos onde localizá-lo racionalmente: longe de nós. Voltamos para a foto com um olhar retroativo, as coisas procuram um lugar para se encaixar novamente. No caso das legendas, e dos maus textos, a fotografia somente serve de ilustração. Não há nada ali que não esteja disponível no texto. A relação com a imagem se interrompe após a explicação textual. Não voltamos para a foto, ela ficará guardada dentro do jornal e esquecida. As boas legendas, ou boas reportagens em geral, dão pistas, mas não limitam nosso olhar, pois algo sobrevive depois da informação. É a experiência dessa narrativa que nos convoca a uma leitura com ternura, que promove uma comunicação para o encontro. É assim que funcionam fotos como as de Hansen.

É também assim que funcionam as fotos que não se valem de uma ambientação, mas de um detalhamento. São maneira diferentes de dar vida à imagem a partir de uma fotografia, de permitir o engajamento dos corpos, de convidar para dentro da narrativa. Como Finbarr O'Reilly fez na foto premiada em 2006 (Figura 21), mostrando somente as mãos da criança tocando a boca da mãe. A foto é um detalhe, há pouco *studium*, portanto sobra pouco espaço para algum *punctum*. Mas o detalhe é pungente por natureza. Os olhos da mãe também não nos encaram, eles estão preocupados com outra coisa. Não são um olhar de enfrentamento, são, antes, de serenidade. O drama todo repousa na mão, magra e diminuta, com unhas grandes e sujas, que se segura e contrasta com seu rosto. A legenda¹⁴⁰ nos explica que a criança tem um

¹⁴⁰ Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2006/world-press-photo-year/finbarr-oreilly

ano de idade e é uma das vítimas de uma crise de colheita em Níger, no norte africano. O apoio humanitário teve dificuldades para chegar e o clima não pareceu ajudar no período seguinte. O fotógrafo explica¹⁴¹ que no centro de emergência onde se encontrava, muitas mulheres não estavam à vontade diante de sua câmera e cobriam o rosto com seus lenços. Fatou, a personagem de sua foto, não se importava. O filho tocava repetidamente seu rosto, a tempo de O'Reilly decidir fotografar. Pela falta de outra lente, fez uma fotografia de *close-up*. Essa foto é, assim como várias outras premiadas pelo WPP, uma fabricação para representar uma problemática muito maior. É um flagrante no sentido menos chocante do termo, é simplesmente uma foto: fora do contexto, poderia ser uma foto de família. É essa simplicidade que trouxe à foto seu potencial narrativo. Depois de agregar a ela mais dados informativos através da legenda, queremos voltar a ela.

As mãos e as crianças são símbolos fortes para o nosso sistema imaginário. A identificação com a fragilidade e a inocência da infância nos penetra, de súbito. As crianças não são as culpadas pelas catástrofes, são vítimas exemplares, e, por isso, as que mais nos podem fazer pensar sobre a insensatez das barbáries como as guerras e a fome. As mãos são nosso corpo que fala, são ícones do toque, do corpo, da presença. As

¹⁴¹ Texto anexo à legenda da WPP 2006. *Just weeks before this photo was taken, leaders at the G8 summit had resolved to make poverty history by doubling aid to Africa by 2010. Finbarr O'Reilly traveled to Niger with Reuters reporter Matthew Green. The emergency feeding center in Tahoua was one of those established by aid agencies in Niger's larger cities. Mothers from remote villages traveled to these centers with their malnourished children. World Press Photo of the Year 2006, Background story. Finbarr O'Reilly about making the photo in 'The Walrus' magazine (October 2006): "Many of the women were not comfortable being photographed. They would turn away or pull their headscarves over their faces. Fatou Ousseini, the mother in the photograph, didn't seem to mind and smiled at the camera once or twice. I was just sitting down, resting and watching her and her little boy, Alassa. His hand reached up from where he was lying and touched her on the nose. I saw that there was something intimate going on, so I lifted my camera and shot a few frames as his hand slid down her nose onto her mouth and rested on her lips for a few moments." Finbarr O'Reilly in an interview with Ryerson University: "Normally, working professionally, we have two cameras, one with a wide-angle lens and one with a telephoto lens. But one of mine was broken, so I worked in Niger with only one body and I kept changing the lenses as I needed. On this occasion I thought I needed the wide lens, but I had the long lens on. I didn't have a choice, I didn't have time—I just had to pick it up and try to move back, but I was against the wall. So that's why the frame is very tight, and closer than I probably would have wanted it to be. But as it turned out, that's the image I got. Various circumstances led to it, it's not something I ever could have planned, it just happened that way." World Press Photo of the Year 2006, Quotes. Disponível em: worldpressphoto.org/collection/photo/2006/worldpress-photo-year/finbarr-oreilly*

mãos falam uma linguagem muda. Num contexto de maior número de imagens produzidas tecnicamente (as fotos digitais), o desafio parece estar em como fabricar uma boa imagem e não mais em como simplesmente estar diante de uma. As crianças afegãs recebem de longe outro tratamento em comparação ao dado às vítimas das fotos vencedoras de WPP em 1984, 1985 e 1986. Nessa época reina o flagrante, o choque, o valor do fotojornalismo mais como testemunha e menos como narrador ética e estilisticamente confiáveis. Nas décadas anteriores, poucas foram os premiados que trabalharam a singeleza. O repouso da morte, embalada pelo manto branco, tradição afegã, foi recurso da Foto do Ano de 2002. O toque das mãos também foi recurso da premiada em 1981. Uma mesma mão negra, malnutrida, uma mão infantil, africana.

A menina muçulmana desfigurada nos encara na Foto do Ano de 2011 do WPP (Figura 22). É tudo que sabemos. A foto não nos diz mais nada, pois também é uma foto de detalhe. É um retrato clássico, ao estilo Félix Nadar (1820-1910). Na legenda¹⁴², Jodi Bieber explica que Aisha tinha 18 anos e foi castigada por fugir da casa de seu marido – só isso informava a capa da Time, a revista semanal com maior circulação paga no mundo, onde foi capa em agosto de 2010. A perplexidade impera: no Afeganistão as coisas são assim? A legenda continua: conta a história de Aisha, que foi dada pela família, aos 12 anos, para um talibã. Ao fugir de casa, foi recapturada e castigada pelo ex-marido. Por mais que não vejamos, a legenda nos informa que não só o nariz mas também as orelhas foram cortadas.



Figura 23: Mustafa Bozdemir, Turquia, 1983. World Press Photo of the Year 1984.

¹⁴² Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2011/portraits/jodi-bieber



Figura 24: Pablo Bartholomew, Índia, 1984. World Press Photo of the Year 1985.



Figura 25: Frank Fournier, Colômbia, 1985. World Press Photo of the Year 1986.



