

# Por uma fotografia “menor” no fotojornalismo diário contemporâneo

Sandra Gonçalves

## Resumo

A partir de reflexão sobre a imagem fotográfica no fotojornalismo moderno, busca-se pensar seu papel na contemporaneidade. O trabalho produzido pela fotógrafa Lee Miller na Segunda Guerra, é assunto nesta reflexão. Ela produz um fotojornalismo que pode ser chamado de “menor” – no sentido forte do termo proposto por Deleuze e Guattari (1997), uma prática que se assume como ficção e construtora da realidade retratada. A partir de inspiração Barthesiana e contribuições teóricas de Foucault, buscar-se-á indicar a presença dessa fotografia “menor” no fotojornalismo contemporâneo.

### Palavras-chave

Fotografia; Fotojornalismo; Fotografia menor.

## 1 Introdução

A proposta deste estudo coloca-se como a de pensar a imagem fotográfica jornalística, em seu compromisso com a representação objetiva de um dado contexto histórico, cultural e geográfico sem olvidar e sublinhar sua dimensão ficcional e construtora da realidade recortada. Pensar e potencializar essa imagem é o que vamos realizar neste texto, tanto no contexto moderno quanto contemporâneo.

Começaremos por problematizar a questão da objetividade fotográfica, a ela somando o contexto contemporâneo do fotojornalismo. A discussão é necessária para se perceber o aparecimento de um novo tipo de imagem, que, sem fugir a referencialidade própria da imagem fotográfica, aponta para outras possibilidades. Parte-se então para pensar uma “fotografia menor”, potente, com capacidade comunicativa e reflexiva. Detectamos seu aparecimento na fotografia e, por consequência, no fotojornalismo da primeira metade do século XX. Após, apontaremos este “reaparecimento” no fotojornalismo diário contemporâneo.

Sandra Gonçalves | sandrapgon@terra.com.br

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ, 2001) e professora adjunta  
na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade  
UFRGS na área de fotografia.

O termo “menor” faz alusão, atravessa e se inspira em Deleuze e Guattari (1977) quando estes se referem à literatura produzida por Kafka.

Vale dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patóá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 28-9).

Pensa-se ser possível trazer este conceito “menor” à fotografia, para toda aquela imagem que germina, subverte, descentra, incomoda, provocando pensamento, reflexão. A fotografia menor no sentido aqui empregado não carrega consigo, necessariamente, o fato informativo, a notícia, mas suas consequências e anterioridades; mesmo quando vinculadas a um fato noticioso específico, aí não se esgotam.

Este é um trabalho de inspiração barthesiana e foucaultiana, pois apontar o véu que dissimula a estruturação histórica, ideológica e cultural da imagem. Foucault, através de seu conceito de formação discursiva, ajuda-nos a justificar a escolha da fotógrafa Lee Miller como personagem representativo de um movimento maior ocorrido na fotografia jornalística dos anos 30/40 do século passado, bem como autoriza a indicação das imagens detectadas no fotojornalismo

do jornal Zero Hora, um dos lugares em que pensamos detectar indícios da fotografia menor no contemporâneo. Faz-se necessário assinalar que a ideia de uma fotografia dita menor não é nova, novo é o seu reaparecimento, hoje, no fotojornalismo diário.

## 1.1 Ferramentas para a desconstrução

Para melhor pensar as significações que a naturalidade (objetividade) aparente das mensagens visuais fotojornalísticas apresenta, balizamo-nos nos estudos desenvolvidos por Roland Barthes em seu texto fundador *A mensagem Fotográfica* (2002). Nesse texto, Barthes demonstra que a imagem fotográfica jornalística utiliza-se de uma linguagem específica que se revela por meio de signos particulares do real, e que propõe uma representação intencional, escolhida e orientada, produzindo assim uma mensagem montada entre dois sistemas prévios. São eles: o textual, decifrado pelo código da língua, e o propriamente fotográfico, *analogon* do real, portanto, para Barthes, mensagem sem código, pretendendo-se pura transcrição do real. Como *analogon*, a fotografia seria puramente denotativa, através dela o real dar-se-ia a ver. Entretanto, mensagem sem código, a foto possui estilo e é por aí que se insere sua conotação (significado segundo). Esta conotatividade é vista como natural e, através desse pseudo-caráter objetivo – propiciado pela naturalidade do signo –, introduz-se todo tipo de mistificação.

Ao desconstruir essas imagens podemos descobrir a verdadeira mensagem.

Foucault se faz presente através de seu conceito de formação/prática discursiva, que nos serve para pensar o fotojornalismo (sua institucionalização) enquanto tal. Foucault define as práticas discursivas como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram numa determinada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (2008, p. 133). O conceito de formação discursiva aponta para um rompimento na crença da primazia da subjetividade na formulação da prática enunciativa. (SOUZA, 2006, p.129). O discurso surge então como uma forma de ação/pressão/formação social de uma determinada instância (da enunciação) que se impõe e pré-existe aos falantes (emissor de um enunciado), ou seja: o sujeito alcança sua identidade dentro de um sistema de lugares que o ultrapassa (idem) e o determina. Pensamos ser possível pensar a fotografia (jornalística) como uma prática discursiva, visto que “um determinado enunciador é assim constituído pela configuração de modalidades enunciativas e posições de sujeito garantidas pelas regras recorrentes de um determinado discurso” (SOUZA, 2006, p.130), no caso o fotojornalístico. Forma-se um campo de saber/fazer/dizer. Os fotógrafos, dentro dessas práticas, reproduzem, de certo modo, as instituições ou aquilo que os

ultrapassa e forma. Neste sentido, pensamos que as escolhas feitas, Lee Miller (sua imagens) e o Jornal Zero Hora, podem falar com certa propriedade de seu tempo e lugar – sujeitos enunciadore dentro de um conjunto de outros enunciados sujeitos a uma mesma posição sócio-histórica, ligados a uma instituição que lhes conferirá autoridade e legitimidade frente a outros (MAINGUENEAU, 1997, p.4).

