

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

André Fernando Schröder

DA CAMPANA À POSE

Estudo do fotojornalismo na cobertura do crack do jornal Zero Hora

Porto Alegre

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

André Fernando Schröder

DA CAMPANA À POSE

Estudo do fotojornalismo na cobertura do crack do jornal Zero Hora

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de graduação em Jornalismo.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Ana Taís Martins Portanova Barros

Porto Alegre

2009

RESUMO

O presente trabalho busca resgatar alguns conceitos referentes à filosofia da imagem propostos por Vilém Flusser e propor conexões entre o pensamento do autor e a prática fotojornalística atual, principalmente no que diz respeito às imagens da cobertura do crack realizada pelo jornal Zero Hora nos últimos três anos. Para isso, primeiramente, definiu-se fotojornalismo, fazendo-se um panorama histórico da produção de imagens jornalísticas e também das implicações da fotografia na produção de informação de atualidades. Em seguida, através de entrevista realizada com repórteres fotográficos do jornal Zero Hora e de veículos do centro do país, descreve-se parte da rotina dos repórteres fotográficos e constrói-se uma definição de fotografia de campana, prática cada vez mais usual entre os profissionais que carece de debate nas redações e estudos acadêmicos. Aborda-se o pensamento de Flusser sobre imagens técnicas e levantam-se discussões sobre fotografia, realidade e objetividade a partir de Phillippe Dubois. A Teoria do Imaginário de Gilbert Durand também traz auxílio à compreensão das raízes profundas de certas práticas jornalísticas, como o julgamento. Enfim, através de metodologia de imagens construída a partir de Roland Barthes, estudaram-se dez fotografias sobre crack publicadas na capa do jornal Zero Hora, levando-se em conta a linha editorial do veículo e as características fundamentais do grupo RBS.

Palavras-chave: fotojornalismo, imagens técnicas, campana, crack, Zero Hora.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 AINDA PODEMOS FALAR EM FOTOJORNALISMO?.....	10
3 HISTÓRIA DA CAMPANA NO FOTOJORNALISMO	
3.1 O Fotojornalismo e a Informação de Atualidades.....	15
3.2 Breve Panorama Histórico do Fotojornalismo.....	16
3.3 A Campana no Fotojornalismo.....	22
3.4 O Uso de Campana na Cobertura Fotojornalística do Crack.....	24
4 FILOSOFIA DA FOTOGRAFIA E FOTOJORNALISMO	
4.1 O Mundo das Imagens Técnicas.....	28
4.2 Fotografia e Realidade.....	30
4.3 A Teoria do Imaginário de Durand e o Jornalismo como Cartografia.....	34
5 AS FOTOGRAFIAS SOBRE CRACK NAS CAPAS DE ZERO HORA	
5.1 Retrato Histórico e Editorial de Zero Hora.....	37
5.2 Considerações Metodológicas.....	39
5.3 Análise das Fotografias sobre Crack na Capa de Zero Hora.....	43
5.3.1 O Recuperado.....	45
5.3.2 Consumo na Rua.....	48
5.3.3 Mães contra o crack.....	51
5.3.4 A Fotocampana.....	54
5.3.5 A Casa Destruída.....	57

5.3.6 A Sombra Posada.....	60
5.3.7 O Usuário: Vítima ou Criminoso?.....	62
5.3.8 A Mãe Atordoada.....	64
5.3.9 O Institucional e a Autopromoção.....	66
5.3.10 O Falso Flagrante.....	69
5.4 Campana, Pose e Autopromoção.....	72
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	76
ANEXO A - Imagens do Crack na Capa de Zero Hora.....	78
APENDICE A - Íntegra das Entrevistas com Repórteres Fotográficos.....	89

1 INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho de monografia consiste em uma análise das fotografias sobre o crack presentes na capa do jornal Zero Hora entre os dias 6 de janeiro de 2006 e 31 de maio de 2009. São 10 ocorrências até a semana de lançamento da campanha “Crack, Nem Pensar”, iniciativa institucional do grupo RBS tendo em vista o crescimento do consumo da droga no Rio Grande do Sul.

A escolha se deu pelo interesse pessoal na produção de fotojornalismo e em discussões anteriores feitas sobre o assunto, dentro e fora do ambiente da universidade, em vista de uma percepção preliminar de que as imagens sobre crack publicadas pelo jornal poderiam ter valor jornalístico contestável em virtude, principalmente, da ocorrência de poses nas fotos e da prática de fotografia de campana. Esse estudo procura expor de forma objetiva esse sentimento inquietante de que a cobertura fotojornalística de Zero Hora sobre o tema contribui para a construção de um imaginário questionável sobre o fenômeno do crack e sobre os usuários da droga.

É importante ressaltar desde já que a elaboração da monografia, desde o processo de pesquisa até o modo de escrita, é calcada na concepção pessoal de que o trabalho acadêmico não deve evitar opiniões firmes sobre os assuntos de interesse. Todas as conclusões extraídas da análise das fotografias foram embasadas em textos teóricos e avaliadas conforme posicionamentos editoriais e estratégicos do jornal Zero Hora e do grupo RBS. Apesar de reconhecer as limitações da pesquisa realizada, é preciso destacar que o empenho na elaboração desse trabalho tem como objetivo principal colaborar para a discussão sobre a prática de fotojornalismo e dar início ao debate ainda incipiente sobre uso de campana e suas consequências.

Para embasar a proposta, o trabalho traz inicialmente definições sobre fotojornalismo e um apanhado histórico da atividade com base, fundamentalmente, em dois livros de Jorge Pedro Sousa, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental* (2000) e *Fotojornalismo – Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa* (2004). Nesta etapa inicial, o texto aborda o desenvolvimento do

fotojornalismo em relação à evolução das técnicas da fotografia ao longo dos tempos e também expõe, a partir de um panorama histórico, a constante readaptação da atividade conforme mudanças culturais e no entendimento do que é a profissão de repórter fotográfico.

A falta de trabalhos acadêmicos sobre a prática da campana e a carência de definições do termo em dicionários, manuais de fotojornalismo e bibliografias sobre o tema tornaram fundamental para o trabalho recorrer a entrevistas com profissionais de fotojornalismo. Através de conversa realizada entre os dias 10 e 11 de setembro de 2009 com cinco repórteres fotográficos que atuam em veículos de imprensa, sendo dois deles na própria Zero Hora, foi possível criar uma definição sobre a campana e entender melhor em que circunstâncias sua utilização é empregada.

Foram ouvidos para o trabalho os repórteres fotográficos Joel Silva, do jornal *Folha de S. Paulo*, José Patrício, do jornal *O Estado de S. Paulo*, Severino Silva, do jornal carioca *O Dia*, Ronaldo Bernardi, do jornal *Zero Hora*, e Marcos Nagelstein, também do jornal *Zero Hora*. Há, nesse ponto do trabalho, a intenção de mostrar o entendimento de cada profissional sobre a campana e expor suas opiniões sobre as implicações que as fotografias desse tipo têm sobre os leitores, sobretudo no que diz respeito às possíveis características criminalizadoras que a mensagem contida nessas imagens pode conotar.

A discussão inédita feita sobre a campana através das entrevistas com os repórteres fotográficos procura ainda avançar para um entendimento mais amplo da visão que esses profissionais têm sobre o fotojornalismo atual, estabelecendo relações entre os interesses editoriais e econômicos das empresas jornalísticas, a rotina de trabalho e de escolhas realizadas durante o trabalho de campo e o olhar jornalístico sobre o tema do crack.

O apoio teórico às observações presentes na análise realizada posteriormente é buscado junto à filosofia da imagem proposta por Vilém Flusser, principalmente as ideias contidas nas obras *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002) e *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (2008). Nestes textos, o autor apresenta o conceito de imagem técnica, que é produzida por aparelhos e produto indireto de textos científicos aplicados, e defende que tais figuras,

embora aparentem ser representações puras do real, oferecem ao observador uma margem de interpretação, o que comprova o seu caráter conotativo, simbólico.

Flusser encaminha a discussão sobre fotografia e realidade feita em seguida, com o objetivo de desmistificar a ideia nascida com a própria fotografia de que a imagem fotográfica retrata o mundo com fidelidade. Em uma sociedade que vê um avanço convulsivo das imagens técnicas junto com o desenvolvimento e popularização exponencial de novas tecnologias de fotografia digital, é imprescindível que o assunto seja debatido para que a mensagem fotográfica seja melhor compreendida.

Além de tratar da questão da objetividade jornalística, essa parte do trabalho apresenta a contextualização histórica que Phillippe Dubois realizou sobre o discurso da fotografia como espelho do real. Apesar de mostrar variações nas visões sobre o tema, o autor é claro em apontar que tal concepção se estendeu ao longo do século XX e até hoje vigora, de certa forma, no imaginário das pessoas.

Como forma de aprofundar o conhecimento a respeito dessa questão, o trabalho traz dois pontos de vista opostos sobre as imagens técnicas. O primeiro aborda a fotografia como traço de um real, apoiada na teoria dos signos de Charles S. Peirce e no entendimento de que a imagem é primeiramente índice e só depois ícone e símbolo. O segundo, defendido por Arlindo Machado, rejeita essa ideia e afirma que a fotografia é um signo de natureza predominantemente simbólica, o que traz consequências importantes para a compreensão do fotojornalismo que, de testemunha dos fatos passa a ser uma abstração a respeito deles.

Como última parte do capítulo teórico, o trabalho expõe de forma introdutória as ideias de Gilbert Durand presentes no livro *Teoria Geral do Imaginário* (1997), onde o autor critica a desvalorização da imagem e do imaginário realizadas por uma sociedade iconoclasta e, baseado em textos de Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard, defende que o imaginário se expressa em sistemas e práticas simbólicas – mitos, ritos, linguagem, magia, arte, religião, ciência, ideologia – como forma de encontrar a angústia original proveniente da consciência do tempo e da morte. Nesse trecho, é relacionada a recorrente prática jornalística de julgar, de apontar o certo e o errado, com a atitude de heroísmo descrita por Durand. Segue aqui um entendimento do jornalismo como

cartografia da sociedade, com o papel de mapear comportamentos e situações cotidianas e apontar “problemas” a serem solucionados pelos órgãos de política e de segurança.

Por fim, na abertura do capítulo em que são realizadas as análises das fotografias, há um retrato histórico e editorial do jornal Zero Hora e da RBS, onde são apresentadas características do grupo jornalístico e seu posicionamento dentro da sociedade gaúcha. Nessa parte, foi essencial a contribuição dos trabalhos acadêmicos das pesquisadoras Christa Berger e Ângela Cristina Trevisan Felippi, além das informações contidas no manual de redação de Zero Hora.

A metodologia utilizada na coleta de dados da primeira parte do trabalho se deu basicamente através de pesquisa bibliográfica e das entrevistas com repórteres fotográficos, como citado anteriormente. Para a análise das imagens, no entanto, foi preciso um entendimento maior sobre as mensagens contidas nas fotografias, obtido através das obras *Mitologias* (1980) e *A Mensagem Fotográfica* (1982), de Roland Barthes. Nesses textos, o autor também questiona a ideia de que a mensagem fotográfica é livre de interferências e isenta de conotações e afirma que a dificuldade em analisar uma fotografia reside no fato de que a perspectiva denotativa é muito forte e mascara o código presente na faceta conotativa das imagens.