Figura 26: Erik Refner, Paquistão, 2001. World Press Photo of the Year 2002.



Figura 27: Mike Wells, Uganda, 1980. World Press Photo of the Year 1981.

A legenda é o suficiente, não queremos voltar para a foto, não precisamos voltar para a foto. Ela não informa mais nada, é puro choque, em primeiro plano. Com outra legenda, esta foto poderia ser outra coisa, como a morte dupla das crianças sérvias ou croatas, da qual fala Sontag, como a morte de tantas crianças fotografadas nos anos 1980 ou em 2015 numa praia turca. A fotografia do choque, sem narrativa, é uma comprovação de um argumento, vale-se da fotografia como testemunha, próprio da lógica do retrato, índice do real. A fotografia do choque não nos dá outros argumentos para além do próprio terror petrificante, da impossibilidade de ação perante a história que nos horroriza. Fugimos da foto, não queremos estar na sua presença. Aceitamos. Quando a narrativa fotográfica dá espaço para o simbólico, elas nos convida a participar da interpretação, nos convida para voltar à foto, para contestá-la e entendê-la. Nada há para questionar no rosto de Aisha, a foto somente ilustra, com horror, a história que lemos. Nada há para contrariar a evidente morte das crianças turcas, indianas, sírias. Neste caso, a legenda ou a reportagem precisam se engajar na poética para ampliar o processo de conotação da foto, e não encerrá-lo, prendendo-o dentro da fotografia a experiência dessa imagem.

Houve um período em que as fotografias de guerra nos noticiários se valiam do choque. É o caso de Nick Ut e Eddie Addams no Vietnã, de Kevin Carter no Sudão, das premiadas das quais recentemente falamos. Hoje há uma mudança na forma de olhar, ou no mínimo uma mudança de valores. Bieber é a única premiada que se utiliza desse recurso nessa última década do WPP. Durante esse mesmo período, o prêmio de imprensa norte-americano mais antigo, o Pulitzer, condecorou nove séries fotográficas¹⁴³ onde se apresentavam, escancaradamente, não um, mas vários corpos mortos ou gravemente feridos. Essa parece ser uma tendência do WPP, o maior prêmio da área, também por decisão editorial,

¹⁴³ Os prêmios do Pulitzer são divididos em 21 categorias, das quais 14 são somente categorias jornalísticas, como Reportagem, Crítica, Ensaio e Projeto Editorial. As demais contemplam projetos de música, literatura e teatro. Esse é o maior prêmio de jornalismo dos Estados Unidos e um dos maiores do mundo. Até 1968, as fotografias estavam inscritas unicamente sob a categoria Pulitzer Prize for Photography, quando se dividiram em Feature e Spot News. A partir de 2000, Spot vira Breaking News Photography e segue até hoje dividindo os prêmios de fotografia do Pulitzer com a categoria Feature Photography. Dado que a Feature dá ênfase a ensaios fotográficos no estilo do fotodocumentarismo, e sofrem constrangimentos de produção bastante diferentes dos próprios da imprensa, sendo mais característicos da produção em artes, comparamos aqui somente as vencedoras do Breaking News, devido ao caráter noticioso e mais próximo do corpus do WPP. Disponível em: pulitzer.org/bycat/Breaking-News-Photography

a fim de privilegiar não mais a exibição literal da morte, mas sim o sofrimento das vítimas. A foto-choque estaria dando lugar a uma opção que dá uma “intensidade dramática significativamente maior” e, assim, ajuda a “localizar o espectador”¹⁴⁴. Pois o sofrimento, por mais cruel e dilacerante, ainda é a narrativa das pessoas vivas, dos que são sujeitos de suas vontades. Se ampliarmos a experiência que nos proporciona esta fotografia para além dos muros informacionais de uma legenda pouco poética, pouco libertadora, a imagem do horror, materializada no rosto dilacerado de Aisha que nos encara, torna-se por outros motivos petrificante. Não é a inação o que ela provoca. A imagem é perturbadora porque fala do horror que podemos encontrar e cometer. Ela fala de nós mesmos. É a imagem da Medusa.

¹⁴⁴ BIONDI, Angie Gomes. *Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo*, p. 183.

Imagens que transitam

Trajeto de sentido. A imagem como técnica do simbólico.

Medusa, conta a mitologia, era impossível de ser encarada, em face de seus “olhos [...] flamejantes e olhar tão penetrante, que transformava em pedra quem [os] fixasse”¹⁴⁵. Junito Brandão nos ensina que a história de Medusa evoluiu muito desde suas origens até a época helenística, período em que as Metamorfoses de Ovídio, onde se conta essa história, foi lançado (por volta do ano 8 d.C.). As narrativas míticas são o primeiro esforço narrativo do simbólico. Suas contagens e recontagens dizem respeito justamente à permanência de seu núcleo de sentido ao longo do tempo. Mas vamos nos valer de certas partes desse relato, dado que o que se conta e o que se deixa de contar dos mitos fala muito da nossa maneira contemporânea de viver.

Em frente ao olhar da Medusa, petrificaríamos. Não resistiríamos a sua temível monstruosidade. Isso porque Medusa guarda a porta de entrada para o mundo dos mortos, assim como o cão de três cabeças Cérbero guarda o outro lado da porta, impedindo que os mortos escapem de volta para o mundo dos vivos. Medusa impede que o vivo entre na casa dos mortos, isto é, Medusa mata. É através desse paralelo que Dubois¹⁴⁶ sugere uma das possíveis faces da fotografia, a amedrontadora, ao lado da recorrente metáfora de Narciso que nos ensina sobre o inebriante poder do espelho e da representação¹⁴⁷. Diferente do belo e incauto caçador, Medusa era uma Górgona, provocava *górgos*, temor. Dentre as muitas coisas que essa história complexa pode dizer, olhar com os olhos, encarar, não é uma tarefa sempre fácil. Medusa tinha na cabeça ninhos de serpentes, em outras versões da história tinha, antes, os mais belos cabelos que foram transformados nas víboras. É uma história que fala do duplo, do fascínio e do medo, da atração e da repulsa, do belo e do monstro. Essa contradição nos explica muito sobre o funcionamento da fotografia.

¹⁴⁵ BRANDÃO, Junito. Mitologia grega, p. 238-239.

¹⁴⁶ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios, p. 147-148.

¹⁴⁷ Mais sobre a face narcísica da fotografia em: DE Carli, Anelise Angeli; LOHMANN, Renata. Minha câmera para mim: sentidos do gesto da *selfie*.

Por mais que pareça curioso utilizar uma mitologia como plataforma para entender uma característica tão contemporânea quanto o olhar fotográfico, alguns sentidos das práticas culturais sobrevivem à passagem do tempo. E não é o sentido literal da história que sobrevive, é sua dinâmica. Como Durand explicou, o símbolo

[...] remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e contemplam inesgotavelmente a inadequação¹⁴⁸.