## 2 Aproximação do problema

Comecemos por pensar a natureza objetiva da fotografia. Parece existir um acordo, visível no senso comum, de reconhecer na imagem fotográfica uma cópia fiel do mundo. A fotografia adquire dimensão de prova, torna-se a autenticação de existência daquilo que é representado. Por suas características, especialmente a fidelidade com que reproduz o real, a fotografia leva o observador a confundir o referente com a sua representação. Esta característica de *analogon*, da imagem fotográfica, é tributária de sua natureza técnica, de seu processo automático, baseado na física e na química, na ausência da mão do artista no processo de produção da imagem, substituída pela neutralidade da máquina fotográfica. Realismo, objetivismo e imparcialidade surgem como predicados deste tipo de imagem. As características condizem com o século de nascimento da técnica, visto que “a fotografia concretiza, ao nível dos mecanismos de representação imagética, os ideais de

imparcialidade e objetividade que nortearam a instalação da modernidade” (MAH, 2003, p. 18). Cabe a ela o discurso da referência com o qual corrobora sua natureza automática e analógica. A visão da fotografia como espelho do real tem perpassado a história da técnica fotográfica, naturalizando seu uso ideológico e político.

A fotografia, imagem técnica, presta-se como nenhuma outra a isto; parece abolir a brecha entre o signo e o objeto representado (SANTAELLA, 1996, p 61). Como espelhos, dão-nos a ilusão de termos a própria realidade diante dos olhos. Essa possibilidade é de fundamental importância no fotojornalismo, que lança mão da relação icônica/indicial estabelecida entre o referente e a sua representação (signo) para melhor realizar sua representação/interpretação do real. A despeito da ilusão de supressão da fissura entre o objeto e a sua representação, como se mundo e imagem fossem um só, ela lá está, permanece.

A fotografia é produção de representação a partir de um real, e, como tal, criada com uma intencionalidade, a partir de uma individualidade, que pressupõe um repertório particular, que irá construir o signo, a linguagem. Tem-se então como produto a transcrição de uma realidade, que é a do fotógrafo. Essa imagem, até sua publicação na página de um jornal, sofrerá inúmeras intervenções, bem como será lida e interpretada por um leitor, possuidor também de um repertório particular que o

auxiliará na leitura do signo. Reafirma-se aqui o caráter ideológico da objetividade fotográfica (objetividade no sentido de um absoluto, desencarnada), em que o papel do fotógrafo como agente do olhar é minimizado.

Ao pensarmos a objetividade da imagem fotográfica jornalística, outra questão nos surge: a da objetividade do próprio real. Como pode ser objetivo aquilo que, para ser compreendido é mediado pela linguagem, pelo signo? É, entretanto, a única forma de existirmos como seres que dão sentido ao que simbolizam. Digamos então que a questão da objetividade do real esteja ligada a uma visão hegemônica de mundo, uma visão de poder, daqueles que detêm os códigos de decifração das aparências. Dessa maneira, a atividade fotográfica jornalísticas não deixa de ser um modo de referendar o *status quo* ao reproduzir as disposições inscritas nas estruturas sociais.

Neste sentido, podemos dizer que as imagens, no contexto contemporâneo, muitas vezes funcionam como apoio “às estratégias de persuasão e uniformização do gosto, assim como um mecanismo de controle de mercado... uma fotografia só é boa pelo uso que é dado a ela, no contexto em que ela se encaixa” (PIRES, 2008, p. 52), ela vai depender da adequação à mensagem. Muitas vezes, essas imagens, para aparecerem, como afirma Pires, referido acima, editor de fotografia do jornal Folha de São Paulo, vão sofrer as injunções do meio: “Como os

canais de distribuição estão sempre dependendo de fatores econômicos, eles se apropriam da imagem fotográfica, tirando vantagem de sua dimensão polissêmica, fazem com ela aquilo que consideram útil comercialmente”.

Não nos cabe recensear a desconstrução do realismo na fotografia, seja ele cultural ou ideológico; entretanto, fique claro que se concorda que fotografias são interpretações e, portanto, transformações do real, realizações arbitrárias, culturais, ideológicas e perceptualmente codificadas (BAEZA, 2001, BARTHES, 2002; BERGER, 1999; BOURDIEU, 2003; FREUND, 1995).

Antes de prosseguirmos, assinalamos, baseados em Daniel Cornu (1999), que a objetividade, associada a características como imparcialidade e neutralidade, passa a ser uma imposição do crescimento da grande imprensa e da informação na segunda metade do século XIX. Surge a necessidade de uma neutralidade que ajuste a informação às ambições mercantis da imprensa, com vistas a um público leitor crescente. As dificuldades tecnológicas no envio de mensagens corroboraram a criação de um texto enxuto, impondo aos jornalistas um estilo impessoal e direto. “Entrando nos hábitos jornalísticos pela pequena porta das ambições comerciais e das limitações técnicas, a objetividade como prática jornalística erigiu-se assim, pouco a pouco, em critério de moral profissional” (CORNU, 1999, p. 182). É por ela que passa a considerada boa

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

Ao absolutizarmos a objetividade do texto e da imagem no âmbito do jornalismo, corremos o risco da não-informação, de manipulações e mentiras, que possuem como objetivo servir a interesses mercadológicos e políticos.