A análise das imagens é construída a partir do “guia” apresentado por Barthes nas obras supracitadas, levando em consideração os processos de conotação por ele indicados: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe.

O trabalho expõe algumas práticas comuns do jornal Zero Hora ao tratar o tema do crack, como a utilização de pose e campana. Tais características são determinantes para a maneira como as imagens serão interpretadas pelos leitores e mostram diferentes tipos de tratamento dado pelo veículo a usuários da droga.

2 AINDA É POSSÍVEL FALAR EM FOTOJORNALISMO?

Território livre para o crack



Consumo e tráfico ocorrem na calçada, a 400 metros da sede da Secretaria da Segurança Pública, na área central de Porto Alegre. Pág. 42

Ao observar a imagem destacada na capa do jornal Zero Hora de maio de 2008 com “olhos de jornalista” é improvável que uma pergunta não venha à cabeça quase que imediatamente: onde estava o repórter fotográfico do jornal no momento em que registrou o grupo de desafortunados consumindo crack em uma rua do centro de Porto Alegre? O poder de aproximação das lentes modernas e de suas máquinas programadas esconde a distância entre fotógrafo e seu alvo. As teleobjetivas mudaram a dinâmica da fotografia de caráter jornalístico com uma proximidade apenas aparente do repórter fotográfico. Não há mais necessidade de o jornalista habitar a realidade crua e fria da madrugada para armazenar no cartão de memória de sua máquina dezenas de imagens de usuários de drogas. Aliás, não é nem mesmo preciso avisar que está fotografando: o flagrante é símbolo da prática da campana e sinônimo de sucesso no fotojornalismo atual.

A máxima do fotógrafo Robert Capa, que dizia que “se a foto não está suficientemente boa, é porque você não está suficientemente perto”, não tem mais valor. A foto simplesmente não precisa ser boa. A cultura da teleobjetiva afasta o profissional da realidade. Repórter fotográfico tem como função apenas disparar a máquina no momento certo e na direção certa. Não é preciso envolvimento, avaliação, preparo. As máquinas digitais são acessíveis a todos, a todas as idades. Iguais na facilidade de manipulação do aparelho e na mediocridade da produção de conteúdo. É possível acreditar em jornalismo sem vivência? É plausível se aproximar da realidade através de material produzido com certo descaso? Podemos crer que a foto “objetiva” feita da janela de um prédio a mais de 100 metros dos usuários elucidada questões que o jornalismo deveria trazer para a sociedade? O mundo complexo dos usuários de crack de vidas tortas pode ser compreendido de tão longe?

Ao tomarmos outro ponto de vista com relação à imagem, podemos imaginar que o repórter fotográfico foi herói. Recebeu como missão trazer para a redação imagens que comprovem o uso de crack nas ruas de Porto Alegre e não falhou. Com sua experiência, conseguiu informações sobre o local em que os usuários se reúnem, buscou um abrigo seguro, longe o suficiente para registrar a realidade que desconhece sem colocar em risco sua segurança e de seu equipamento. Será que estava na janela ou na sacada de um apartamento próximo? Será que estava dentro de um carro não emblemado da empresa? Difícil saber. O jornalismo atual guarda muito bem os seus segredos.

Mas ficar por horas ou até dias na janela de um apartamento esperando o momento de um flagrante anunciado por fontes bem guardadas é prática jornalística? A campana não é (costumava ser) atividade de policiais e militares? Será que existem razões para os jornalistas se comportarem de forma policiaisca? Qual é o sentido de abrir mão da beleza e do conteúdo da imagem em busca de um flagrante de miseráveis consumindo crack? De uma imagem sem expressões e sem história? De uma imagem sem criatividade e que poderia muito bem ser de uma câmera de vigilância instalada em um poste de rua?

Na capa de Zero Hora está um grupo de consumidores de crack expostos pelas lentes do fotógrafo herói. Quem são eles? Moram na rua? Há quanto tempo consomem crack? São parentes? São novos? São velhos? São homens? São mulheres? Já foram

procurados por órgãos de assistência social? Já foram abordados ou presos pela polícia? Conhecem a campanha “Crack, Nem Pensar” da RBS? O que pensam sobre o futuro? O que esperam que aconteça com suas castigadas vidas? Quais os seus sonhos? São muitas as perguntas a serem respondidas. Milhares de outras também poderiam ser formuladas. No entanto, essa não era a missão do herói. O repórter fotográfico não precisa fazer nada além do que lhe pedem na redação. Será que poderia ser punido por contrariar essa orientação e se aproximar das pessoas?

Conhecer a história dos usuários que tiveram sua rotina “roubada” pelas lentes do fotógrafo não é foco de interesse do jornal. A grande imagem de conteúdo pobre é indício dessa afirmação. Para o jornal, basta comprovar que há usuários de crack nas ruas de Porto Alegre e que esse problema precisa ser sanado o mais rapidamente possível. Esse tipo de prática (jornalística?) contenta-se em apontar as falhas do sistema, de fazer cartografia das fendas de administração. Essa é a missão do jornalismo?

A fotografia que abre esse trabalho é característica de um jornalismo que se alinha aos órgãos oficiais em busca de uma “sociedade melhor”. Mas podemos imaginar um jornalismo alinhado com os sistemas de controle da sociedade em busca de soluções para as mazelas das grandes cidades? Os usuários que aparecem na imagem são vítimas ou são problemas? Devem ser ajudados ou devem ser eliminados? A fotografia responde a essas perguntas? Creio que sim.

Esse questionável jornalismo trava batalha incansável que os leitores podem acompanhar diariamente: compramos jornais para saber onde estão os defeitos, para saber onde é perigoso ir, para saber em que horários podemos circular sem temer pela nossa segurança. O jornal e suas imagens são nosso guia de vida ilustrado. A informação nele contida estabelece nosso modo de viver. Vida sem riscos, como a do fotógrafo que registra os consumidores de crack na rua. Será que o jornalismo pode ser reduzido a esse papel pouco majestoso? Será que o jornalismo é agora apenas uma ferramenta a serviço de uma vida regrada, correta e segura?

Podemos imaginar que a mesma RBS que lança e promove amplamente a sua campanha institucional “Crack, Nem Pensar” trata com indiferença os usuários da droga que supostamente pretende ajudar? Ao observar a foto, que tipo de sentimentos em relação aos moradores de rua invade nossa consciência? Apesar de estampados na capa,

não sabemos nada sobre eles: é fácil ignorar e refutar o desconhecido. Há algum tipo de mensagem acolhedora na imagem que abre essa discussão? A fotografia nos passa preocupação da Zero Hora com o grupo de usuários?

Parece evidente haver certa contradição entre a campanha institucional e a prática jornalística da RBS. A primeira serve muito mais como autopromoção, como uma falsa preocupação passada para os leitores ao mesmo tempo em que encobre a mensagem criminalizadora contida nas fotografias. Uma visão esquizofrênica que nem podemos considerar bem disfarçada. O presente trabalho vai mostrar que há, inclusive, diferentes tratamentos em relação ao crack no jornal Zero Hora: pesos e medidas distintas de acordo com o tipo de usuário (moradores de rua ou classe média?) e com os enfoques levantados (“viciados” que consomem a droga em becos ou ex-universitários que “cederam ao vício?”).

Ao observarmos a imagem dos usuários nas ruas de Porto Alegre, não podemos extrair a mesma “compaixão” que a campanha da RBS vende aos leitores. Trata-se de uma fotografia de campana: prática cada vez mais comum entre os profissionais do jornalismo e que tem como principal característica, no que diz respeito à mensagem conotativa que passa ao leitor, o caráter criminalizador. Ao fotografar de longa distância e com a intenção de não ser percebido, o repórter fotográfico estampa o medo que tem daquilo que vai fotografar: o usuário de crack. Além disso, é comum na foto campana, como na imagem que destaque no início da discussão, a falta de iluminação e de detalhes fisionômicos das pessoas. São usuários na sombra, no escuro, nas trevas. A campana não é sensível ao drama dos usuários. Não comove, apenas culpa.

No trabalho que aqui segue procuramos ouvir repórteres fotográficos para entender os critérios de escolha da campana em cobertura do crack. Ficará evidente que a segurança é o principal motivo que move os profissionais a optarem pela prática. Mas será que isso inocenta essa nova cultura difundida nas redações? O jornalismo de qualidade não é feito em meio a dificuldades e a situações de risco?

Antes mesmo de apresentar o resultado das pesquisas e análises que formam essa monografia, podemos perceber que tratar a questão do crack do ponto de vista do flagrante, do conforto de quem fotografa sentado na janela de um apartamento sem penetrar na existência angustiosa dos usuários, não constitui uma maneira sensível de

tratar o tema. O que vemos estampado na capa de Zero deve ser exemplo para futuros profissionais?

A fotografia de campana é comum entre os fotógrafos de celebridades. Paparazzi ficam horas atrás de moitas ou rochedos em busca de uma atriz de topless ou de um cantor com sua amante. Abordar o consumo de crack da mesma forma não seria espetacularizar tema tão delicado? Assim como a fotografia de celebridades, a banalização da campana na cobertura de temas sociais importantes não pode ser entendida como fotojornalismo. O que vemos na imagem de Zero Hora não seria uma prática insensível, desumana, criminalizadora, de covardia e de pré-julgamento? Não seria fotojornalismo fácil e sem sentido que, ao invés de cumprir seu papel cultural junto ao leitor, julga exatamente quem deveria proteger? O trabalho aqui proposto não tem a pretensão de responder a todas essas perguntas, mas seu objetivo reside exatamente em levantá-las e oferecer alguns elementos para que uma discussão em torno da prática dos repórteres fotográficos seja fomentada. Será que é tarde? Ainda é possível falar em fotojornalismo?

3 HISTÓRIA DA CAMPANA NO FOTOJORNALISMO

3.1 O Fotojornalismo e a Informação de Atualidades

Apesar de ser uma atividade de limites tênues e, por essa característica, apresentar-se muitas vezes como uma prática de difícil definição, o fotojornalismo consiste na produção de fotografias que carregam informação jornalística. Segundo Jorge Pedro Sousa (2000), as imagens fotojornalísticas apresentam caráter informativo, interpretativo, documental ou ilustrativo e estão ligadas à produção de conteúdo de atualidade realizado pela imprensa e por diversos outros projetos editoriais.

O fotojornalismo, conforme o autor, pode ser entendido em um sentido mais restrito como a “atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p.12). É preciso destacar, no entanto, que o interesse jornalístico em questão depende do órgão de comunicação e que pode haver variação nos critérios de noticiabilidade preponderantes de acordo com a linha editorial dos veículos envolvidos.

Para ampliar a definição de fotojornalismo é necessário apontar as suas diferenças em relação ao fotodocumentarismo. Apesar de ambas as atividades usarem em grande parte das ocorrências a imprensa como suporte e apresentarem o mesmo objetivo primário de mostrar a realidade através de fotografias informativas, há dessemelhança no modelo de trabalho.

O fotodocumentarista trabalha em termos de projeto fotográfico. Mas essa vantagem raramente é oferecida ao foto-repórter, que, quando chega diariamente ao seu local de trabalho, raramente sabe o que vai fotografar e em que condições o vai fazer (SOUSA, 2004, p.12).