Ou seja, não é a beleza ou a monstruosidade, isoladas, de Medusa que precisamos ter em mente para perceber a permanência desse mito no nosso imaginário: é para a maneira como faz com que suas imagens internas se encadeiem. Aqui podemos indicar uma lógica da contradição, mas não um conflito de opostos, antes, uma interdependência. Medusa atrai e é assustadora. Medusa amedronta e é fascinante. Medusa é monstruosa e é bela. Ora, o princípio contraditório da imagem a distancia, de vez, da compreensão signífica da imagem. É impossível codificar, encontrar a lógica, desta imagem, a complexa, alógica por definição. Isto se estivermos nos referindo à “[...] racionalidade assimilada aos princípios clássicos da lógica”, essa sim “não dá conta da imagem simbólica”¹⁴⁹. Para essa imagem é preciso ativar uma racionalidade complexa.

Este princípio da coexistência de opostos, insuportável para o método tese-antítese-síntese, é também o princípio da imagem. É desde um todo disforme mas cheio de potências no inconsciente coletivo até suas manifestações em forma de cultura que se configura o trajeto das imagens, Foi assim que Durand explicou o sistema do imaginário. Essa dinâmica liga, numa espécie de fita de Moebius, as pulsões subjetivas (nossa constante antropológica, condição humana) às coerções sociais (pólo da “lógica em curso”¹⁵⁰). Pensando esquematicamente, numa ponta estão as potências próprias do inconsciente, os arquétipos da psicologia junguiana, ou o comum da espécie, para Durand. Na outra ponta, estão as ideologias, as formas-pensamento já bem racionalizadas¹⁵¹. O que comunica esses dois extremos é a imagem. A imagem é a

¹⁴⁸ DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica, p. 16.

¹⁴⁹ BARROS, Ana Tais Martins Portanova. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística, p. 4.

¹⁵⁰ DURAND, Gilbert. O imaginário, p. 96.

¹⁵¹ DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário, p. 41.

portadora do sentido, que vai levar conteúdos desde a ponta disforme das pulsões arquetipais até a ponta conforme das coerções sociais, não sem sofrer gravemente as consequências desse trajeto.

Metaforicamente, a imagem é como uma técnica do simbólico, uma maneira da qual ele se utiliza para se materializar, se fazer presente. Ou melhor (fazendo que com que os sujeitos e não as coisas conjuguem os verbos): é através da criação imagética que o homem concretiza suas pulsões simbólicas. Essa técnica da imagem pode ser textual, figurativa ou performativa, pode ser recurso de expressão tanto das artes quanto da cultura, no sentido mais amplo do termo, inclusive o semiótico.

Se quando Gilberto Freyre voltou ao Brasil, nos anos 1930, com formação antropológica, foi capaz de espantar os incautos ao assumir que fazer pão desta ou daquela forma é cultura, hoje qualquer pessoa que atribui um novo significado às coisas, que interfere com um ato criativo no mundo material, tem todo o direito de se considerar um agente cultural.¹⁵²

A ponta arquetipal é aquela que nutre todo o sistema imaginário, como resumiu Ana Taís Martins Portanova Barros este “[...] reservatório coletivo de imagens no qual o ser humano, individual e coletivo, busca soluções”¹⁵³. Quer dizer que o imaginário não é um conjunto de signos imagéticos, como um baú de recordações ou uma coleção de representações reiteradas pela história da arte (ou que a fotografia fez virar história). Nesta constante antropológica habitam as raízes daqueles princípios lógicos ou dos gestos básicos da vida humana¹⁵⁴, nossas formas

¹⁵² MEDINA, Cremilda. O signo da relação, p. 80.

¹⁵³ BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário – uma proposta mitodológica, p. 131.

¹⁵⁴ É possível estabelecer uma relação entre as diferentes reverberações de um mesmo conteúdo simbólico porque um fio condutor conecta nossos gestos aos gestos dos nossos antepassados. Este fio são as dominantes reflexas, nossa maneira própria de, como seres humanos, habitarmos, em corpo, o mundo. Durand esclareceu a reflexologia da Escola de Lenigrado ao relacioná-la com as imagens materiais do filósofo da ciência Gaston Bachelard. A dominante reflexa postural sobredetermina imagens simbólicas da distinção, do discernimento, da predominância da razão em relação ao caos criador. A dominante reflexa do engolimento, fazendo menção à descida digestiva, mobiliza o comportamento criador da confusão, da mistura, onde a matéria não exclui seu contrário, mas sim funde-se a ele na alquimia do corpo. O terceiro gesto, o rítmico, opera conforme a dominante sexual, reunindo os opostos num uno apaziguador sem, no entanto, abreviar-lhes suas pontas antagônicas, é o instante em que coincidem e equilibram-se em harmonia os contraditórios. Cada gesto configura, num sistema dinâmico e fundador de imagens, os regimes respectivamente esquizomórfico, místico e dramático. Esta é a tese de doutorado de Durand, sua obra principal, cuja hipótese principal não vamos tratar neste texto. DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário, p. 54-55.

mais básicas de organização do mundo. A imagem, que é o recurso de saída desse universo mítico, é também portadora desse potencial organizador e se encaminha para realizar um trajeto de sentido. Para termos acesso a esses conteúdos potencialmente organizadores, que nos ajudam a dar sentido à existência, nos engajamos na tarefa de “trazer à consciência”, de manifestar, individual e socialmente, o simbólico. Este pólo é estritamente antropológico, por isso tão profundamente íntimo e ao mesmo tempo tão profundamente coletivo.

O símbolo pode se valer de um suporte sensível para se manifestar, mas seu sentido não cabe nele. Porque o símbolo é sempre inadequado, uma representação nunca lhe é suficiente. Mas de novo é importante apontar a diferença com a perspectiva peirceana: o símbolo, aqui, não é outra palavra para metáfora. A metáfora, este tipo de alegoria, parte de um conceito e vai em direção à imagem para se expressar, utiliza-se dela. O símbolo faz o caminho contrário, isto é, não depende de um conceito *a priori*. Enquanto, na alegoria, o particular representa o universal, no esquema simbólico, o universal apresenta o particular¹⁵⁵. Por isso o símbolo é, antes, o contrário do signo.