### **3 Fotojornalismo contemporâneo**

Recapitulando: pudemos perceber do exposto no tópico anterior que a questão da objetividade fotográfica foi fundamental para seu uso no jornalismo. Num primeiro movimento, corroborou o texto escrito, certificando sua objetividade. Em termos mais mundanos, de aspectos cristalizados no senso-comum, a imagem fotográfica sempre foi aceita como prova incontestada e objetiva do que retratava.

O surgimento da tecnologia digital, pelas características que porta, vem desmanchar essas antigas certezas. A difusão dessas imagens nos parece oferecer a brecha necessária para tornar claro o mito da objetividade absoluta, que tem acompanhado as imagens fotojornalísticas, lembra o senso comum para as possibilidades de “uso” das imagens, do caráter opinativo e de interpretação do real que possuem, adquirindo caráter pedagógico e permitindo a aceitação e

compreensão de outro tipo de fotografia, chamada por nós de “menor”.

Passemos então a um rápido panorama da fotografia jornalística contemporânea a fim de percebermos como a sua função primordial – informação – tem se deslocado através da imposição de novos formatos e de entender o que coopera para isso. Importante marcar que se faz o diagnóstico de uma tendência a partir da observação empírica da autora, que por sua vez encontrou ressonância em outros autores (BAEZA, 2003; PERSISCHETTI, 2005; SOUSA, 2004; VILCHES, 2006).

Pensemos primeiramente a cena contemporânea: diferentes autores a definem como marcada pelo consumo e pelo espetáculo, pelas redes comunicativas e informativas, movida por intermináveis, prazerosas e perversas seduções. Marcada também por um novo modo de estar no mundo, por uma configuração nova de sujeito e indivíduo que tem na revolução tecnológica da informação um novo paradigma. Estar no mundo, hoje, é uma experiência atordoante. Somos atravessados por fluxos divergentes, fragmentados e ao mesmo tempo totalizados. Como ponto fixo, temos as “telas” com imagens espetaculares, informações, infinidades de serviços. A ciência, a tecnologia e a informação são os três pilares que sustentam o mundo contemporâneo — a profusão de objetos materiais e imaginários, suas trocas em alta velocidade (fluxos) configuram uma nova relação espaço-tempo entre os homens

e o mundo; instaura-se um tempo universal, imediato.

Em tal cenário, o fazer fotográfico jornalístico sofrerá injunções, visto que tende a reproduzir os dispositivos inscritos nas estruturas sociais (FREUND, 1995). Para Baeza (2003) tal contexto de produção tem contribuído para uma produção acrítica. A informação, transformada em produto para o consumo, leva o fotojornalismo, como tendência, a participar da construção de cenários de apelo espetacular e estetizante para alavancar a venda de jornais. O mundo é assim transmutado em artigos de consumo e o cotidiano revela-se como objeto de apreciação estética.

Soma-se a isso a saturação visual em que estamos imersos, tornando banal, trivial, qualquer imagem (a força de sua repetição e uso espetacular). Outra questão a ser considerada é o valor velocidade a permear a sociedade e, por consequência, todo o processo fotográfico. O que determina a eficiência de uma imagem passa a ser não o seu conteúdo, mas o tempo da produção e veiculação. Além disso, nas redações, o deadline desapareceu, a produção é uma constante, “não há mais fechamento no sentido clássico do termo”, como aponta Ricardo Chaves, editor de fotografia do jornal Zero Hora (2008, p.59).

Neste sentido, a internet e a imagem digital contribuem de maneira decisiva para o desejo dos leitores de acompanhar o mundo em tempo real, ao mesmo tempo em que provocam a

sensação de déjà vu e equívocos informacionais: na enxurrada de imagens, na velocidade da edição, parece faltar, ou se perder, a “imagem necessária” (VILCHES, 2006, p. 163). Para cobrir esse vazio, recorre-se, por vezes, para a chamada foto-choque (BARTHES, 2002), ou que dessa tenham o apelo ao emocional e a leitura acrítica do mundo, simulando, de certo modo, informação. Ou a fotografia ilustrativa, a foto acontecimento que faz apelo à forma com perdas para o conteúdo, empobrecida.

Outra questão pertinente para nossa análise é o chamado “fotojornalismo cidadão” (BONI; SOUZA, 2008), que transforma o possuidor de um telefone celular em um fotorrepórter em potencial. São transferidas para este as chamadas fotografias de impacto, do flagrante, do instante noticioso (possibilidade de estarem em todos os lugares em todos os momentos, realizando imagens antes mesmo da chegada de um profissional da notícia). Uma das consequências disso é que fica para o fotojornalismo profissional a interpretação imagética dos fatos com a realização de uma imagem mais conceitual dos acontecimentos. Nesse espaço vislumbra-se a possibilidade de uma fotografia chamada menor no fotojornalismo contemporâneo.

Como apontado na introdução, este é um trabalho de inspiração barthesiana e foucaultiana ao buscar indicar a existência de um véu que esconde a estruturação histórica, ideológica e cultural da imagem. Foucault, através do

conceito de formação discursiva, ajuda-nos a justificar a escolha da fotógrafa Lee Miller como representante de um movimento maior ocorrido na fotografia jornalísticas dos anos 30/40 do século passado, no qual pensamos localizar a Fotografia menor, bem como as imagens detectadas no fotojornalismo do jornal Zero Hora, um dos lugares em que contemporaneamente pensamos localizá-la. Antes de nos debruçarmos sobre as imagens do jornal Zero Hora, vamos às imagens inspiradoras e seu contexto histórico.