Ao iniciar o seu trabalho, como explica Sousa (2000), o fotodocumentarista possui conhecimento prévio do assunto e das condições que vai encontrar durante o desenvolvimento da sua atividade, de forma que pode pensar nas estratégias mais apropriadas para o tema. Saber com antecedência detalhes sobre o assunto a ser

abordado facilita a escolha dos equipamentos apropriados, a reflexão sobre a área de atuação – adversidades de terreno, por exemplo –, a preferência por determinado estilo de fotografia e uma observação mais apurada dos pontos de vista relacionados ao tema.

Outra característica que define o fotojornalismo e ajuda a diferenciá-lo do fotodocumentarismo é a faceta efêmera da atividade, onde o interesse primeiro mora na atualidade. O termo “quente” é usual no meio jornalístico para caracterizar as fotografias noticiosas, ligadas a um acontecimento recente, enquanto o fotodocumentarismo está fundado na produção de imagens que não estão atreladas necessariamente ao tempo.

Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional “mostrar o que acontece no momento”, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um “discurso do instante” ou uma “linguagem do instante”, o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento. Mesmo que parta de um acontecimento circunscrito temporalmente, o documentarista social tende a centrar-se na forma como esse acontecimento revela e/ou afeta as condições de vida das pessoas envolvidas (SOUSA, 2000, p. 13).

A informação fotojornalística não está contida unicamente na imagem. Para ampliar o sentido da mensagem passada aos leitores, o fotojornalismo alia fotografias e textos (SOUSA, 2004), visto que as figuras não são capazes de mostrar toda a plenitude de alguns conceitos. A função da legenda, dessa forma, é orientar a leitura e atrair a atenção para determinados pontos da imagem, evitando um olhar distraído em meio à abundância de informações contidas na fotografia.

3.2 Breve Panorama Histórico do Fotojornalismo

É possível afirmar que a invenção da fotografia ocorre com o surgimento do filme fotográfico, em época de entusiasmo industrial do século XIX, visto que as câmaras escuras e claras já existiam e eram aperfeiçoadas há muitos anos (KUBRUSLY, 1983, p. 24). O embrião do que viria a ser o fotojornalismo é instalado no momento em que os admiradores da nova técnica “apontam a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal. Também seria uma questão de tornar a espécie humana mais visível a ela própria” (SOUSA, 2000, p. 25).

Ao longo da década de 1840, diversos registros fotográficos começaram a ser publicados em jornais com a ajuda de desenhistas e gravuristas, visto que os processos de reprodução só começam a se desenvolver de forma mais apurada entre 1880 e 1910 (GIACOMELLI, 2008), quando a impressão direta de fotografia se tornou realidade com o surgimento do processo de retícula de meio-tom (halftone). Nesse sistema, o tom contínuo é reduzido a milhares de pontos pequenos, que variam em tamanho, forma e número por área. Depois de impressos, tais pontos favorecem a ilusão dos tons originais.

Podemos entender esse período inicial do fotojornalismo como um tempo de experiências: os primeiros anos da atividade foram marcadas por problemas de reprodução decorrentes da falta de uma tecnologia adequada. Além disso, editores de jornais resistiram durante muito tempo em usar material fotográfico por desvalorizar a seriedade da sua informação e por acharem que as figuras “não se enquadravam nas convenções e na cultura jornalística dominante” (SOUSA, 2004, p. 17).

A mudança conceitual sobre o tema ocorreu em 1904, segundo Sousa, com o surgimento do tablóide fotográfico Daily Mirror: as fotografias passaram de uma categoria inferior para um patamar tão importante quanto o texto. O novo paradigma logo ficou marcado pelo aumento da circulação das publicações, pela geração de maior lucro com a exploração da publicidade, pela promoção de concorrência entre os veículos e, conseqüentemente, pela necessidade de rapidez e pela concepção de cobertura fotojornalística calcada na foto exclusiva, única, diferenciada. Ao mesmo tempo, o novo valor dado às fotografias no jornalismo promoveu o avanço das tecnologias, a busca por equipamentos menores e mais fáceis de manejar – aparição dos flashes – e o reconhecimento da atividade profissional.

Durante a Primeira Guerra Mundial, o fluxo de fotografias se tornou constante com a elaboração de suplementos ilustrados em jornais e, ao término do conflito, conforme Sousa (2000), veículos impressos dos Estados Unidos, do Reino Unido, da França e da Alemanha já contavam com um grupo de fotojornalistas que, em seguida, se estabeleceriam como uma equipe dentro da empresa. O autor aponta que os repórteres fotográficos modernos nasceram durante a década de 1920, na Alemanha, no embalo do movimento liberal que despertou no país durante a República de Weimar e que propiciou a popularização das revistas ilustradas.

A forma como se articulava o texto e a(s) imagem(ns) nas revistas ilustradas alemãs da “nova vaga” permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a “estória”, não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se ou clarificando-se, explorando-se a conotação, mesmo que não se desse conta disso. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, vão mudar (SOUSA, 2000, p. 72).

Nos Estados Unidos da década de 1930, o fotojornalismo ganhou popularidade. O número de fotografias nas edições de jornais diários aumentou consideravelmente alicerçado pela cultura visual que se desenvolvia com o cinema (SOUSA, 2004, p. 21). As imagens passaram a ser entendidas pelo público leitor e pelos editores como um acesso aos textos jornalísticos, o que provocou mudanças no design das publicações, valorizando o material fotográfico.

Conforme Sousa (2004), a consolidação definitiva da prática fotojornalística aconteceu durante a cobertura da Guerra Civil espanhola, ocorrida entre 1936 e 1939, e da Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945. Os fotógrafos passaram a se interessar mais pelo fotojornalismo, organizaram uma associação e elevaram o exercício da profissão a uma condição respeitável no ambiente de imprensa.

Jorge Pedro Sousa classifica como a primeira “revolução” do fotojornalismo o período pós-guerra em que as agências ganharam impulso. Mesmo com avanço nas formas de expressão da fotografia jornalística e documental, proporcionado pelos debates em cursos de formação e pelo surgimento de novos autores (SOUSA, 2004), foi na década de 1950 que o trabalho do repórter fotográfico acabou banalizado pela produção massiva de material jornalístico. Como resposta à rotina e ao convencionalismo registrados na imprensa, alguns profissionais trouxeram inovação temática à fotorreportagem, dispostos a dar ares de obra de arte para o seu trabalho, apoiados no surgimento das novas câmeras reflex monobjetivas – discretas e práticas porque permitiam a troca ágil de objetivas. Neste contexto, destacam-se os nomes do húngaro Robert Capa (1913 – 1954) e do francês Henri Cartier-Bresson (1908 -2004).

Apesar das tentativas de ultrapassar as rotinas e convenções, o pós-guerra foi, ainda assim, um período em que se assiste a uma crescente industrialização e massificação da produção fotojornalística. [...] O fotojornalismo de autor, criativo, como o da opção Magnum, protagoniza uma existência algo marginal (SOUSA, 2004, p. 22).

Ainda é preciso destacar que o período pós-guerra marcou o início da imprensa de celebridades – surgem os paparazzi –, das revistas eróticas respeitadas como a *Playboy*, dos veículos especializados em cobrir escândalos e de diversas publicações ilustradas com as mais variadas temáticas, além da popularização do uso de teleobjetiva – que permitiu ao repórter fotográfico um maior distanciamento das ações – e o desenvolvimento de técnicas de estúdio no fotojornalismo.

A segunda “revolução” no fotojornalismo foi marcada pelo agravamento do caráter sensacionalista da imprensa, com “o abandono da função sócio-integradora que os media historicamente possuíam em privilégio da espetacularização e dramatização da informação” (SOUSA, 2004, p. 24). A prática da fotorreportagem priorizou a captura de imagens espetaculares para atender às demandas industriais da imprensa.

Durante a Guerra do Vietnã, no entanto, o exercício do fotojornalismo recuperou sua característica autoral. A prática foi reciclada e relançada com a produção de imagens fundadas na emoção e nos aspectos chocantes que serviram para formar opinião sobre o conflito.

[...] vários fotógrafos empenharam-se em mostrar o que queriam modificar, tornando notórias as suas intenções pessoais ao fotografar e promovendo a fotografia de autor no campo jornalístico. Por outro lado, porém, degradaram-se substancialmente as relações entre a imprensa, os militares e políticos (SOUSA, 2000, p. 169).

No decorrer da década de 1970, publicações semanais passaram a utilizar com mais regularidade as fotografias em cores devido ao desenvolvimento de novas tecnologias de impressão. As agências ganharam novo impulso e se transformaram em “autênticas fábricas de fotografias” (SOUSA, 2004, p. 24), enquanto o número de profissionais atuantes explodiu com o despertar da vocação ocasionado pela cobertura da Guerra do Vietnã.

O controle sobre o fotojornalismo aumentou durante os anos 1980, sobretudo nas coberturas políticas: foram criados mecanismos para impedir fotografias durante certos eventos e estabelecidas sessões para fotógrafos, com supervisão de assessores de imprensa. Para driblar tais artifícios, cresceu a compra de material fotográfico produzido por amadores.

Conforme Sousa, também na década de 1980 aumentou o interesse pelo estudo teórico da fotografia e a prática do fotojornalismo começou a ser discutida de maneira mais regular no ensino superior. Entretanto, os padrões de qualidade do fotojornalismo permaneceram regulares e pouco inventivos. Os repórteres fotográficos das agências tornaram-se “funcionários da imagem” (SOUSA, 2004, p. 26), sendo pautados diariamente para assuntos de atualidade, sem ênfase nos cuidados com a qualidade das imagens e focados na agilidade de produção e transmissão do material.

É ainda nos anos oitenta que os fotógrafos começarão a usar generalizadamente o computador para reenquadrar as fotos, escurecê-las ou clareá-las, mudar-lhes a relação tonal e até retocá-las. A imagem totalmente ficcional torna-se mais fácil e rápida de criar. Por aqui se vê que as tecnologias não são neutras: nascidas da necessidade de facilitar a vida aos fotógrafos e editores, as novas tecnologias de manipulação de imagem potenciam a ficção fotográfica a níveis nunca antes alcançados (SOUSA, 2000, p. 162).

A terceira “revolução” no fotojornalismo, iniciada na década de 1990, acompanhou os avanços tecnológicos do final do século XX. Apesar das discussões sobre a relação da fotografia com o real terem nascido junto com a própria fotografia, a possibilidade e a ocorrência cada vez maiores de manipulação e geração de imagens através de computadores tornaram o debate mais intenso a partir do final do século XX.

[...] é preciso também constatar a relativa trivialidade com que esse processo se dá na prática habitual da fotografia. Os recursos para editar digitalmente uma foto estão cada vez mais ao alcance de qualquer empresa editora, de qualquer fotógrafo profissional e até mesmo do cidadão comum. [...] A tarefa do fotógrafo convencional se reduz cada vez mais à do colhedor de imagens, entendida como tal a atividade do mero fornecedor de uma matéria-prima que deverá ser depois processada em estações gráficas computadorizadas. [...] O resultado buscado é mais pictórico do que fotográfico e na medida ainda em que a questão da fidelidade ao mundo visível mostra cada vez menos pertinência (MACHADO, 2008, p. 313).