Em direção a esta conscientização do sentido, nos utilizamos de várias técnicas para entrar em contato com a imagem: torná-la visível (imagens visuais, como a arte), torná-la explicável (argumentação, como a filosofia), torná-la experienciável (linguagens e narrativas em geral, como as pictográficas ou literárias). Este trajeto nos faz chegar até a outra ponta deste trajeto, onde se encontram as representações sensíveis, disponíveis a nossas mãos, olhos, consciência, escrutínio. É dessa maneira que a imagem aparece como mediadora do processo comunicativo, dando substrato para a expressão de sentidos. É dessa maneira que a imaginação aparece como condição para toda expressão de pensamento, como o *cogito* da racionalidade analítica. É assim que Durand descreve como os sentidos mais inexplicáveis nos atravessam desde o íntimo até uma superfície sensível que lhe serve de plataforma.

Em sentido restrito, esse é o trajeto de sentido. O polimento do simbólico até o signo, do arquétipo ao estereótipo, do complexo para o descritível. Mas, se dar sentido ao mundo é próprio do homem, de novo reforçamos que o máximo de experiência íntima é, ao mesmo tempo, o máximo de experiência coletiva, Essa mesma dinâmica do sentido pode explicar o trajeto antropológico em geral. É por ter que atender a demandas da sociedade e, ao mesmo tempo, não suprir a totalidade das sedes da indi-

¹⁵⁵ DURAND, Gilbert. O imaginário, p. 10-11.

vidualidade, que entramos num acordo social aderindo a personas sociais na rua e mantendo a vida privada dentro de casa. Como um ajustamento entre as pulsões subjetivas e coerções objetivas. Ao mesmo tempo em que nos é exijido adequação à ordem das coisas, vivemos o conflito de expressar as demandas da nossa alma. Para possibilitar a liberação dos conteúdos simbólicos internos, existe a arte e, principalmente, a cultura. Os modos de viver, de cozinhar, de se relacionar socialmente, os códigos sociais ensinados e não ensinados. Por esse motivo, também, ganham destaque, vez em quando, produções diferenciadas dos meios de comunicação, justamente porque se engajam nesse trabalho que é um esforço humano, de produção simbólica. Estes são os trabalhos que emergem do comum, que apresentam novas configurações além das com as quais os públicos já estão acostumados a lidar para expressar suas angústias. É como se dessem à alma novas ferramentas.

O trajeto de sentido compreende essa atualização das imagens no nível pessoal, mas também – e justo por isso – no nível social. O modo de tratamento dessas imagens, na superfície, indica de que técnicas estas nossas imagens de hoje estão se valendo para irem ao mundo – ou ainda, sobre como nós estamos atualizando essas técnicas para melhor expressar as imagens que nos tocam. Nesse ponto, paramos esta discussão: chegamos ao paradigma do ovo ou da galinha. Aceitamos a impossibilidade de diferenciar as causas das consequências, até porque este é um esforço do racionalismo lógico-dedutivo, não da complexidade.

O simbólico, que está no meio do caminho do pólo antropológico e do pólo social, precisa se movimentar para continuar dando sentido às experiências do homem. Mas, como uma técnica, ele pode ou não se realizar bem. A arte é um bom exemplo para explicar como por vezes o simbólico pode não se realizar. Assim como alguém pode se sentir tocado por uma obra de arte, outros podem não sentir. Não tem jeito de uma imagem ser simbólica se não for a partir de mim. Porque o simbólico não está contido na imagem, ele é condição para que ela se realize¹⁵⁶. O simbólico não é um adjetivo, é um estado de coisas, um substantivo¹⁵⁷. A

¹⁵⁶ BARROS, Ana Tais Martins Portanova. Seminário de Comunicação e Imaginário, PGGCOM/UFRGS, informação oral, nov. 2015.

¹⁵⁷ Assim como o imaginário, palavra que quando se torna um atributo, deixa de representar essa dinâmica da qual estamos falando. A cidade imaginária, a viagem imaginária, o formato imaginário, na verdade são a cidade imaginada, a viagem imaginada, o formato imaginado. Isto, é claro, se consideramos que essas coisas estão sendo imaginadas por alguém. Caso contrário, se estivermos confundindo imaginação com representação social, isto é, quando ela não nem mais um autor imaginante, estamos, sem querer, desprezando a esfera de ação dos sujeitos.

dinâmica do imaginário ensina que, justamente quando vamos ao profundo de subjetividade é quando também vamos ao encontro do que é mais universal. Por isso essa é uma perspectiva antropológica. Pois se o mundo não nos está disponível ao alcance como objeto, precisa estar disponível através dessa outra ferramenta de acesso que, potencialmente, todos temos. Por isso atingir o sentido é convocar à ação. A imagem simbólica prenha tem potencial transformador¹⁵⁸, pois pode fazer girar essa roda da tópica sociocultural, os valores de uma época.

Os modos de estar no mundo (vê-lo, pensá-lo e nele agir) têm uma ligação profunda com o contexto sociocultural mas também com certo fator humano. É como dizer que os modos de ser em cada período de tempo não são despropositados. Ou melhor, podem ser sim despropositados no sentido de que as tendências dizem respeito não só a escolhas voluntárias da racionalidade, mas também a certa atualização irreprímível da consciência humana. É a essa cola do mundo, que inaugura a possibilidade de atualização dos modos de ser da experiência humana, que damos o nome de imagem. Uma mediação que se encarna no mundo de muitas formas diferentes, variações sobre a qual podemos usar a cronologia de Debray como uma boa metáfora.

A comunicação, que é social, mostra sintomas do que está acontecendo no trajeto antropológico – que, não à toa, também é chamado de trajeto de sentido. A imagem, esta técnica da qual o símbolo se vale para aparecer, é cultural, depende de contextos sócio-históricos, depende das materialidades disponíveis. O mito, esse todo caótico de imagens que é uma primeira organização do símbolo, se manifestava de maneira mais presente na vida das comunidades humanas na era ágrafa. Não porque aquela época estava povoada de entidades sagradas no cotidiano comum, mas justamente porque a separação entre *cogito* e *imago* não eram tão explícitas. Uma época em que se vivem no cotidiano concepções arcaicas de linguagem e de tempo¹⁵⁹. Contar/cantar uma história era pouco diferente de vivê-la novamente. O nome das coisas era a própria invocação de sua presença. É por isso que na mitologia, cujas contradições internas tantos tentam decifrar, as musas filhas de Zeus não nasceram nem antes nem depois dele, mas *ao mesmo tempo* em que o pai¹⁶⁰.

¹⁵⁸ É neste ponto que se diferenciam as perspectivas materialistas do imaginário. A perspectiva do imaginário vai levar a um determinismo quando considerar-se que os atributos estão nas coisas, isto é, quando o simbólico estiver contido ou não nos objetos do mundo. Dessa maneira, exclui-se a esfera dos sujeitos, apaga-se o potencial de ação.

¹⁵⁹ TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas, p. 15-16.

¹⁶⁰ Idem, p. 80-81.