#### **4 Fotografia menor**

É a partir do final do século XIX até meados dos anos 30 que a fotografia faz sua entrada na imprensa de modo progressivo e massivo. O período verá nascer um gênero, o da fotorreportagem, e uma figura, a do fotojornalista. Movimentos artísticos – como futurismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, cubismo e a fotografia direta americana – permeiam o período e vão influenciar a visão desses fotógrafos, visto que alguns irão transitar nos dois campos (o da arte e o da reportagem) – no período a fotografia torna-se um dos meios privilegiados dos movimentos de vanguarda na busca de uma nova visão.

De acordo com Newhall (1967), o período será marcado por quatro correntes principais. A primeira delas será a fotografia pura, na qual a organização da imagem é perfeita nada é acaso, a mestria técnica assegura à obra uma perfeição já presente no espírito do fotógrafo.

Podemos citar como fotógrafos representantes dessa corrente Paul Strand e Eduard Weston. A segunda corrente é representada por uma busca formal, em que a significação dos objetos é praticamente eliminada. Man Ray e Moholy Nagy são os representantes principais desta tendência. Utilizam-se técnicas como a solarização e por vezes captam a imagem fotográfica sem o uso da câmera (fotogramas); a fotomontagem é um recurso utilizado na busca da expressão preferem o acaso à composição dogmática. É nítida a influência do cubismo e da pintura abstrata nesta busca formal. A terceira corrente é a dos documentaristas, geralmente americanos. Os fotógrafos desta corrente tinham por objetivo mostrar o que consideravam os verdadeiros problemas da humanidade. Por meio de suas imagens, buscavam lutar contra um sistema econômico e político que acreditavam conduzir à exploração dos não privilegiados, entre outros temas abordados. O sujeito humano é tudo para estes fotógrafos. A imagem fotográfica não é mais que um produto intermediário, cujo destino é uma difusão generalizada sob a forma de livros, jornais, filmes com o objetivo de persuadir a opinião pública para as necessárias mudanças ou revelar realidades desconhecidas. Dorothea Lange, Walker Evans são exemplos emblemáticos dessa corrente. A quarta corrente é representada pela busca de alguns fotógrafos que utilizam a fotografia simbolicamente. A imagem para eles não é mais que uma alegoria; o objeto

representado é um ponto de partida para uma significação segunda; a imagem adquire uma potência nova que é necessário interpretar. Minor White e Aaron Siskind são representantes desta corrente em que a fotografia “ne devait pas être considérée comme une “fenêtre”, plutôt comme une aventure qu’il faut vivre” (NEWHALL, 1967, p. 200).

Essas quatro grandes correntes descritas acima possuem suas especificidades e abrem novos caminhos ao se hibridizarem ou se tornarem ponto de partida para novos gêneros fotográficos influenciando de certo modo fazer fotojornalístico. O período abordado é visto como mítico para o fotojornalismo (SOUSA, 2004), época dos grandes magazines ilustrados, das grandes reportagens fotográficas, nas quais a fotografia, se não rivaliza com o texto, é o seu condutor. André Kertész, Gyula Halász, dito Brassai, Henry Cartier-Bresson, Robert Capa, Robert Doisneau e Lee Miller são exemplo de fotojornalistas em ação à época desta que é uma fotografia, antes de tudo, de autor. Esses fotógrafos combinam trabalho jornalístico, livros e exposições. É nesse contexto que localizamos a fotografia que chamamos de menor. Necessário dizer que, paralelamente à fotografia de autor (concentrada nas revistas) instala-se uma corrente na imprensa chamada sensacionalista, que corteja o furo, a velocidade e a exploração da verossimilhança (SOUSA, 2004, p. 85).

Como indicado na introdução deste texto, pensa-se ser possível trazer este conceito

“menor” à fotografia, para toda fotografia que germina, subverte, descentra, incomoda provocando pensamento, reflexão. Menor, no sentido aqui empregado, não carrega consigo, necessariamente, o fato informativo, a notícia, mas suas consequências e anterioridades. É um tipo de imagem que embute as correntes mencionadas mais acima, notadamente a simbólica no sentido de que é fruto da visão intimista e subjetiva do fotógrafo, que exige empenho do leitor e sua imersão para além da imagem. O leitor, dessa forma, é instado a sair de sua posição passiva e levado a completar o que não lhe é dado a ver de imediato, ele deve mergulhar nas entrelinhas das sombras e das luzes da imagem. Dito isso nos debruçamos em nosso personagem, Lee Miller, em cujo trabalho se pensa encontrar traços desta fotografia dita menor. A escolha se faz possível com o apoio do conceito de formação discursiva explicitado anteriormente neste texto.