É importante destacar que atualmente “a transmissão digital de telefotos por satélite e telemóveis aumenta a pressão do tempo a que os fotojornalistas estão sujeitos, tornando-se o ato fotográfico menos passível de planejamento e pré-visualização” (SOUSA, 2004, p. 27). Ao mesmo tempo, inovações gráficas nos jornais atraíram o leitor novamente para os textos, de maneira a conceder um caráter mais ilustrativo ao material fotográfico contido nas edições. A produção fotojornalística assumiu cada vez mais um aspecto rotineiro e muito industrializado, embora a fotografia de autor tenha ganhado novos adeptos incentivados pelo trabalho da agência Magnum, pela edição de livros autorais, pela realização de exposições e pelo novo espaço de divulgação do trabalho criado pela Internet.

As agências fotográficas perderam espaço para as agências noticiosas, que incentivaram mudanças na prática do jornalismo – adaptando o exercício às características do online.

Exige-se flexibilidade e polivalência aos jornalistas em geral (capacidade de expressão em diferentes meios de comunicação), o que retira especificidade ao fotojornalismo. [...] As novas tecnologias fazem convergir a captação de imagens em movimento com a captação de imagens fixas: um único repórter de imagem pode fornecer registros visuais para jornais e revistas, para a televisão, para os meios online, etc; este fato contribui para a perda de especificidade do fotojornalismo (SOUSA, 2004, p. 28).

Para Sousa (2000), as mudanças ocorridas nos últimos anos levantaram debates sobre princípios éticos e deveres do fotojornalismo, sobretudo no que diz respeito aos direitos de autorais; à conduta do profissional com relação à privacidade em coberturas de tragédias, de escândalos públicos, de celebridades e de casos judiciais; à interação dos profissionais com as novas tecnologias de transmissão e difusão das imagens; e à influência que a televisão teria sobre o fotojornalismo atual.

[...] é visível que o fotojornalismo atual é constrangido nos temas, nos conteúdos e nas formas por convenções e rotinas que se foram estabelecendo ao longo do tempo, embora por vezes se detectem fugas a essas convenções, mercê, sobretudo, da ação pessoal de certos fotógrafos. [...] a televisão e, atualmente, os meios multimídia, reduziram, provavelmente, a autoridade social do fotojornalismo em matéria de representação e figuração visual do mundo. Por isso, importa ao fotojornalismo encontrar novos usos sociais e novas funções (SOUSA, 2004, p. 29).

A condição atual do fotojornalismo é novamente de readaptação – cada vez mais constante – em virtude da fotografia digital e pelo avanço das maneiras de gerar e manipular as imagens através de computadores, fazendo com que os repórteres fotográficos pensem continuamente em “novos modelos e convenções, novas rotinas produtivas, novas táticas e estratégias profissionais de colheita, processamento, seleção, edição e distribuição de foto-informação” (SOUSA, 2004, p. 30).

[...] o universo da imagem vive hoje a sua fase pós-fotográfica, querendo dizer com isso uma fase em que a imagem – e sobretudo a imagem tecnicamente produzida – libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de a “realidade” (MACHADO, 2008, p. 313).

Os avanços na natureza da fotografia e da prática fotográfica precisam ser avaliados e não é possível “autorizar todo e qualquer trabalho produzido com recursos eletrônicos ou digitais” (MACHADO, 2008, p. 317). É preciso perceber que os leitores cada vez mais vão se acostumar às imagens digitalmente alteradas e que tais mudanças

serão gradativamente mais perceptíveis, de forma que o “mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual” (MACHADO, 2008, p. 315).

É preciso pensar a cena contemporânea marcada pelo consumo e pelo espetáculo, por grandes redes de comunicação e informação ainda aprendendo a se portar dentro de um novo paradigma estabelecido pela revolução tecnológica, sustentada pela tríade ciência tecnologia e informação, para melhor compreender a atividade de fotojornalista. A internet e a imagem digital contribuem de forma determinante para o “apetite” dos leitores em acompanhar a sociedade em tempo real.

A informação, transformada em produto para o consumo, leva o fotojornalista, 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 (GONÇALVES, 2009, p. 6).

O cenário atual nos mostra que a eficiência de uma imagem jornalística não está atrelada prioritariamente ao seu conteúdo, mas principalmente ao tempo de sua produção e de sua veiculação. Assim, os veículos abrem mão de elementos fundamentais para uma boa imagem e até mesmo de alguns princípios éticos para conseguir uma fotografia de forma rápida. Não é um exagero afirmar que passamos por uma era de irresponsabilidade na produção de imagens: vale tudo, desde que antes da concorrência.

3.3 A Campana no Fotojornalismo

Tendo em vista a carência de trabalhos acadêmicos sobre a prática da campana e, mais do que isso, a falta de conceitualização do termo em dicionários, manuais de fotojornalismo e bibliografias sobre o tema, recorri a entrevistas com repórteres fotográficos para estabelecer uma noção mais clara do assunto. Entre os dias 10 e 11 de setembro de 2009, conversei com os seguintes profissionais da imprensa brasileira: Joel Silva, 43 anos, repórter fotográfico do jornal *Folha de S. Paulo* e com 15 anos de

experiência; José Patrício, 32 anos, repórter fotográfico do jornal *O Estado de S. Paulo* e com 15 anos de atividade; Severino Silva, 51 anos, repórter fotográfico do jornal carioca *O Dia* e com 24 anos de profissão; Ronaldo Bernardi, 47 anos, repórter fotográfico do jornal *Zero Hora* e com 34 anos de prática; e Marcos Nagelstein, 36 anos, repórter fotográfico do jornal *Zero Hora* e com 20 anos de trabalho. A íntegra das entrevistas encontra-se no apêndice desse estudo.

A campana, ou fotocampana, é uma prática bastante comum no fotojornalismo, utilizada sobretudo nas coberturas de temas policiais e de conflitos urbanos. Conforme definição do repórter fotográfico Marcos Nagelstein, a prática da campana, também conhecida como “plantão”, como afirma Ronaldo Bernardi, é realizada quando o profissional produz material fotográfico sem ser percebido pelo seu “alvo”. Para que isso seja possível, o fotojornalista precisa manter certa distância, de preferência posicionado em um ponto mais alto do que o centro da informação a ser captada, e normalmente fazendo uso de lentes teleobjetivas para conseguir a aproximação necessária. Conforme Nagelstein, a campana tem por objetivo facilitar a captura do “flagrante e do ineditismo, mantendo a segurança do profissional em coberturas perigosas”.

Analisando a linguagem fotojornalística das imagens produzidas através da campana, podemos afirmar que, em geral, os repórteres fotográficos utilizam plano picado, com a tomada de imagem feita de cima para baixo (SOUSA, 2004, p. 68), consequência do posicionamento do profissional em áreas mais elevadas, como sacadas ou janelas de edifícios, por exemplo. O uso de lentes teleobjetivas para compensar a distância da ação a ser registrada permite que o fotógrafo opte com mais facilidade entre planos gerais, planos médios ou planos fechados (grande plano).

A campana é bastante utilizada em coberturas investigativas. Nesses casos, como avalia Joel Silva, é comum o repórter fotográfico fazer um estudo mais apurado do terreno em que vai atuar, “escolher o melhor ponto para fotografar e ter a garantia de que está seguro”, com a certeza de que não está visível para as pessoas que pretende registrar. Como parte importante desse processo de conhecimento da área, é importante destacar que os profissionais contam por diversas vezes com informações privilegiadas sobre o caso que estão cobrindo, obtidas junto a fontes policiais ou de outras naturezas.

3.4 O Uso de Campana na Cobertura Fotojornalística do Crack

O crescimento do consumo de crack verificado nos últimos anos fez aumentar a cobertura da imprensa sobre o assunto – e com ela o número de fotografias publicadas sobre o tema. No que diz respeito às imagens relacionadas ao tráfico e ao consumo da droga, podemos perceber grande ocorrência do uso de campana nas fotografias publicadas pelos principais jornais diários brasileiros. O principal motivo para priorizar essa prática é a preocupação do repórter fotográfico com a sua própria segurança. Com medo da reação de traficantes e de usuários sob efeito da droga, os profissionais de fotojornalismo pouco se aventuram pelas ruas que servem como ponto de tráfico e onde há grande concentração de consumidores – as “cracolândias” –, preferindo escolher pontos mais afastados para fazer os registros. Dependendo da matéria, segundo Severino Silva, fotografar de longe é a única maneira de realizar o trabalho sem que o repórter fotográfico fique exposto na área de atuação. José Patrício vê tal atitude como uma segurança para que o profissional não seja “vítima de usuários delirando ou dos traficantes que abastecem a região”.

Para conseguir o flagrante nas ruas, é preciso paciência e um estudo apurado da rotina dos envolvidos com o crack. Segundo os repórteres fotográficos, o uso de flash também precisa ser evitado para não despertar a atenção dos envolvidos. O relato de Marcos Nagelstein dá uma idéia da rotina de trabalho em coberturas dessa natureza: “durante uma cobertura no centro de Porto Alegre, ficamos várias madrugadas na sacada do apartamento de uma fonte, aguardando o melhor momento para fazer os registros. Se você ficar visível, exposto, o negócio (tráfico ou consumo) não vai acontecer na sua frente. Eu colocaria o flagrante como primeira razão para o uso de campana, seguida pela questão da segurança. [...] Se souberem onde você está posicionado, eles vão se inibir. [...] Não uso flash justamente para não alertar sobre minha presença. É melhor usar uma teleobjetiva de uma posição favorável”.

O uso da campana para este tipo de cobertura, no entanto, é entendido por Joel Silva como uma “solução” e não necessariamente a escolha ideal para fazer imagens da movimentação na rua. Alguns repórteres fotográficos chamam a atenção para a falta de “expressão dos usuários” de crack em fotografias de longa distância, o que pode

prejudicar o entendimento do leitor de que “estamos tratando de viciados, pessoas comuns que perdem tudo por conta das drogas”, segundo José Patrício, visto que “a campana não permite este tipo de leitura” ao mostrar o problema de uma maneira que se presta apenas para identificá-lo.

Segundo Joel Silva, o ideal é fotografar o mais próximo possível, captar o ponto central da imagem junto com o ambiente em que ele está. “Quando fotografamos de campana, apontamos o que gostaríamos de fotografar, mas sem detalhes. São fotos com menos emoção. Uma foto de cima de um prédio, por exemplo, mostra os usuários de crack na rua, mas não capta suas expressões e emoções”, afirma.

Parte dos profissionais acredita, no entanto, que a distância não é primordial neste tipo de cobertura e que, segundo Bernardi, “não há necessidade de aproximação quando a realidade da rua é registrada”. Para este grupo, o fato de traficantes e usuários estarem interagindo nas ruas por conta do crack é a realidade que interessa ser registrada.

A questão mais importante a ser levantada sobre o uso de campana na cobertura fotojornalística do crack é o entendimento que o leitor tem com relação à distância em que o material foi produzido. A falta de detalhes nas figuras publicadas pelos jornais pode suscitar, por exemplo, diferentes entendimentos da mensagem fotográfica e criar visões afastadas da realidade dos usuários, visto que, conforme Joel Silva, “de longe, o leitor não pode ter a real dimensão da vida dessas pessoas. Ele afirma que os profissionais se afastam um pouco dessa realidade ao fazer a campana. Para José Patrício, é papel do repórter fotográfico buscar “expressões nos rostos de usuários, mostrar que muitos desses consumidores são jovens bonitos e evitar que a sociedade criminalize essas pessoas”.