Mas esse todo complexo do sistema mitológico é como a Medusa: fascinante e monstruoso. Esse mesmo mito, inspirador de quase toda a história da arte clássica, não distingue bom e mal, justo e injusto, certo e errado. O mito não é moral. É no trajeto de sentido que ele se fixa a uma imagem e se materializa, chegando a ser comunicável e, dessa maneira, cultural, interpretável e condenável. É graças a esse mesmo trajeto de sentido, que dá a cara do estereótipo à rica potência simbólica, que podemos nos livrar de viver infrutífero caos da barbárie.





Fatima al-Qaws cradles her son Zayed (18), who is suffering from the effects of tear gas after participating in a street demonstration, in Sanaa, Yemen, on 15 October. Ongoing protests against the 33-year-long regime of authoritarian President Ali Abdullah Saleh escalated that day. Witnesses said that thousands marched down Zubairy Street, a main city thoroughfare, and were fired on when they reached a government checkpoint near the Ministry of Foreign Affairs. Some demonstrators retreated, others carried on and were shot at again. At least 12 people were killed and some 30 injured. Ms Qaws—who was herself involved in resistance to the regime—found her son after a second visit to look for him, among the wounded at a mosque that was being used as a temporary field hospital. Zayed remained in a coma for two days after the incident. He was injured on two further occasions, as demonstrations continued. On 23 November, President Saleh fled to Saudi Arabia, and signed an agreement transferring power to his deputy, Abdurabu Mansur Hadi. Saleh's rule ended formally when Hadi was sworn in as president, following an election, on 25 February 2012.

Figura 28: Samuel Aranda/The New York Times, out. 2011. **World Press Photo of the Year 2012.**





Jon and Alex, a gay couple, share an intimate moment at Alex's home, a small apartment in St Petersburg, Russia. Life for lesbian, gay, bisexual and transgender (LGBT) people is becoming increasingly difficult in Russia. Sexual minorities face legal and social discrimination, harassment, and even violent hate-crime attacks from conservative religious and nationalistic groups.

Figura 29: Mads Nissen/Berlingske-Scanpix, 2014. **World Press Photo of the Year 2015.**





Women shout their dissent from a Tehran rooftop, following Iran's disputed presidential elections. The result had been a victory for President Mahmoud Ahmadinejad over opposition candidate Mir Hossein Mousavi, but there were allegations of vote-rigging. In the ensuing weeks, violent demonstrations took place in the streets. At night, supporters of Mousavi climbed their rooftops, shouting expressions of their discontent. As the streets emptied and went quiet after daytime demonstrations, cries of 'Allahu akbar!' and 'Death to the dictator!' filled the night air. These protests were an echo of the ones that took place during the 1979 Islamic Revolution.

Figura 30: Pietro Masturzo/Reuters, jun. 2009. World Press Photo of the Year 2010.





African migrants on the shore of Djibouti City at night raise their phones in an attempt to catch an inexpensive signal from neighboring Somalia—a tenuous link to relatives abroad. Djibouti is a common stop-off point for migrants in transit from such countries as Somalia, Ethiopia and Eritrea, seeking a better life in Europe and the Middle East.

Figura 31: John Stanmeyer/National Geographic, fev. 2013. **World Press Photo of the Year 2014.**

Entre

A imagem como porta aberta.

Imagens entre a fotografia e o jornalismo.

Entre nós e o nosso contato com as matérias do mundo, temos nossa percepção. Entre as coisas do mundo e o sentidos que podemos dar a elas, temos nosso mundo imaginário. Entre nós e a nossa relação com as narrativas culturais, temos a imagem. Entre nós e a nossa visão sobre as coisas que acontecem no mundo fora do alcance da nossa percepção, temos o fotojornalismo. A fotografia do jornalismo é uma produção técnica e criativa que, para funcionar como dispositivo de comunicação, precisa gerar sentido através de aspectos racionais e simbólicos, isto é, através da técnica da imagem conduzir-nos desde o significado até o sentido. A recondução é, propriamente, a comunicação. Quando estendemos a mão, entramos em contato e retornamos ao mundo do banal cotidiano, que é de onde tiramos a matéria-prima para as obras da cultura.

A fotografia de Samuel Aranda, Foto do Ano 2012 do WPP (Figura 28) nada tem de indícios em sua superfície visual que nos faça crê-la real. O cenário descontínuo, a falta de jogo de olhares, pouco nos informa e nos localiza nessa foto além do manto da mulher. A foto de Aranda, antes de nos situar num momento histórico, nos remete antes a um momento artístico. Nossa memória cultural no Ocidente não esconde a clara referência à composição da *via crucis* cristã, representação imortalizada por tantas obras de artes desde a Idade Média. A mulher que segura um homem desfalecido e possivelmente ferido em seu colo é analogia recorrente da maternidade, representação com o qual nosso olhar foi alfabetizado pelas imagens de nossa civilização. Esse close nos favorece o acesso a detalhes de uma cena, e a legenda¹⁶¹ não nos combate: é mesmo uma mãe que ampara seu filho. Um dos episódios que posteriormente se aglutinaram sob o nome de Primavera Árabe, a

¹⁶¹ Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2012/world-press-photo-year/samuel-aranda



Figura 32: Michelangelo, Pietà, escultura de mármore, Basílica de São Pedro/Vaticano, 1498–1499.

insurreição popular no Iêmen durou todo ano de 2011, até a derrubada do governo de Ali Saleh. Para enfrentar o regime há mais de três décadas no poder, a população organizou greves gerais e deserções em massa do exército iemenita. Como quase todos os incidentes da série na região, os protestos começaram ocupando espaços públicos e foram combatidos por forças governamentais armadas, em confrontos que ocasionaram a morte de milhares de civis. Outubro de 2011, época da foto de Aranda, foi o ápice final do conflito, quando depois meses de episódios mortais nas ruas no país, o ex-presidente aceitou assinar a transição do cargo.

Mas a fotografia não nos diz tudo isso. A fotografia, isolada, de Aranda, poderia inclusive ter sido tirada em um estúdio. O que nos leva a colar ao contexto político essa Madona muçulmana é simplesmente a credibilidade que temos no fotojornalismo. Essa interpretação não é um simples ato denotativo, nem mesmo conotativo, é um ato de fé. Cabe lembrar que a foto do WPP 2012 foi produzida e publicada no mesmo ano das icônicas fotos do atentado ao World Trade Center de Nova Iorque. Em setembro de 2011, a tragédia foi transmitida ao vivo pela televisão ao redor do mundo e incontáveis cenas fotografadas e filmadas reprisaram a tragédia incessantemente. O WPP optou por não engrossar esse refrão, e muitos podem ser os motivos: a opção narrativa

em lugar da apresentação literal dos fatos, a composição estética pouco interessante de uma fotografia área e à distância, ou mesmo o excesso de fotografias semelhantes, que impediria a eleição de uma só como sua melhor representante.