#### 4.1 Um olhar fotográfico sobre o mundo

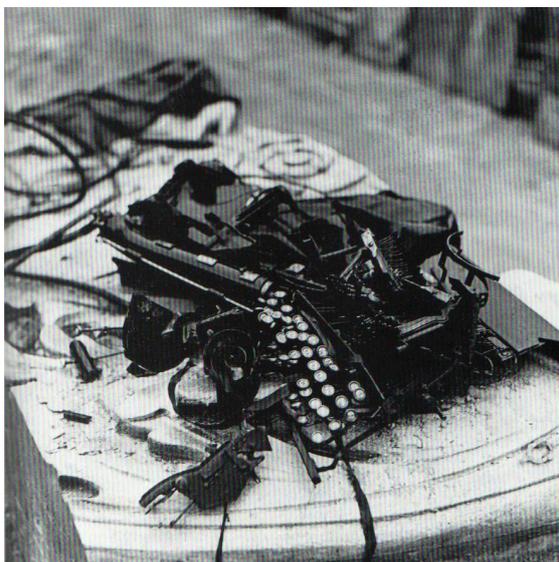
Para falarmos sobre a fotografia menor no período moderno escolhemos Lee Miller, fotógrafa americana cuja produção mais contundente deu-se no período final da Segunda Guerra Mundial. Lee Miller foi influenciada tanto pela Vanguarda Europeia quanto pela Fotografia Direta Americana. Falar do trabalho Miller exige que se fale de sua vida<sup>1</sup>. Nasceu nos Estados

Unidos em 1907. Em 1925, vai para Paris estudar arte dramática e descobre a fotografia. Conhece Man Ray, fotógrafo e artista plástico surrealista, tornando-se sua discípula; participa de toda a efervescência vanguardista. Suas primeiras fotografias faziam parte do universo plástico de Man Ray: closes de partes do corpo, composições enigmáticas e estranhas, chegando à pura pesquisa surrealista.

Em 1932, Miller volta aos Estados Unidos e abre com o irmão um estúdio em Nova York para dar continuidade às experiências de Paris. Fotografa moda, artistas e celebridades. Em 1934, casa-se com o milionário árabe, Aziz Eloui Bey, e vai para o Cairo (onde não fotografa). Em 1937, conhece Roland Penrose, crítico e escritor inglês, que será seu futuro marido. Em 1939, separa-se do árabe Aziz e retorna à Europa (Inglaterra). Roland Penrose a espera, e uma nova vida começa para Miller. Durante a Segunda Guerra Mundial, trabalha na Vogue; a revista abre espaço para a Guerra e Lee torna-se correspondente na Normandia. Fotografou Dachau, depois Munique. Estes dois trabalhos caracterizam-se por seu aspecto marcante de fotorreportagem; a realidade é crua, direta, sem truques, o surrealismo está presente na vida. Após a guerra, Lee volta a Londres e casa-se com Penrose, com quem tem um filho. Aos poucos, abandona a fotografia; morre de câncer em 1977.

Lee Miller fotografou moda, guerra, celebridades. Fotografava o extraordinário, o contraditório, era mestre em juntar imagens, em encontrar o incongruente e o existencial. Tinha uma visão surrealista da fotografia. O “momento exato” noticioso não era seu estilo nem sua busca. Miller misturou o caráter documental do fotojornalismo, com uma visão surrealista do mundo, demonstrando o caráter de mito do paradigma da veracidade, que considera a fotografia como o meio de expressão, por excelência, portador da verdade, prova incontestável da existência de algo. A fotógrafa parecia ter consciência da tensão entre a suposta veracidade da imagem e o seu conteúdo imaginário. Tirar e criar a imagem confundia-se num mesmo ato, na busca de uma visão menos mecânica do mundo.

Figura 1: Remington Silent.

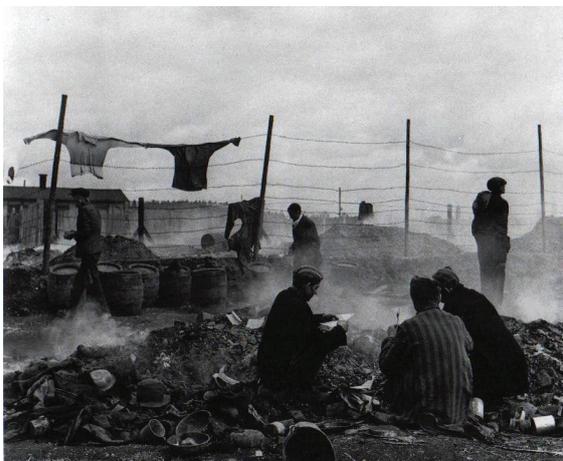


Fonte: Lee Miller arquivo, 1941.

Observemos a imagem da figura 1, Remington Silent, produzida por Lee Miller em 1941, Londres, faz parte do livro Grim Glory, cujo objetivo era mostrar a Inglaterra sob a blitz. Num rápido olhar, observamos os significantes da fotografia: uma máquina de escrever quebrada por sobre um tampo de um material semelhante a mármore; o contraste tonal entre máquina e fundo é acentuado e reforça sua centralidade na fotografia. Ruídos e interferências são deixados de fora. Imagem objetiva, referencial, aparentemente pura denotação. Seu significado, seu sentido mais óbvio, mostra a destruição provocada pela guerra, indicada e reforçada pela legenda abaixo da fotografia: “Remington Silent”, London, 1941, e a autoria. Esses mesmos dados nos remetem à questão de que as imagens não são meramente discursivas, possuem outras dimensões, sejam elas estéticas, políticas, ou mesmo afetivas, e se presentificam pela posição relacional do autor, do leitor e da imagem em determinado contexto cultural e histórico. A imagem fotográfica apresentada reúne a objetividade jornalística – ou seja, a representação fidedigna do objeto apresentado (imagem icônica e indicial) – e a marca de uma visão particular, visceral sobre o entorno. Ao olharmos a imagem, Remington Silent, observamos que a relação texto-imagem é aparentemente redundante, indica o silêncio, e, nisto, o conjunto é eloquente, pede a participação do leitor para além do ato mecanicista das conotações do senso comum. A legenda vem

reforçar o silêncio, o grito emudecido de uma cultura destruída pela razão que a construiu – o Logos. O conjunto visual fotografia-legenda não se quer fechado, objetivo; é no silêncio e no abandono que esta imagem vem nos falar, ultrapassando sua função referencial. Nessa fotografia, a imagem volta a ser janela para o mundo no sentido de abertura e participação intensiva do leitor, pede que sentidos outros se infiltrem e transbordem, rasgando o véu, explodindo sua referencialidade. Nessa imagem, podemos ver uma objetividade menor, no sentido de que permite brechas para interpretações não tão condicionadas à sua referencialidade, mas que provocam outras buscas de sentido. Imagem potente que problematiza a experiência da realidade.