Esse objetivo pode ser atingido através de um fotojornalismo que prioriza o aspecto social do consumo em detrimento da questão policial e criminal. O repórter avalia que “pegando as suas expressões de perto, podemos sensibilizar o leitor e tornar o assunto um tema social, porque o crack é sim um tema social. Precisamos trabalhar com as imagens para que ele (usuário) seja entendido neste contexto. O objetivo do fotojornalista é mostrar a realidade dos usuários. Fotografar de perto é essencial para que isso”.

Outros fotojornalistas preferem minimizar os efeitos que a distância tem na mensagem fotográfica e afirmar que o importante, independente da distância, são as informações contidas na figura. “Dependendo do que está fotografando pouco importa (a distância). O importante são as informações”, afirma Ronaldo Bernardi. “Não há diferença entre ser de cima ou de baixo, não há relação com a distância”, completa. Quem defende o uso de campana neste tipo de cobertura, como o repórter fotográfico Marcos Nagelstein, alega que “fotografias feitas de uma maior distância são melhores por serem mais naturais e verdadeiras. [...] É registrar a realidade sem ter combinado nada previamente”, de forma que os fotografados não mudam seus comportamentos influenciados pela presença do fotojornalista.

Os repórteres fotográficos que defendem a utilização de campana neste tipo de cobertura apontam a necessidade do consentimento do uso de imagens feitas de curta distância como um obstáculo para a publicação. Além disso, destacam o caráter chocante que algumas imagens do consumo do crack podem apresentar, com potencial para formar opiniões distintas entre os leitores. Nagelstein acha que “toda e qualquer imagem sobre consumo de drogas é uma imagem social agressiva”. Segundo ele, “as pessoas têm diferentes interpretações sobre o problema: uns tratam como questão social, outros como doença, outros como coisa policial. Há uma variação. “O cuidado que eu tenho é mostrar a realidade deste momento”, diz o profissional.

É preciso destacar ainda que a maior parte dos profissionais entrevistados não acredita em grandes evoluções e inovações na cobertura fotojornalística do crack. Segundo Joel Silva, as imagens que encontramos atualmente nos jornais devem se repetir ou então perder espaço, visto que “não há muito o que fotografar” no que diz respeito aos usuário. Na opinião de Marcos Nagelstein, cabe ao repórter fotográfico “retratar o que está sendo visto nas ruas e manter o foco no trabalho investigativo, de denúncia”, embora ele acredite que “as fotos vão acabar ficando parecidas porque não há muito no que avançar”.

Severino Silva aponta como uma das tendências a dramatização das fotografias sobre o crack, consequência do agravamento do problema com o provável crescimento do número de dependentes. Para José Patrício, o profissional deve seguir mostrando o que realmente acontece, mas tratando o assunto desde o início com caráter social. “Fotografar a cracolândia de longe, por exemplo, apenas mostra que o repórter

fotográfico esteve lá. É preciso ousar mais e trazer o máximo de informação necessária para o leitor”, diz o repórter.

Trechos das entrevistas realizadas para o trabalho sugerem que os repórteres fotográficos acreditam na objetividade jornalística, na ideia de que o jornalismo é capaz de abrir janelas para que os leitores possam ver o mundo. Tal concepção é equivocada visto que os meios de comunicação também são suportes do poder social, político ou econômico e que nem sempre os diferentes “lados” da informação têm acesso à imprensa (MARCONDES FILHO, 1989).

No que diz respeito à fotografia, o filósofo Vilém Flusser defende que a “aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (FLUSSER, 2002, p. 14). Segundo o autor, ainda somos analfabetos com relação às imagens técnicas por não entender que há um aparelho e um agente humano que o manipula entre as imagens e seus significados. Ao entender as imagens como “superfícies que transcodificam processos em cena”, é preciso perceber que elas possuem um caráter mágico e que “seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo”.

Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas *input* e *output*. Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no meio da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar ao branqueamento dessa caixa (FLUSSER, 2002, p. 15).

É justamente uma discussão sobre a relação entre a fotografia e a realidade que pretendo, a partir das ideias de Vilém Flusser e de Phillippe Dubois, trabalhar no próximo capítulo do trabalho, apresentando os principais conceitos e pensamentos dos autores a respeito do assunto.

4 FILOSOFIA DA FOTOGRAFIA E FOTOJORNALISMO

4.1 O Mundo das Imagens Técnicas

Flusser define imagem como superfícies que pretendem representar algo que se encontra, na maioria dos casos, lá fora no espaço e no tempo (FLUSSER, 2002). Assim, podemos dizer que as imagens resultam do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo, de forma que sejam conservadas apenas as dimensões do plano. É através da imaginação que conseguimos abstrair duas dimensões de um fenômeno (fazer imagem) e também é através dela que conseguimos reconstituir essas dimensões (decifrar imagens). Ao fazer uma leitura da superfície da imagem (*scanning*), priorizamos determinados pontos da figura e absorvemos de forma particular a mensagem nela contida, de maneira que “o significado decifrado por esse método será, pois, resultado de síntese entre duas ‘intencionalidades’: a do emissor e a do receptor” (FLUSSER, 2002, p. 8). Assim, podemos dizer que as imagens oferecem ao observador uma margem de interpretação, o que comprova o seu caráter conotativo, simbólico.

As imagens técnicas, segundo Flusser, diferem-se das imagens tradicionais por serem produzidas por aparelhos, sendo assim produtos indiretos de textos científicos aplicados. Enquanto as imagens tradicionais precedem em milhares de anos os textos, as imagens técnicas aparecem depois dos textos altamente evoluídos.

Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (FLUSSER, 2002, p. 13).

Para Flusser, as imagens técnicas são dificilmente decifráveis porque aparentemente não precisam ser decifradas. Há a falsa impressão de que o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies. As figuras

assumem caráter objetivo e faz com que o observador olhe para elas como se fossem janelas para o mundo, e não meras imagens.

O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas (FLUSSER, 2002, p. 14).

Ao observar uma imagem técnica não vemos a realidade, apenas determinados conceitos relativos à realidade. Flusser explica que, como toda figura, as imagens técnicas também são mágicas e que o seu observador, em geral, projeta essa magia sobre o mundo. Ao considerar que nossa sociedade está repleta de imagens ao alcance dos nossos olhos, podemos acreditar que “vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens” (FLUSSER, 2002, p. 16).

Flusser diz que a função das imagens técnicas é libertar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente, substituindo a consciência histórica por uma consciência mágica, de forma que tais imagens tendem a eliminar os textos.

A invenção das imagens técnicas é comparável, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. Textos foram inventados no momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria. Tal intenção implícita das imagens técnicas precisa ser explicitada (FLUSSER, 2002, p. 17).

A invenção da imprensa e a popularização do ensino fizeram com que todos passassem a viver historicamente. Segundo Flusser, o pensamento conceitual obtido com textos baratos (livros, jornais, panfletos) superou o pensamento mágico das imagens com duas importantes consequências: fez com que as imagens deixassem de ter grande influência sobre a vida cotidiana, ficando restritas a “museus” e “exposições”; e viu nascerem os textos herméticos, científicos, inacessíveis ao pensamento conceitual dos textos baratos.

Assim, a “cultura ocidental se dividiu em três ramos: a imaginação marginalizada pela sociedade, o pensamento conceitual hermético e o pensamento conceitual barato” (FLUSSER, 2002, p. 17). Para o autor, as imagens técnicas surgiram com o objetivo de reunificar a cultura.

A tarefa das imagens técnicas é estabelecer código geral para reunificar a cultura. Mais exatamente: o propósito das imagens técnicas era reintroduzir as

imagens na vida cotidiana, tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que escondia nos textos baratos. Ou seja, as imagens técnicas (e, em primeiro lugar a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias (FLUSSER, 2002, p. 18).

Segundo esse pensamento, toda a imagem técnica deveria carregar consigo, ao mesmo tempo, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade). A chamada revolução das imagens técnicas, no entanto, não atingiu tal objetivo.

[As imagens técnicas] não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Neste sentido, as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e “ruins”, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa (FLUSSER, 2002, p. 18).

Atualmente, de acordo com o pensamento do autor, tudo tende para as imagens técnicas. Todo ato científico, artístico e político tem como meta ser eternizado através das imagens técnicas e, sendo assim, deixa de ser histórico para se constituir em ritual de magia.

4.2 Fotografia e Realidade

A ideia de que a imagem fotográfica retrata o mundo com fidelidade, como se fosse uma espécie de atestado incontestável da existência daquilo que mostra, nasce junto com a própria fotografia. Com a expansão frenética das imagens em nossa sociedade e o desenvolvimento da fotografia digital, a discussão sobre realidade e imagem é cada vez mais imprescindível para que a mensagem fotográfica seja entendida sem equívocos.

Em alguns trechos das entrevistas realizadas para esse trabalho é possível perceber uma ideia comum entre os profissionais da fotorreportagem: o dever do jornalista ou do repórter fotográfico é trazer a realidade para os leitores, através de textos e imagens “objetivos” e “claros”. Tal concepção é motivo de constante reflexão e pode ser facilmente rechaçada sob o argumento de que é impossível transmitir uma verdade absoluta quando há a mediação entre o fato e a versão dele que é publicada. No

“caminho” da informação há interferência do jornalista, do editor ou do repórter fotográfico, que não podem ser considerados isentos por carregarem formação cultural, experiências pessoais e opiniões enquanto estão imersos no exercício da profissão.

É realmente inviável exigir dos jornalistas que deixem em casas todos esses condicionamentos e se comportem, diante da notícia, como profissionais assépticos, ou como a objetiva de uma máquina fotográfica, registrando o que acontece sem imprimir, ao fazer o seu relato, as emoções e as impressões puramente pessoais que o fato neles provocou (ROSSI, 1980, p. 10).

É preciso alertar, no entanto, que “o objetivismo que acredita num mundo estático e comprovável por trás de percepções enganadoras do ser humano é uma ideia, senão explicitada, pelo menos vivenciada nas práticas e discursos jornalísticos” (BARROS, 2008, p. 94). Os profissionais do jornalismo costumam dar caráter heróico a sua produção, como se as informações por eles publicadas tirassem a sociedade da escuridão e colocassem os leitores cara a cara com uma realidade incontestável que, na verdade, reportagens e fotografias não carregam.

Não se trata de apresentar a realidade como ela é ao receptor, ambição objetivista, mas também não é o caso de assumir a própria subjetividade como detentora da verdade e impô-la aos outros, numa corrupção do papel do autor. Pede-se ao jornalista humildade para assumir que não sabe tudo e coragem para não se deixar tiranizar pelas exigências de objetividade que mais servem para encobrir contradições do processo de produção jornalística do que a intenções de honestidade. Muito mais do que se manter frio diante dos fatos, a profissão de jornalista exige uma capacidade relacionadora para compreender um mundo que se apresenta complexo (BARROS, 2008, p. 98).

Phillipe Dubois afirma que os discursos primários sobre a fotografia “como a imitação mais perfeita da realidade” surgiram no início do século XIX, baseados na própria natureza técnica das imagens, “de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ [...], sem que a *mão* do artista intervenha diretamente” (DUBOIS, 1993, p. 27). Nesse contexto, houve uma “separação radical entre a arte, criação imaginária que abriga sua própria finalidade, e a técnica fotográfica, instrumento fiel de reprodução do real”, sendo a fotografia uma “técnica muito mais bem adaptada do que a pintura para a reprodução mimética do mundo” (DUBOIS, 1993, p. 30).

Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. [...] A foto,

naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na *ausência do sujeito*. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza (DUBOIS, 1993, p. 32).

É importante destacar que o discurso da fotografia como espelho do real, também identificado por Dubois como “discurso da mimese”, colaborou para o desenvolvimento das técnicas fotográficas e dos aparelhos, na busca incessante por imagens cada vez mais “verdadeiras”. Essa concepção se estendeu ao longo do século XX e até hoje vigora, de certa forma, no imaginário das pessoas, apesar dos avanços no entendimento das imagens técnicas.

A primeira mudança clara no discurso sobre a imagem fotográfica ocorreu durante o século passado, segundo Dubois, com a ideia da transformação do real através da fotografia, entendida agora como notavelmente codificada do ponto de vista técnico, cultural, sociológico, estético. A argumentação sobre as imagens passou a levar em conta a incapacidade da fotografia para reproduzir todos os detalhes de luminosidade, por exemplo. Além disso, começaram a ser apontadas questões como ângulo de visão, distância do objeto, enquadramento, bidimensionalidade da imagem e redução das variações cromáticas a um contraste branco e preto para desconstruir o realismo fotográfico vigente.

Na década de 1960, surgiram análises mais radicais contra a ideia do realismo fotográfico, que contestaram “a pretensa neutralidade da câmera escura e a pseudo-objetividade da imagem fotográfica” (DUBOIS, 1993, p. 39). A caixa preta fotográfica passou a ser entendida, sob a perspectiva de Pierre Bourdieu, por exemplo, como uma máquina de efeitos deliberados e não mais um agente reproduzidor. As imagens fotojornalísticas também passaram a ser alvo de desconstrução, recebendo críticas a respeito do caráter de encenação contidas nas imagens e principalmente por toda a dimensão ideológica que elas carregam.

Apoiada na teoria dos signos de Charles S. Peirce, as pesquisas mais recentes sobre as imagens técnicas abordam “a fotografia como traço de um real” (DUBOIS, 1993, p. 26). Essas teorias consideram que a fotografia é *índice*, ou seja, uma representação por proximidade física do signo com seu referente.

Antes de discutir a questão do *índice*, vale destacar que esses estudos promoveram em suas abordagens o retorno ao referente como foco de discussão, embora não com a ideia antiga de imagem “natural”. De acordo com as novas teorias, a “referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda” (DUBOIS, 1993, p. 53).

Peirce apontou as fotografias como índice por acreditar que, sob certos aspectos, elas são parecidas exatamente com os objetos que representam, visto que são produzidas em circunstâncias nas quais são forçadas fisicamente a corresponder detalhadamente à natureza. “A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1993, p. 53).

O ponto de partida é portanto a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito. Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos, etc. Todos esses sinais tem em comum o fato “de serem realmente afetados por seu objeto [...], de manter com ele “uma relação de *conexão física*” (DUBOIS, 1993, p. 50)

Arlindo Machado, no entanto, rejeita essa ideia e afirma que parte da dificuldade em compreender a fotografia reside justamente no seu enquadramento na categoria de *índice*. Para o autor a película fotográfica não registra a ação do objeto sobre ela, apenas a maneira de absorver e refletir a luz de um referente da maneira como a emulsão sensível do aparelho é capaz de interpretar.

Na verdade, a definição clássica de fotografia como índice constitui uma aberração teórica: se considerarmos que a “essência ontológica” [...] da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente de concluir que *tudo* o que existe no universo é fotografia, pois *tudo*, de alguma forma, sofre a ação da luz (MACHADO, 2001, p. 127).

Para o autor, a fotografia é “um processo inteiramente derivado da técnica”, de forma que é sempre o conhecimento científico materializado nos meios técnicos que faz a fotografia existir, visto que, “ao contrário de pegadas e impressões digitais, as fotografias não se formam naturalmente por encontro fortuito entre um objeto e um suporte de registro” (MACHADO, 2001, p. 126).

Machado ainda destaca que a fotografia só existe quando há uma intenção clara de produzi-la, aliada ao conhecimento prévio de que vai manipular o aparelho e fazer a sua revelação, conforme conhecimento desenvolvido ao longo de séculos de pesquisa.

Quando, porém, tomo uma fotografia nas mãos, vejo ali não apenas o efeito da queimadura produzida pela luz, mas também uma imagem extraordinariamente nítida, propositadamente emoldurada, enquadrada e composta, certa lógica de distribuição de zonas de foco e desfoque, certa harmonia de jogo entre claro e escuro, sem falar numa inequívoca intenção expressiva e significante (MACHADO, 2001, p. 127).

Na opinião do autor, a fotografia é um signo de natureza predominantemente simbólica: deve ser entendida como imagem científica, informada pela técnica, apesar de que certo grau de indicialidade esteja presente na maioria dos casos. Como símbolo, a fotografia existe “numa relação triádica entre o signo (a foto ou, se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática” (MACHADO, 2001, p. 129). Para Machado, ler a imagem técnica como a criação de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e de seu traço é “a única leitura séria da fotografia”.

4.3 A Teoria do Imaginário de Durand e o Jornalismo como Cartografia

Gilbert Durand aponta que, no decorrer do século XX, ocorreu uma “explosão do imaginário” na sociedade ocidental: as imagens técnicas ultrapassaram os textos escritos e esse fenômeno trouxe consequências e prolongamentos ainda hoje pouco estudados. Para o autor, a sociedade ocidental sempre foi marcada por um forte iconoclasmo (destruição ou desconfiança das imagens) e não percebeu a “enorme produção obsessiva” vinda com a fotografia, o cinema, os vídeos. Hoje, conforme o pensador, as difusoras de imagens estão presentes em todos os lugares e atingem “todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado” (DURAND, 1998, p. 33).

A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma

“propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora (DURAND, 1998, p. 33).

O estudo do imaginário ainda hoje é visto com certa desconfiança pelas ciências sociais, mas Durand destaca que todo e qualquer pensamento tem sua origem nas imagens, seja ele relacionado a uma posição racional ou a uma posição intuitiva. A partir do imaginário é que são construídas todas as concepções de homem, de mundo e de sociedade.

Em sua Teoria Geral do Imaginário, Durand (1997) critica a desvalorização da imagem e do imaginário, constantemente entendidos como fomentadores de “erros e de falsidades” pelo pensamento ocidental clássico. A partir das ideias de Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard, o autor afirma que o imaginário se expressa em sistemas e práticas simbólicas como o mito, os ritos, a linguagem, a magia, a arte, a religião, a ciência, a ideologia, as formas de organização e as demais atividades e criações humanas, “cuja principal função é encontrar a angústia original decorrente da consciência do Tempo e da Morte” (ESTRADA, 2003, p. 64).

O desejo buscado pela imaginação humana é o de reduzir a angústia existencial: representar e simbolizar as faces do Tempo e da Morte, visando controlar as situações que elas representam. [...] Devido à impossibilidade de controle, isto é, de encarar o desconhecido e controlar os perigos que pode representar, o imaginário cria imagens nefastas que representam as faces do Tempo e da Morte, expressas nos símbolos de animalidade agressiva (teriomorfos), das trevas terrificantes (nictomorfos) e da queda assustadora (catamorfos) (ESTRADA, 2003, p. 65).

Durand divide as imagens em dois regimes: diurno e noturno. O primeiro é ligado ao imaginário de luta, combate, purificação, análise e vitória sobre o destino e a morte, correspondente à estrutura heroica. O segundo reúne as estruturas místicas (referente à construção de uma harmonia que evita polêmica e busca a quietude através da negação) e sintéticas (ligada aos ritos usados para garantir os ciclos da vida).

A recorrente prática jornalística de julgar, de apontar o certo e o errado, de estabelecer o legal e o ilegal pode derivar justamente desse heroísmo descrito por Durand. Os profissionais do jornalismo carregam equivocadamente a tarefa de vigiar a sociedade: ao produzirem suas matérias ou registrarem traços da realidade com suas câmeras fotográficas, expõem comportamentos e situações socialmente inaceitáveis e que precisam ser evitados, combatidos, reprimidos. Tudo isso de acordo com julgamentos pessoais, independente de usarem critérios ancorados em leis e

convenções, pois partem de concepções próprias e não da realidade que pretendem “elucidar” através do material jornalístico produzido.

Sob esse ângulo, podemos dizer que textos e imagens jornalísticos podem assumir papel de cartografia da sociedade: mapeiam comportamentos e situações cotidianas com o objetivo de apontar “problemas” a serem solucionados pelos órgãos de política e de segurança. Ao publicar uma fotografia de um jovem consumindo crack no centro de uma grande cidade, por exemplo, podemos supor que tal imagem técnica tem a intenção de mostrar esse “desvio” de conduta social, na esperança de que algum tipo de providência seja tomada pelas autoridades e de que a “falha” seja corrigida o mais depressa possível.

Vilém Flusser aponta que o engajamento político da era das imagens técnicas procura inverter a função das imagens, embora reconheça que elas “continuarão a formar o centro da sociedade por todo o futuro previsível” (FLUSSER, 2008, p. 70). Segundo o autor, ao invés de servirem a discursos, as imagens precisam servir a diálogos: os novos revolucionários produzem e manipulam imagens técnicas, de acordo com sua imaginação, com o objetivo de reformular a sociedade.

Os novos revolucionários (da sociedade) são fotógrafos, filmadores, gente do vídeo, gente de software, e técnicos, programadores críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagens. Toda esta gente procura injetar valores, “politizar” as imagens, a fim de criar sociedade digna de homens (FLUSSER, 2008, p. 71).

Nesse modelo, as imagens deixariam de ser imperativas em nossa sociedade e passariam a ser dialógicas, com o propósito de criar informações em colaboração de todos com todos: a substituição de uma “cultura de massa” por uma “cultura democrática”. Em tal sociedade, conforme Flusser, o núcleo não seria mais “a circulação entre imagem e homem, mas sim a troca de informação entre homens por intermédio de imagens.

5 AS FOTOGRAFIAS SOBRE CRACK NAS CAPAS DE ZERO HORA

5.1 Retrato Histórico e Editorial de Zero Hora

A Zero Hora foi o primeiro jornal do grupo RBS e começou a circular em 1964, criado a partir de Última Hora, periódico do jornalista Samuel Wainer que deixou de circular por conta da Ditadura Militar instaurada no país através de golpe no mesmo ano (FELIPPI, 2006). A partir do início dos anos 1970, já sob controle majoritário da família Sirotsky, iniciou sua expansão para o interior do estado do Rio Grande do Sul e, ao longo da década seguinte, também em Santa Catarina.

O jornal Zero Hora é referência no estado do Rio Grande do Sul justamente por pertencer ao grupo RBS, que possui canal de televisão afiliado à Rede Globo e constituiu-se ao longo das últimas quatro décadas como a maior empresa multimídia do sul do Brasil, englobando diversos jornais impressos, canais de televisão, emissoras de rádio AM e FM, portais de internet, e também outros empreendimentos como “gravadora de discos, empresa de distribuição, produtora de vídeos, assessoria de marketing para jovens e organização de eventos, além de uma fundação para ações de responsabilidade social” (FELIPPI, 2006, p. 18).