Outra fotografia cuja estética é bastante similar a uma composição de estúdio é a vencedora do WPP em 2015 (Figura 29). Para falar sobre a ascensão da violência contra homossexuais na Rússia, a opção do fotógrafo Mads Nissen não foi apresentar o flagrante de um conflito, alguma fotos denúncia das várias que rechearam os noticiários durante o ano de 2014. Os crimes de ódio contra os direitos humanos estão representados aqui, de maneira sugestiva, à luz de uma cena teatral. Um teatro que trata de um tema real. Por mais que não seja um momento forjado, como nos informa a legenda¹⁶², a foto é a fabricação de uma narrativa, de uma forma representativa que reconstrói uma realidade que lhe é impenetrável.

A problemática aqui representada fala de uma situação vigente desde 2013, quando a publicação de uma nova legislação proibiu a livre manifestação de afeto por homossexuais nas ruas do maior país do mundo¹⁶³. Esta fotografia também foi o primeiro lugar da categoria Contemporary Issues do WPP em 2015, pois que a fotografia de uma agressão pública isolaria o acontecimento num episódio próprio dos sujeitos que fazem parte de acontecimentos similares, como os homossexuais que buscaram contestar as regras de conduta pouco amistosas, fazendo demonstrações públicas de afeto¹⁶⁴. Nissen nos mostra a intimidade de um casal, à luz barroca, cuja dramaticidade nosso olhar está acostumado a reconhecer. Uma luz que faz desaparecer as bordas da foto, levando seus sujeitos a outro espaço-tempo além do apartamento. O que é íntimo torna-se universal, graças à ternura desse gesto de olhar.

Em 2010, o WPP premia outra cena de outro conflito político também no Oriente Médio (Figura 30). É em Teerã, capital iraniana, quando as pessoas vão aos telhados dos prédios, na noite após as eleições presidenciais. Acusando-as de fraudulentas, manifestam aos gritos sua

¹⁶² Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen

¹⁶³ Em 2013, a Rússia adotou uma legislação que proíbe “propaganda de relacionamentos sexuais não tradicionais” ilegalizando a participação em manifestações homossexuais e discursos em defesa dos direitos homossexuais. Disponível em: fundacaoedp.pt/noticias/ja-e-conhecida-a-imagem-vencedora-do-world-press-photo/323

¹⁶⁴ Dois homens testam homofobia russa andando de mãos dadas por Moscou: veja o que acontece. BBC, 15/07/2015. Disponível em: bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150715_experimento_gays_russia_lab

discordância com a manutenção do presidente no poder. Resumindo a problemática num só frame, a cena isola uma só personagem, diminuta frente ao cenário urbano, e usa a âncora textual¹⁶⁵ para explicar o contexto de maneira mais completa.

Os gritos de ‘morte ao ditador’ não era poucos, nem solitários, eram, antes, hinos uníssonos¹⁶⁶. A divulgação de vídeos em comunidades virtuais, na época, ajudou a mostrar ao mundo todo a organização dos protestos que culminaram com diversas manifestações posteriores, como já falamos, na Primavera Árabe. Os vídeos amadores correram o mundo. Como resumir uma problemática tão extensa numa fotografia? Quando há tantas outras figurações, vídeos, *tweets*, relatos, servindo, quase ao vivo, para a função de índices do real, o que pode fazer a fotografia? Que corte escolher fazer sobre o fundo, entre fugacidade peremptória do signo e a generosa sugestão narrativa? Foi preciso simbolizar.

Esta é uma foto entre muitas de uma cobertura feita por Masturzo de cima dos telhados do Irã. Com o tempo, os gritos sobre os prédios viraram uma metáfora dos protestos árabes, impedidos de circularem livremente nas ruas. A cobertura é condecorada por outro prêmio do WPP no mesmo ano, o People in the News (Stories)¹⁶⁷, enfatizando o caráter de reportagem dessas fotografias.

Outra vencedora da categoria Contemporary Issues do WPP também é eleita para Foto do Ano em 2014 (Figura 31). À beira do mar, o fotógrafo John Stanmeyer transforma homens em gigantes, seus corpos em silhueta e o céu em universo. A conexão luminosa não são estrelas, velas ou outros tipos de fogo, são singelos aparelhos celulares. Stanmeyer se utilizou de uma maneira sutil para apresentar o sentido de uma problemática complexa, ao invés da opção clássica do retrato ou do instante decisivo. Essa forma de apresentação do sentido, uma forma narrativa, a que singelamente estamos chamando de técnica da ternura, parece estar tomando o lugar do esforço informacional primeiro que eram exigido das fotografias da imprensa. O prêmio condecora o fotojornalismo de reportagem em face de caráter flagrante, informacional, noticioso. Frente a uma explosão de imagens disponíveis, frente ao acesso quase infinito a representações figurativas variadas ou interpretações

¹⁶⁵ Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2010/world-press-photo-year/pietro-masturzo

¹⁶⁶ Protesters shout Allah o Akbar & Death to Dictator (1 July) - Iranian Riots& Protests. YouTube. Disponível em: youtube.com/watch?v=pA94rsOvp7E

¹⁶⁷ World Press Photo 2010, People in the News (Stories). Disponível em: worldpressphoto.org/collection/photo/2010/people-news/pietro-masturzo

instantâneas de problemas sociais, a fotografia parece estar dando voz, novamente, à imagem, a esse encontro mais demorado e menos eufórico com o outro. Sem procurar responder ou atestar, mas sugerindo interações possíveis com os fenômenos. A fotografia premiada, ao menos pelo WPP na última década, permanece nos convidando a adentrar em seu mistério, justamente por engajar-se em mantê-lo.

Logo em frente a este Iêmen, preso de pessoas que gritam no topo dos prédios, está a ex-colônia francesa do Djibouti, país apertado entre a Etiópia e o Mar Vermelho. Totalmente esquecido pela geografia política ocidental, o país está no centro físico da cena religiosa muçulmana. Com a legenda¹⁶⁸ descobrimos que esses Orfeus negros são homens, à noite na costa, perto da fronteira da Somália, tentando capturar refe telefônica de baixo custo. Esta problemática é muito maior do que a literal falta de sinal nos celulares, mas se vale dela como metáfora para falar sobre conexão e passagem. A foto nos conduz a um sentido distante do sugerido figurativamente graças à ajuda de uma legenda poética, que situa o *studium* quase indisponível na foto, e ao mesmo tempo nos mantém interessados nessa forma de olhar para o drama representado.