Figura 2: “Prisonniers fouillant un tas d’ordures”, Dachau, 1945.



Fonte: © Copyright Lee Miller Arquivo

A figura dois mostra imagem feita por Miller em Dachau para a Vogue, da qual era correspondente de guerra. Miller foi a única mulher a seguir junto com as forças aliadas das praias da Normandia aos campos da morte e ao “ninho da águia” de Adolf Hitler na Baviera. A imagem referida apresenta um ambiente de desolação. Em torno de uma pilha de lixo (capacetes de soldados, latas e papel) três prisioneiros (identificação feita pela legenda), com aparente curiosidade, exploram-na em busca provável de comida. O prisioneiro de costas parece ter uma colher na mão esquerda, imagina-se que come. No segundo plano da imagem, duas camisas pendem de uma cerca feita de varal. Uma névoa assemelhada à fumaça beira o solo. Três outros personagens parecem absortos em suas ocupações. Apesar da desolação, a cena assemelha-se à de um cotidiano em qualquer periferia do mundo. Mais uma vez, o surreal surge no real da imagem, não há como negá-lo. A imagem em questão ultrapassa a referencialidade temporal e local, é uma imagem suplementar, atualiza-se a cada leitura; foge da tautologia do referente e readquire seu poder disjuntivo. “A relação com a imagem não se cinge ao fragmento da realidade que a fotografia nos traz, mas inclui também a *ressonância imagética* que é tornada visível pelo referente representado, e que permite construir, desencadear e problematizar outras imagens” (MAH, 2005, p. 106, grifo do autor). A figura 2 nos fala do humano, do demasiadamente humano, nos remete a eterna busca de sentido da existência ao mesmo tempo em que nos

confronta a nossa alienação frente ao mundo. Esta imagem, por sua banalidade, nos punge.

Acredita-se ser possível observar nessas duas imagens (figuras 1 e 2) uma objetividade menor, no sentido de que permite brechas para interpretações não tão condicionadas à sua referencialidade, mas que provocam outras buscas de sentido. Imagens potentes que problematizam a experiência da realidade.

Nesse sentido, a fotografia de Miller é espelho e janela, uma janela que não deixa esquecer quem a abriu, remetendo outra vez ao espelho, que poderá turvar o significado primeiro da imagem. A fotografia produzida por Miller é indissociável de sua vida, o que, para nós, reafirma o caráter híbrido da produção fotográfica, em que a subjetividade não é invisível. O significado de uma fotografia é dependente do contexto (abrangente) criado pelo fotógrafo, pelo leitor e pelo cenário. “Aliás, é essa dimensão existencial da fotografia que a faz arte impura, ou a ciência impossível, que conhecemos” (PENROSE, 1994, p. 12, tradução nossa).

#### **4.2 Zero Hora: uma experiência contemporânea da fotografia menor**

Pensamos encontrar no fotojornalismo diário produzido no jornal Zero Hora, traços, indícios da fotografia dita menor. Inspirados em Foucault (2008) e, portanto, percebendo as imagens fotojornalísticas como um discurso inserido em práticas discursivas, que o conformam e

determinam (a força da fotografia é tributária das práticas institucionais dentro das quais ela surge, e estas estão situadas no interior de relações históricas específicas) e observando o momento histórico, cultural e social abordado anteriormente, podemos entender as condições de possibilidade de tais imagens menores. Acreditamos poder então dizer que Zero Hora, apesar de suas especificidades, é reflexo de uma tendência que se instala no fotojornalismo diário contemporâneo, na tentativa de fazer frente aos valores cultuados, tais como velocidade e espetáculo (entretenimento). Sem deixar de ser testemunho, prova, documento, essa “nova” imagem evoca os valores modernos do que chamamos “exercício do olhar” – tanto do fotógrafo como de seu leitor – onde a referencialidade se soma a uma dimensão simbólica e conceitual que potencializa o pensamento e faz do leitor um caçador, como o fotógrafo. Entretanto, o olhar deve estar atento, pois a tendência estetizante da fotografia fotojornalística contemporânea faz da fotografia o acontecimento, visual/espetacular, e neste momento tem-se apenas o exercício de um maneirismo cujo resultado é a imagem-ilustração fechando-se em si mesma.

Sem nos aprofundarmos nos considerados critérios da boa fotografia em Zero Hora, considera-se interessante transcrever como o editor de fotografia do referido jornal entende o fotojornalismo e como ele é praticado no periódico. Ricardo Chaves (2008, p.59)

considera que hoje se faz uma espécie de jornalismo prospectivo e, como a fotografia é sempre um “isto foi”, torna-se um desafio para o fotojornalista “tentar resolver de forma gráfica e plástica essa necessidade de predizer o futuro, Hoje fazemos diversas produções de fotos para tentar resolver essa demanda. É um trabalho que se aproxima muito da ilustração e da publicidade. Mas é feito no ritmo alucinante do jornalismo.” (2008, p. 59). Parece-nos estar referido na fala de Chaves, apesar de aproximação feita à publicidade e à ilustração, um desejo de que essas imagens extrapolem os critérios de noticiabilidade, que se transformem em acontecimentos fotojornalísticos provocando, então, uma relação mais intensa com a imagem. Há uma aposta na inteligência e sensibilidade do leitor.