Segundo a pesquisadora Christa Berger (1996), o jornal Zero Hora usou sua referência dominante, a partir do momento em que supera o tradicional jornal Correio do Povo, para se institucionalizar: anulou a concorrência e passou a se posicionar como “o jornal gaúcho”, fonte da informação no estado e mediador entre a maior parte dos leitores e a realidade.

A RBS, por sua abrangência em termos de números de veículos denota o poder que exerce na opinião pública do estado e a força política que possui junto aos públicos. Zero Hora beneficia-se da abrangência do grupo, da força de penetração da televisão, inclusive no Interior do estado, onde são quase inexistentes outras emissoras locais. O grupo se auto-referencia constantemente. Um veículo divulga o outro, além de se autodivulgar. Programas de rádio das emissoras AM dão diariamente as manchetes dos jornais do grupo; telejornais repercutem furos de reportagem dos jornais e vice-versa; os jornais noticiam como celebridades os apresentadores da RBS

TV. Essa política publiciza os veículos da RBS através da força que o grupo tem devido a sua capilaridade e sua característica multimídia (FELIPPI, 2006, p. 19).

Conforme o Manual de Redação da Zero Hora (1994), os profissionais do jornal devem sempre estar comprometidos com os valores das sociedades civilizadas e informar os leitores com isenção, responsabilidade e independência. Para o veículo, a publicação de versões conflitantes não é sinônimo de imparcialidade e versões distintas podem confundir o leitor. Dessa forma, conforme o manual, é dever do jornal e de seus profissionais apurar a verdade dos fatos com isenção e abrangência.

Essa recomendação foi lembrada por diversas vezes pelos repórteres fotográficos de Zero Hora entrevistados para este trabalho. A busca pela verdade parece ser uma espécie de lema entre os profissionais, embora fique bastante claro que não há profundidade e reflexão com relação à orientação: ao mesmo tempo em que a procura pela verdade é lembrada durante as conversas, questões como realidade e objetividade jornalística não são discutidas. Para os fotógrafos, há apenas uma verdade nos fatos, que deve ser transmitida aos leitores através de um bom trabalho de campo.

Com relação ao formato, Zero Hora “é um tablóide, tamanho de impresso que a própria ZH ajudou a consolidar no Rio Grande do Sul como o dominante” (FELIPPI, 2006, p. 19). O jornal segue a tendência das demais publicações brasileiras com a divisão da edição em cadernos – diários ou mensais – preparados de acordo com público e temática. Cada edição de Zero Hora, reunindo todos os cadernos, tem aproximadamente cinquenta páginas. Os cadernos opinião, política, economia, mundo, geral e esportes são publicados todos os dias e são responsáveis pelo formato clássico do jornal. A maior parte das imagens fotográficas do jornal Zero Hora são em cores, embora ocorram imagens em preto e branco de acordo com escolhas editoriais ou gráficas.

É importante destacar que o jornal Zero Hora, assim como o grupo RBS em geral, tem se voltado nos últimos anos para questões relacionadas à identidade gaúcha. O jornalismo praticado pelo veículo procura construir a identidade cultural gaúcha, que se apresenta ao leitor de forma “simplificadora, homogeneizadora, e estereotipa as distintas culturas regionais que convivem num mesmo espaço territorial, e as faz convergir em uma – gaúcha – hegemônica, como representativa de todas” (FELIPPI, 2006, p. 27). Essa identidade erguida por Zero Hora é conservadora, calcada em valores políticos do século XIX, e serve como estratégia mercadológica do grupo RBS, na

tentativa de manter vínculo com o público, embora leitores, ouvintes e telespectadores tenham identidades plurais.

Berger (1996) destaca que a posição hegemônica do jornal, embora seja importante do ponto de vista econômico para a empresa, configura perda de identidade da publicação em relação aos seus leitores. A preferência pela Zero Hora, comprovada por pesquisas ao longo das últimas décadas, não é garantia de que o público leitor seja identificado com a linha editorial da publicação, pois os números apontam apenas a supremacia, mas não a preferência.

5.2 Considerações Metodológicas

Em *Mitologias* (1980) e *A Mensagem Fotográfica* (1982), Roland Barthes questiona a ideia de que a mensagem fotográfica é realidade objetiva, livre de interferências e isenta de conotações. Segundo o autor, tal concepção é simplista na medida em que a imagem fotográfica contém um estilo que introduz significados. São justamente essas conotações que contribuem com as mitologias contemporâneas: a mensagem secundária da fotografia é criada a partir de um pensamento equivocado de transparência do real e colabora com a mistificação. Com base neste pensamento é que pretendo analisar o corpo empírico do trabalho.

Segundo o autor, a fotografia impressa é uma mensagem constituída em sua totalidade por “uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor” (BARTHES, 1982, p. 301). Os profissionais que trabalham na redação do jornal envolvidos com as imagens – fotógrafos, editores, redatores – compõe a fonte emissora e o público leitor do jornal é o meio receptor. O canal de transmissão é o próprio jornal, entendido por Barthes como um complexo de mensagens concorrentes em que a foto é o centro e o texto, título, legenda, paginação e até mesmo o nome do jornal são os contornos.

A sociologia é o método indicado por Barthes (1982) para o estudo de duas partes da mensagem, a emissão e a recepção, pois trata de grupos humanos e sua relação com a sociedade da qual fazem parte. Para entender o canal de transmissão, no entanto,

é preciso outro método, anterior à sociologia, que se concentre na autonomia estrutural da foto. Para o autor, tal estrutura não é isolada por se comunicar com pelo menos outro mecanismo, que é o texto, seja na forma de título, legenda ou artigo.

A totalidade da informação é pois suportada por duas estruturas diferentes (das quais uma é linguística; estas duas estruturas são convergentes, mas como suas unidades são heterogêneas, não podem se misturar; aqui (no texto) a substância da mensagem é constituída por palavras; ali (na fotografia), por linhas, superfícies, tonalidades. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços reservados, contíguos, mas não “homogeneizados”, como por exemplo num enigma figurado que funde numa só linha a leitura de palavras e figuras. [...] A análise deve incidir primeiro sobre cada estrutura separada; é só quando se tiver esgotado o estudo de cada estrutura que se poderá compreender a maneira como se completam (BARTHES, 1982, p. 302).

Nossa preocupação maior é justamente conhecer melhor a estrutura da fotografia propriamente dita para poder desenvolver uma análise de sua mensagem. Barthes aponta que entre o objeto real e a sua fotografia há redução de proporção, de perspectiva e de cor, mas que não é preciso fragmentar o real e reconstruí-lo em signos diferentes através de códigos: a imagem não é o real, mas ela é sua perfeita analogia. Assim, a imagem fotográfica pode ser entendida como uma mensagem sem código, mas que carrega uma mensagem suplementar conhecida como estilo da reprodução, ligada a “um certo ‘tratamento’ da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estático, quer ideológico, remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a imagem” (BARTHES, 1982, p. 303). Existe, dessa forma, uma mensagem de caráter denotativo, o análogo do objeto real, e outra mensagem de caráter conotativo, que é a forma como a sociedade lê ou pensa a fotografia. A dificuldade em analisar uma fotografia reside justamente no fato de que a perspectiva denotativa é muito forte e mascara o código presente na faceta conotativa das imagens.

O paradoxo fotográfico seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a “arte” ou o tratamento ou a “escritura” ou a “retórica” da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é evidentemente a colusão de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: provavelmente é esse o *status* fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve aqui a partir de uma mensagem *sem código*. Este paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: quando se quer ser “neutro, objetivo”, a gente se esforça por copiar minuciosamente o real, como se a analogia fosse um fator de resistência ao investimento de valores (BARTHES, 1982, p. 305).

Livre de códigos, a mensagem fotográfica denotativa não permite espaço para unidades significantes. A mensagem conotada, no entanto, “comporta um plano de

expressão e um plano de conteúdo, significantes e significados: obriga, portanto, a um verdadeiro deciframento” (BARTHES, 1982, p. 303). Barthes trabalha para prever os principais planos de análise da conotação fotográfica. Segundo o autor, a conotação é montada nos diferentes níveis de produção da fotografia, iniciando pela escolha da imagem e passando pelo tratamento técnico, enquadramento e paginação. Para ele, os processos de conotação são conhecidos e divididos: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe, levando em conta que os três primeiros são conotações produzidas através de uma alteração do próprio real e que podem ser “mascaradas” pelo fotógrafo.

A trucagem interfere no plano de denotação da imagem sem anunciar. Utiliza a credibilidade da fotografia como transcrição do real para fazer uma imagem fortemente conotada se passar por imagem denotada. Segundo Barthes, “em nenhum outro tratamento a conotação toma tão completamente a máscara “objetiva” da denotação” (BARTHES, 1982, p. 306). A imagem alterada pela trucagem pode possuir reservas de signos que serão julgados pelos valores da sociedade em que a fotografia está inserida.

A pose na fotografia também é criadora de conotação, pois deriva da cultura iconográfica de determinada sociedade. Barthes ressalta que a pose “não é um processo especificamente fotográfico, mas é difícil não falar dela, na medida em que tira seu efeito do princípio analógico que fundamenta a fotografia” (BARTHES, 1982, p. 307). O leitor recebe a imagem fotográfica como uma simples denotação, embora a estrutura da figura seja dupla, tanto denotada como conotada.

Os objetos, sejam colocados artificialmente no campo da fotografia ou escolhidos conforme enquadramento, carregam um sentido conotado por impulsionar associações de ideias ou símbolos. Conforme Barthes, os “objetos constituem excelentes elementos de significação: de um lado são descontínuos e completos em si mesmos, o que é para um signo uma qualidade física, e de outro, eles remetem a significados claros, conhecidos” (BARTHES, 1982, p. 307). As cenas apresentadas pelas fotografias parecem imediatas e espontâneas, mas os objetos captados são unidades significantes que fazem a conotação se manifestar.

Na fotogenia, conforme o trabalho do autor, a conotação mora na própria imagem. A fotografia é “embelezada” pelas técnicas de iluminação, impressão e tiragem e tais alterações são suficientes para trazer significados ao leitor. Para Barthes, estas

técnicas “deveriam ser recenseadas, pelo menos na medida em que a cada uma delas correspondesse um significado de conotação suficientemente constante para ser incorporado a um léxico cultural dos efeitos técnicos” (BARTHES, 1982, p. 308).

O estetismo é a escola literária e artística que se propõe reconduzir as artes às suas formas primitivas. Para Barthes, o estetismo na fotografia aparece de maneira ambígua: quando uma imagem é deliberadamente tratada como pintura pode significar ela mesma “arte” ou pode impor significados mais sutis ou mais complexos para permitir outras possibilidades de conotação.

A sintaxe ocorre quando há uma sequência de fotografias e um significante de conotação presente nesse encadeamento. Nesta categoria o sentido conotativo não está em nenhum fragmento, mas justamente na leitura desse acorrentamento de figuras.

Barthes ainda aponta o texto que acompanha a fotografia jornalística como fator de conotação da imagem. O autor vê o texto como “mensagem parasita” com a missão de inculcar significados secundários à imagem, tornando-a mais pesada e agregando a ela cultura, moral e imaginação.

Dizendo de outra forma, e isso é uma inversão histórica importante, a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; esta inversão tem o seu preço: nos modos tradicionais de “ilustração”, a imagem funcionava como um retorno episódico à denotação, a partir de uma mensagem principal (texto) que era sentido como conotado, pois que ele tinha precisamente necessidade de uma ilustração; na relação atual, a imagem não vem “iluminar” ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas como esta operação se faz a título acessório, o novo conjunto informativo parece principalmente fundado sobre uma imagem objetiva (denotada) da qual a palavra não passa de uma espécie de vibração segunda, quase inconsequente (BARTHES, 1982, p. 309).