A travessia dos migrantes africanos no estreito do Mar Vermelho pode ser, objetivamente, uma situação contemporânea, com a qual nos encontramos periodicamente nos noticiários. Mas essa é uma travessia que há tempos habita a história da civilização ocidental. É o mesmo mar por onde a tradição judaico-cristão conta terem passado os hebreus fugidos do Egito escravocrata. O enfrentamento das águas na zona desértica do Oriente Médio permanece, reiteradamente, trazendo a imagem da contradição e da condição humana da superação. É Sísifo que volta, aliás, que nunca desabitou nosso sentido, é essa organização mítica do pensamento que estrutura a imagem da travessia eterna, da busca pela conquista de outras terras, da perseverança em seguir em frente.

As imagens que mediam nossa experiência com o mundo, as portadores do complexo que precisa desembocar em expressão, tão escamoteadas pelos contínuos processos de aperfeiçoamento do signo, elas voltam. Justamente é a representação figurativa parece abrir uma nova chance para elas, nos fornecendo a entrada para este mundo simbólico, um mundo de comum com o outro, de comunicação. Só resta um obstáculo entre o eu e o outro neste momento, a fotografia. A não ser que ela nos convide para entrar.

¹⁶⁸ Legenda disponível ao lado da foto acima ou no link: worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen

Considerações finais

É possível perceber que durante todo este texto estivemos falando de imagem para além do senso comum, mas de maneira que contemple tanto o sentido restrito quanto o sentido amplo. A estratégia de dar voz à imagem não se resume à produção de, literalmente, imagens. Mesmo que no contemporâneo nos vinculemos de maneira decisiva ao poder da instantaneidade da apresentação sentido que nos proporcionam as visualidades. Parece que as fotografias premiadas pelo World Press Photo, depois de um momento de reiteração da estética do choque, voltam a valorizar a fabricação de narrativas. As narrativas que, fortalecidas e não enfraquecidas pela âncora verbal das legendas, podem nos convidar com mais argumentos a viver a experiência que nos oferecem as fotografias.

O horror não mais convida. Não nos faz quer repousar o olhar sobre a fotografia. Ou, pelo contrário, justamente atrai pelo macabro, mas aí aguçando mais a curiosidade do que a vontade do encontro. Nesse caso, o outro vira zoológico, a tragédia atrai porque é exceção à regra. Ou ainda, temos o caso do militante, que quer justamente expor a tragédia alheia de maneira literal para, assim, convencer-nos de sua ideologia. Ora, o outro então volta ao estado de objeto, vira argumento para a eficácia de outro argumento, vira estepe para uma analogia, perde seu papel de sujeito. Na imagem literal da tragédia, o outro pode ser desempoderado e, então, rompe-se a relação de afeto.

Enfatizamos, ainda que as legendas podem servir de trampolim para a experiência. É a palavra poética, também como suporte do símbolo – e mesmo a palavra do jornalismo (aliás, por que não?). Não se trata de opor figura e palavra. Elas podem funcionar como um complexo que leva da foto ao texto e do texto à foto. Este é o caminho da imagem. Ela se realiza nesse trajeto, no qual o sujeito se engaja livremente e percorre com seus sentidos.

Vislumbrar a permanência do olhar é uma opção, para o fotógrafo, que facilita o maior engajamento com a imagem. E esta não é uma questão respondida facilmente entre mostrar ou não mostrar coisas. Como

já discutimos, em qualquer cenário em que o fotógrafo esteja presente, o mundo sempre pode surpreendê-lo com sua riqueza. Mas ela estará acessível somente a quem estendê-la a mão. É nesse sentido que apontamos para a ternura como uma técnica de produção narrativa. A ternura como um vetor que aponta para o outro, como um substrato que humaniza a ética, como um guia que reconduz a mediação jornalística ao seu estatuto de produção cultural. Ainda, que mantenha a possibilidade de experiência da imagem também para o outro, e não somente para o sujeito heroico, distinto, do fotojornalista, do autor individual.

O simbolismo engaja porque convida à experiência. E o simbolismo está permeado pelo mistério. A imagem, complexa, não se apresenta à luz, desnuda. Ela nos aparece de maneira inadequada, repentina, sem dizer seu nome. A imagem simbólica, ou o simbólico, não é um conceito resumível, apresentável, figurável numa foto. O simbólico não está contido na imagem, mas dela pode se lançar, como plataforma, em direção ao nosso corpo, isto é, em direção a nos proporcionar experiência. É esse simbólico que sobrevive, com efeito, na nossa experiência cotidiana, e nos tira do fluxo irascível do tempo, as matérias que nos nutrem de sentido. É essa a diferença de uma narrativa dentre tantas: nos engaja no movimento circular do trajeto de sentido, isto é, nos reconduzindo de maneira provocante desde o mundo positivo do código para o estado caótico, complexo e vivo das imagens.

Ter a ternura por estratégia, o simbólico como guia e a narrativa como resultado: esse nos parece ser o trajeto de uma comunicação para o encontro, do qual algum jornalismo tem se valido e o tempo tem dado o devido valor, poupando-o do perecimento.

Referências

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. *Galáxia*, São Paulo, n. 19, jul. 2010, p. 213-225. Disponível em: revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2217.

_____. Comunicação e Imaginário – Uma proposta mitológica. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo: v.33, n.2, p. 125-143, jul/dez 2010.

_____. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística. *Flusser Studies*: v. 15, 2013, p. 1-16. Disponível em: flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/barros-ciencia-e-imaginario.pdf.

BARROS, Eduardo Portanova; DE CARLI, Anelise Angeli; FANTINEL, Danilo. Diferenças imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo. In: XXIV COMPÓS, Brasília. *Anais do XXIV Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 2015, p. 1-17. Disponível em: compos.org.br/biblioteca/testcompleto_2878.pdf.

BARTHES, Roland. Mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969, p. 301-314.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BIONDI, Angie Gomes. *Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo*. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: pct.capes.gov.br/teses/2013/32001010052P0/TES.PDF.

BONI, Paulo César. Fotografia: história, novas tecnologias e desafios acadêmicos. In: MORAIS, Osvaldo (Org.). *Ciências da comunicação em processo: paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI: conhecimento, leituras e práticas contemporâneas*. São Paulo: Intercom, 2014, p. 244-276.

_____. O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade. In: XXXI Intercom, Natal. *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2008, p. 1-16. Disponível em: intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0475-1.pdf.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, volume I. Petrópolis: Vozes, 1986.

COLEMAN, A. D. Robert Capa on D-Day. **Photocritic International**, 2014. Disponível em nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day.

CONTRERA, Malena Segura; BAITELLO Jr., Norval. A dissolução do outro na comunicação contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, v. 4, n. 1, jul./dez. 2010, p. 101-111. Disponível em: matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/165/275.