Figura3: “Serie de reportagens reconta a história de conflitos narrados nas correspondências de militares gaúchos, como o Boina Azul Valdemar Franco”



Fonte: Zero Hora, capa; foto: Daniel Marengo; domingo, 31 de agosto de 2008.

A figura 3 nos parece um exemplo claro do que temos dito no decorrer do texto, do que possa ser hoje uma fotografia menor no contexto do fotojornalismo diário. À maneira dos construtivistas, com suas tomadas de imagem arrojadas, temos um homem visto de topo. A figura, cuja fisionomia não nos é mostrada, segura nas mãos uma folha de papel, provavelmente a carta referida na legenda da imagem; outros documentos estão sobre o piso. É uma imagem de capa em que, muito provavelmente, o leitor nela se projete e tenha a sua curiosidade despertada por este ser enigmático que parece ler segredos por muito tempo guardados. Queremos compartilhar de sua leitura, olhar, literalmente por sobre os ombros. Percebemos que o “isto foi” da fotografia presentifica o “isto foi” da história – que pode ser de uma nação, de um estado, a nossa. Essa é a vocação de algumas fotografias: contar-nos história e estórias. O que nos contam, no pé do ouvido, o que oferecem de suplementar só será possível ouvir e decifrar se nós deixarmos que a imaginação se faça o caminho para a imagem. A fotografia menor nos faz parar, desacelera o olhar que se torna intenso. Há nela algo de lúdico, instigando ao ato criador.

Figura 4: “Alheios à polêmica, estudantes da rede municipal embelezam construções que separam Porto Alegre do Guaíba na Avenida Mauá”.



Fonte: Zero Hora; contra capa; foto: Daniel Marengo, 20 de setembro de 2008.

Com a figura 4, finalizamos aqui nossa aproximação à fotografia menor. Vamos à sua descrição. Imagem frontal de uma grande estrutura metálica pintada de um amarelo envelhecido; em forma de cruz, dividindo a estrutura em quatro partes, o metal é pintado de cinza; as laterais direita e esquerda apresentam tonalidade vermelha. O quadrante inferior direito apresenta-se coberto por desenhos que imaginamos infantis, reforça esta ideia a presença de uma menina voltada para os desenhos. A criança parece ainda menor frente à grandiosidade da estrutura. Imagem meramente ilustrativa? Entendemos que não. Esta é também uma imagem reflexiva e intensiva. Sem nos remetermos à legenda, numa tentativa de irmos para além dela, percebe-se na imagem algo de lúdico, próprio do ato criador. A criação, segundo Winnicott (1995), psicanalista inglês, dá-se num

espaço de trânsito que, segundo ele, não é dentro nem fora do indivíduo, espaço intermediário onde é possível se dar o ato criador. Este parece ser também o espaço necessário, próprio da fotografia dita menor, no qual a intenção do fotógrafo (ou do editor de fotografia) conjuga-se com as possibilidades de leitura do observador da imagem, criando um ato criativo/informativo conjunto e nunca inteiramente terminado. A imagem apresentada soa como um apelo à mudança, à subversão da ordem imposta: se somos impedidos de ver o rio Guaíba, se não podemos derrubar o muro, façamos dele sonho, imagem projetada da imaginação.

## 5 Conclusão

A realidade nos parece ser uma construção imaginária à qual buscamos dar sentido, simbolizando-a. Essa construção está sujeita às idiosincrasias de quem a constrói. Se o construtor/decodificador detém a hegemonia do sentido, sua leitura será a leitura da “maioria”, daqueles que partilham a mesma comunidade de sentido. Imagens como essas apresentadas, da fotógrafa Lee Miller e de certo fotojornalismo produzido no jornal Zero Hora, poderão, por vezes, romper esse ciclo. Acredita-se ser possível a produção de imagens que possuam uma objetividade menor, visto ser essa a única objetividade possível no jornalismo. Imagens que, sem perder seu compromisso com o real concreto, indaguem mais do que respondam a perguntas, imagens que nos levem ao mundo; que permitam

que sentidos outros se infiltrem. Imagens que permitam o exercício do pensamento, e não a mera constatação de fatos.

## Referências

AMAR, Jean-Pierre. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BAEZA, Pepe. **Por uma función crítica de la fotografia de prensa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2003.

BAJAC, Quentin. **La photographie: l'époque moderne 1880-1960**. França: Gallimard, 2005.

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

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, L. (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 321-338.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

BONI, Paulo César; SOUZA, Fabio. Fotojornalismo cidadão: a fotografia a serviço da cidadania. **Studium**, Campinas, v. 27, 2008. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/2/index>>. Acesso em: 11 ago. 2008.

BORDIEU, Pierre. **Un arte médio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

CHAVES, Ricardo. O que pensam aqueles que vivem atrás da notícia. **Fotografe melhor: técnica e prática**, São Paulo, n. 1, p. 58-59, 2008.

CORNU, Daniel. **Jornalismo e verdade: para uma ética da informação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Veja, 1995.

GUATTARI, Felix; DELEUZE, Gilles. **Kafka, por uma Literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

MAH, Sérgio. **A fotografia e o privilégio de um olhar moderno**. Lisboa: edições Colibri, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Os termos-chaves da Análise do Discurso**. Lisboa: Gradiva, 1997.