DE CARLI, Anelise Angeli. Perto o suficiente: o legado de Robert Capa para o fotojornalismo. In: XXXVII Intercom, Foz do Iguaçu. **Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2014, p. 1-14. Disponível em: intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0249-1.pdf.

DE Carli, Anelise; LOHMANN, Renata. Minha câmera para mim: sentidos do gesto da *selfie*. In: II Congresso Internacional do CRI2i, Porto Alegre. **Anais do II Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire**. Porto Alegre: Imaginalis, 2015. p. 796-807. Disponível em: http://imaginalis.pro.br/produto/anais_ii_congresso_cri2i/.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. São Paulo: Papius, 2012.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Edições 70, 1995.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

FONTCUBERTA, Joan. **Fotografia: conceptos y procedimientos**. Una propuesta metodológica. México: Gustavo Gili, 1994.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

HARAZIM, Dorrit. Abutres ou heróis? **Observatório da Imprensa**, 07 dez. 2001. Disponível em: observatoriodaimprensa.com.br/artigos/al070220017.htm

HODGE, Susie. Arte acadêmica francesa. In: FARTHING, Stephen (Org.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010, p. 276-277.

KAY, Ann. Liberdade guiando o povo, 1830, In: FARTHING, Stephen (Org.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010, p. 272-273.

KAY, Ann; HAWKSLEY, Lucinda, Romantismo. In: FARTHING, Stephen (Org.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010, p. 266-269.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4ª ed. São Paulo: Atelier Editorial, 2009.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir**. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 12ª ed. Campinas: Papirus, 2011.

LOHMANN, Renata; BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Escapes da retórica da objetividade nas fotografias do jornal Zero Hora. In: XXXVII Intercom, Foz do Iguaçu. **Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2014. p. 1-14. Disponível em: intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2256-1.pdf.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos**. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. **Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos**. São Paulo: Summus, 2008.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PARKS, Gordon. Every picture has a story. In: **Photography exposed: the history behind the image**. Life Books, v. 5, n. 1, 16 maio 2005.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RESTREPO, Luis Carlos. **O direito à ternura**. Petrópolis: Vozes, 1998.

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

SERVA, Leão. O mandamento de Capa. **Observatório da Imprensa**, 14 fev. 2012. Disponível em: observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/ed681-o-mandamento-de-robert-cap.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

_____. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior (BOCC), Porto: 2002. Disponível em: bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf.

_____. Tobias Peucer: progenitor da Teoria do Jornalismo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 31-47, 2004.

TAMBOSI, Orlando. Tobias Peucer e as origens do jornalismo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 49-59, 2004.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1993, p. 167-176.

_____. **Jornalismo**. Lisboa: Quimera, 2002.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1993, p.74-90.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WORLD PRESS PHOTO. Disponível em worldpressphoto.org/collection/contests

VILLI, Mikko. “Hey, I’m here right now”: Camera phone photographs and mediated presence. **Photographies**, v. 8, n. 1, p. 3-21. London: Routledge, 2015. Disponível em dx.doi.org/10.1080/17540763.2014.968937.

ZARATTINI, Mônica Rolim. **Imagens do massacre do Realengo**: a função informativa da legenda fotográfica nos jornais impressos. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-30012014-113112.

Lista de figuras

- 22 *Figura 1*
Eddie Adams, Vietnã, 1968.
- 24 *Figuras 2 e 3*
Roger Fenton, Crimeia, 1855.
- 24 *Figura 4*
Francisco de Goya, Três de Maio de 1808, 1814.
- 27 *Figuras 5 e 6*
Alexandre Gardner, A última casa de um atirador especial e A casa de um atirador especial rebelde, 1863.
- 29 *Figura 7*
Jacob Riis, Lodgers in a crowded Bayard Street Tenement, - "Five Cents a Spot", Nova Iorque, 1889.
- 29 *Figura 8*
Lewis Hine, Carolina do Sul/Estados Unidos, 1908.
- 38-39 *Figura 9*
Spencer Platt/Getty Image, ago. 2006.
World Press Photo of the Year 2007.
- 40-41 *Figura 10*
Anthony Suau/Time, mar. 2008.
World Press Photo of the Year 2009.
- 50 *Figura 11*
Kevin Carter, Sudão, 1993.
- 54-55 *Figura 12*
Arko Datta/Reuters, dez.2004.
World Press Photo of the Year 2005.

	<i>Figura 13</i>	56-57
Tim Hetherington/Vanity Fair, out. 2007. World Press Photo of the Year 2008.		
	<i>Figura 14</i>	63
Nick Ut, Vietnã, 1972.		
	<i>Figura 15</i>	63
Henri Cartier-Bresson, The Var department, França, 1972.		
	<i>Figuras 16 e 17</i>	65
Robert Capa, Desembarque das tropas norte-americanas na praia Ohama, Normandia/França, 1944.		
	<i>Figura 18</i>	69
Gordon Parks, Malcolm X rezando num encontro da Black Muslims numa mesquita de Chicago/EUA, 1963.		
	<i>Figura 19</i>	74
Nilufer Demir, Turquia, 2015.		
	<i>Figura 20</i>	76-77
Paul Hansen, nov. 2012. World Press Photo of the Year 2013.		
	<i>Figura 21</i>	78-79
Finbarr O'Reilly/Reuters, ago. 2005. World Press Photo of the Year 2006.		
	<i>Figura 22</i>	80-81
Jodi Bieber/Time, jul. 2010. World Press Photo of the Year 2011.		
	<i>Figura 23</i>	88
Mustafa Bozdemir, Turquia, 1983. World Press Photo of the Year 1984.		

- 89** *Figura 24*
Pablo Bartholomew, Índia, 1984.
World Press Photo of the Year 1985.
- 89** *Figura 25*
Frank Fournier, Colômbia, 1985.
World Press Photo of the Year 1986.
- 90** *Figura 26*
Erik Refner, Paquistão, 2001.
World Press Photo of the Year 2002.
- 90** *Figura 27*
Mike Wells, Uganda, 1980.
World Press Photo of the Year 1981.
- 100-101** *Figura 28*
Samuel Aranda/The New York Times, out. 2011.
World Press Photo of the Year 2012.
- 102-103** *Figura 29*
Mads Nissen/Berlingske-Scanpix, 2014.
World Press Photo of the Year 2015.
- 104-105** *Figura 30*
Pietro Masturzo/Reuters, jun. 2009.
World Press Photo of the Year 2010.
- 106-107** *Figura 31*
John Stanmeyer/National Geographic, fev. 2013.
World Press Photo of the Year 2014.
- 110** *Figura 32*
Michelangelo, Pietà, esculta de mármore, Basílica de
São Pedro/Vaticano, 1498–1499.