NEWHALL, Beaumont. **L'histoire de la Photographie, depuis 1839 et jusqu'à nos jours**. Paris: Béliet-Prisma, 1967.

PENROSE, Antony. **Les vies de Lee Miller**. Paris: Arléa & Seuil, 1994.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. In: BONI, Paulo César (org.). **Discursos fotográficos. Práxis e Discurso Fotográfico**. Londrina, v.1, n.1, p. 179 – 190, jan./dez 2005.

PIRES, Toni. O que pensam aqueles que vivem atrás da notícia. **Fotografe melhor: técnica e prática**, São Paulo, p. 52, 2008.

SANTAELLA, L. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Obra Jurídica, 2004.

SOUZA, Licia soares. **Introdução às teorias semióticas**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

VILCHES, Lorenzo. Migrações midiáticas e criação de valor. In: MORAES, Denis (org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 157-189.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

## For a “minor” photography in contemporary daily photojournalism

### Abstract

Beginning from the reflection about the photographic image in the modern photojournalism, we seek to think about its role in contemporaneity. The work produced by photographer Lee Miller during the Second World War is the subject of this reflection. She produces some photojournalism that can be called “minor” – in the strongest meaning of the term, as proposed by Deleuze and Guattari (1997), a practice that is taken as fiction and constructor of the portrayed reality. Starting from the Barthesian inspiration and theoretical contributions by Foucault, we will try to point out the presence of this so-called “minor” photography the contemporary photojournalism.

### Keywords

Photography. Photojournalism. Minor photography.

## Por una fotografía menor en el fotoperiodismo diario contemporáneo

### Resumen

El presente artículo parte de una reflexión sobre la imagen fotográfica nel moderno fotoperiodismo y su papel en la contemporaneidad. Busca, también, la articulación con el trabajo producido por la fotógrafa *Lee Miller* en la Segunda Guerra Mundial que hace un tipo de fotoperiodismo que se puede llamar de “menor”. Este es el sentido fuerte atribuido por Deleuze e Guattari (1997) como se fuera una práctica que se asume como ficción y como constructora de la realidad retratada. A partir, también, de la inspiración “barthesiana” y de las contribuciones teóricas de Foucault, es posible indicar la presencia da fotografía “menor” en el fotoperiodismo contemporáneo.

### Palabras clave

Fotografía. Fotoperiodismo. Fotografía menor.

Recebido em:  
12 de julho de 2009

Aceito em:  
02 de setembro de 2009

## Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | [www.e-compos.org.br](http://www.e-compos.org.br) | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.12, n.2, maio/ago. 2009.  
A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

### CONSELHO EDITORIAL

#### Afonso Albuquerque

Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### Alberto Carlos Augusto Klein

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

#### Alex Fernando Teixeira Primo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Alfredo Vizeu

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

#### Ana Carolina Damboriarena Escosteguy

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

#### André Luiz Martins Lemos

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### Ângela Freire Prysthon

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

#### Antônio Fausto Neto

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Antonio Carlos Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Arlindo Ribeiro Machado

Universidade de São Paulo, Brasil

#### César Geraldo Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

#### Cristiane Freitas Gutfreind

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Denilson Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Eduardo Peñuela Cañizal

Universidade Paulista, Brasil

#### Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

#### Francisco Menezes Martins

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

#### Gelson Santana

Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil

#### Hector Ospina

Universidad de Manizales, Colômbia

#### Ieda Tucherman

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### Janice Caiafa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Jeder Silveira Janotti Junior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### João Freire Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### John DH Downing

University of Texas at Austin, Estados Unidos

#### José Luiz Aidar Prado

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

#### José Luiz Warren Jardim Gomes Braga

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Juremir Machado da Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Lorraine Leu

University of Bristol, Grã-Bretanha

#### Luiz Claudio Martino

Universidade de Brasília, Brasil

#### Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Universidade de São Paulo, Brasil

#### Maria Lucia Santaella

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

#### Mauro Pereira Porto

Tulane University, Estados Unidos

#### Muniz Sodre de Araujo Cabral

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Nilda Aparecida Jacks

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

#### Ronaldo George Helal

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

#### Rosana de Lima Soares

Universidade de São Paulo, Brasil

#### Rossana Reguillo

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores do Occidente, México

#### Rousiley Celi Moreira Maia

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

#### Sebastião Carlos de Moraes Squirra

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

#### Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### Suzete Venturilli

Universidade de Brasília, Brasil

#### Valério Cruz Brittos

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Veneza Mayora Ronsini

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

#### Vera Regina Veiga França

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

### COMISSÃO EDITORIAL

**Ana Gruszynski** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**Felipe da Costa Trotta** | Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

**Rose Melo Rocha** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

### CONSULTORES AD HOC

**Anibal Francisco Alves Bragança** | Universidade Federal Fluminense, Brasil

**Benjamim Picado** | Universidade Federal da Bahia, Brasil

**Carlos Eduardo Franciscato** | Universidade Federal de Sergipe, Brasil

**Christa Liselote Berger** | Universidade Vale do Rio dos Sinos, Brasil

**Gisela Castro** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

**Luciana Pellin Mielniczuk** | Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

**Marcia Benetti** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**Paulo Cunha Carneiro Filho** | Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

**Raquel Recuero** | Universidade Católica de Pelotas, Brasil

REVISÃO DE TEXTO E TRADUÇÃO | **Everton Cardoso**

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | **Raquel Castedo**

### COMPÓS | [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

#### Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil

itania@ufba.br

Vice-presidente

#### Julio Pinto

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

juliopinto@pucminas.br

Secretária-Geral

#### Ana Carolina Escosteguy

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

carolad@pucrs.br