Segundo o autor, o efeito de conotação das imagens é diferente conforme o modo em que o discurso é apresentado. A posição e o tamanho das legendas fotográficas são determinantes para que esse tipo de texto não faça competição com a imagem e, mais do que isso, de forma que a escrita partilhe do sentido denotativo da figura. Para ele, quanto mais perto está o texto da imagem, menos parece que o discurso é capaz de conotá-la: a mensagem verbal passa a participar da objetividade da fotografia e a conotação do texto fica camuflada.

A legenda tem provavelmente um efeito de conotação menos evidente que a manchete ou o artigo; título e artigo se destacam sensivelmente da imagem. O título por seu impacto, o artigo por sua distância, um porque rompe, o outro porque afasta o conteúdo da imagem; a legenda, ao contrário, por sua

disposição mesma, por sua medida média de leitura, parece duplicar a imagem, isto é, participar de sua denotação (BARTHES, 1982, p. 310).

Para completar, Barthes diz que é possível o texto dublar a imagem, pois quando passamos de uma estrutura para outra é possível que a palavra apenas amplifique um conjunto de conotações que estão no texto, embora “às vezes também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de algum modo projetado retroativamente na imagem, ao ponto de aí parecer denotado” (BARTHES, 1982, p. 310).

Fazer a leitura de uma fotografia é sempre uma percepção histórica: as conotações presentes na imagem fotográfica – gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos – carregam determinados sentidos devidos ao uso de certa sociedade. Barthes reforça que o deciframento da fotografia depende do saber do leitor, como se fosse uma língua verdadeira, entendida apenas se dominarmos os seus signos.

Em resumo, a “linguagem” fotográfica não deixaria de lembrar certas línguas ideográficas, nas quais estão misturadas unidades analógicas e unidades sinaléticas, com a diferença de o ideograma ser vivido como um signo, enquanto que a “cópia” fotográfica passa pela denotação pura e simples da realidade. Reencontrar este código de denotação seria portanto isolar, recensear e estruturar todos os elementos “históricos” da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que tiram seu próprio descontínuo de um certo saber do leitor, ou, se assim preferimos, de sua situação cultural (BARTHES, 1982, p. 311).

Na análise das fotos do crack em Zero Hora que será realizada adiante, espero fazer uma leitura que ultrapasse a percepção da perfeita analogia do real e, na medida do possível, elucidar as estruturas conotativas presentes nas imagens de acordo com a nossa sociedade, reconhecendo que desvios nesta leitura são inerentes ao profundo esforço da análise fotográfica.

5.3 Análise das Fotografias sobre Crack na Capa de Zero Hora

No dia 28 de maio de 2009, o grupo RBS lançou uma campanha institucional com o slogan “Crack, Nem Pensar”, tendo em vista o rápido crescimento do consumo da droga no Rio Grande do Sul e o entendimento de que os usuários impulsionaram o aumento da violência e dos dramas familiares, além de serem vítimas do próprio vício ao se afastarem do convívio social e aumentarem as suas chances de morte.

Uma página especial na internet foi montada para concentrar informações sobre a campanha e reunir o material jornalístico produzido sobre o assunto. No endereço acessado a partir dos portais ClicRBS é possível saber mais sobre a droga e os seus efeitos no organismo, acompanhar dicas e alertas sobre venda e consumo de crack, conhecer a história de usuários e famílias desestabilizadas pelo consumo e vítimas da violência ligada à droga, encontrar informações sobre como pedir ajuda e iniciar tratamento contra o vício, participar da campanha através do download de cartazes, selos, estampas para camisetas e vídeos de divulgação, além de acessar farto conteúdo produzido pelo jornalismo do grupo RBS: entrevistas com especialistas, reportagens especiais sobre tráfico e consumo, relatos de viciados e familiares e notícias em geral sobre o assunto.

Seguindo seu hábito na divulgação de campanhas institucionais, a RBS utilizou todos os seus veículos (jornais, rádios e TVs), inclusive no interior do estado e em Santa Catarina, para promover seus esforços no combate ao crack, tratado pelo grupo como “epidemia”. Esses veículos, além de fazer a divulgação da página especial da campanha “Crack, Nem Pensar”, também foram responsáveis por produzir material sobre o assunto e promover discussões sobre o aumento do consumo da droga em nossa sociedade através de reportagens, entrevistas, colunistas, debates, entre outros.

Para este trabalho, farei a análise das 10 fotografias sobre crack publicadas na capa do jornal Zero Hora até a semana de lançamento da campanha “Crack, Nem Pensar”, compreendidas entre os dias 6 de janeiro de 2006 e 31 de maio de 2009.

5.3.1 O Recuperado



A imagem publicada por Zero Hora no dia 6 de janeiro de 2006 ocupa praticamente toda a metade inferior da capa do jornal. Na fotografia, podemos ver a mãe acariciando afavelmente o rosto do filho. Ambos têm expressões felizes no rosto: a mãe olha fixamente para o filho com semblante orgulhoso, enquanto o jovem sorri retribuindo o olhar. Na parte central superior da imagem há uma janela branca aberta e no lado esquerdo, ocupando toda a verticalidade da fotografia, vemos parte de outra janela, de vidro espelhado, refletindo a imagem do filho e do afago da mãe. É preciso

destacar que o reflexo é menos iluminado que o jovem, e que a luz da imagem é natural, incidindo diretamente sobre as costas da mãe e indiretamente sobre a face do filho.

Olhando atentamente para a composição da imagem e observando a disposição dos seus elementos centrais, é possível perceber indícios de pose. A janela no plano mais ao fundo está posicionada exatamente entre as cabeças de mãe e filho. Da mesma forma, o vidro da janela do lado esquerdo da fotografia reflete um enquadramento perfeito do rosto do jovem sendo acariciado pela mãe. Ainda é preciso considerar a ação dos personagens: a mãe toca o rosto do filho enquanto ambos trocam olhares.

Ao refletirmos sobre as mensagens conotativas da fotografia, chamam a atenção, em um contexto geral, as ideias de felicidade, de ternura, de carinho e de orgulho, representados principalmente pelas expressões alegres de mãe e filho. Além disso, há um jogo entre passado e futuro conotado pela presença das janelas: ao fundo, as “portas abertas” para o jovem depois de conseguir livrar-se do vício; ao lado esquerdo, a imagem escura refletida no vidro pode ser uma referência ao passado não muito distante de problemas com a droga, como uma “sombra” que acompanha a vida do ex-usuário.

Acima da imagem, o texto principal – *“A conquista de Deivid”* – reforça uma percepção positiva sobre a fotografia, com a ideia de que é possível superar o vício no crack. Na legenda – *“Adolescente acorrentado pela mãe há três anos largou o consumo de crack e hoje trabalha como operário em ateliê de calçados”* – esse juízo fica ainda mais evidente, visto que o texto expõe um drama chocante vivido no passado (jovem acorrentado pela mãe) em contraponto à fotografia que mostra uma relação harmoniosa entre os familiares. Em última análise, podemos entender que a imagem conota o jovem como “exemplo” de superação e força de vontade na luta contra o crack, enquanto a mãe pode ser vista como “alicerce” para que o filho conseguisse deixar o vício.

É preciso destacar a opção do repórter fotográfico em utilizar a pose de forma maquiada. Ao olharmos para a figura em um primeiro momento, é possível que a mensagem carregue ares de naturalidade. Tal percepção, no entanto, não persiste a partir de um olhar mais apurado sobre a figura. Os diversos elementos que constroem a cena (mãe, filho, janela, vidro, sombra, sorriso, olhares) interagem em busca de uma “imagem exemplo”, arquitetada pelo controlador da máquina fotográfica na tentativa de

enxertar na fotografia conotações que seriam difíceis de serem captadas com um disparo feito de maneira natural.

Apesar de não ser um raciocínio habitual para a maioria dos leitores, é importante perceber que muito provavelmente houve uma combinação entre fotógrafo, mãe e filho para que a cena registrada fosse construída. Não é absurdo pensar que o repórter atuou como um diretor da cena: estudou o local, posicionou a janela e os personagens em ângulos favoráveis, pediu para que olhares fossem trocados e para que a mãe acariciasse o rosto do filho.

Dessa forma, é questionável o caráter jornalístico da imagem, visto que não se trata de uma fotografia rica em informações ligadas à realidade, mas de uma construção simbólica disfarçada de realidade: o que vemos não é natural. Discussão importante que precisa ser feita a partir dessa observação é a atitude do repórter fotográfico e do jornal em não deixar clara que as subjetividades presentes nas imagens foram criadas deliberadamente para que o registro do ex-usuário de crack e sua mãe ganhassem apelo emocional e conotações diversas à realidade: é induzir o leitor do jornal a absorver uma fotografia “armada” como realidade.

A escolha dos editores para que a imagem fosse capa da edição do jornal não foi isenta. Certamente houve deliberação entre os chefes da publicação sobre a melhor imagem para abrir o jornal e destacar a matéria sobre o crack. Ao escolher uma imagem posada para a capa, é visível que não houve crise com relação a esse afastamento da prática fotojornalística. O que vemos na imagem não é muito diferente de uma fotografia publicitária pensada para vender algum produto, nesse caso a reportagem contida na publicação e, em última instância, o próprio jornal.

5.3.2 Consumo na Rua



No dia 26 de março de 2007, uma imagem relacionada ao crack foi publicada por Zero Hora no lado direito inferior da capa. Apesar de não ser a fotografia principal da edição, que priorizou a rodada do futebol do dia anterior, podemos dizer que há boa visibilidade para a figura, que aparece “cercada” por textos tanto acima, com cartola e chamada da matéria, quanto abaixo, com legenda de quatro linhas. Na fotografia, podemos ver um homem sentado no meio-fio da calçada, à noite, no momento em que acende um cachimbo de crack. Ele usa boné, casaco azul, calças jeans e tênis. Ao fundo

aparece um muro e do lado esquerdo uma silueta que aparentemente seria de outra pessoa presente no local.

A fotografia em questão é um exemplo clássico de campana. Podemos perceber que a imagem foi feita de uma distância grande em relação ao usuário e de um ponto mais alto do que o “alvo” a ser registrado, como o ângulo da fotografia comprova. Além disso, fica clara a situação de flagrante: o usuário certamente não sabe que está sendo fotografado e “permite” que o registro seja feito exatamente no momento em que o consumo da droga é feito, fato evidenciado pela chama do isqueiro acesa junto ao cachimbo. Como característica secundária da campana, podemos perceber que é uma imagem que não favorece “expressões”. O homem que aparece na imagem está de lado em relação ao repórter fotográfico e nem mesmo o seu rosto é visível, o que impede que informações como idade, cor, olhar, marcas sejam apresentadas.

Levando em consideração a mensagem conotativa da imagem, é justo afirmar que a percepção de tranquilidade para o consumo de droga na rua se sobressai. Há indício de que o usuário não está sozinho no local e não há evidência de preocupação dos personagens em se esconderem de qualquer tipo de autoridade policial. O consumo, inclusive, é feito em uma área bem iluminada (provavelmente por um poste de iluminação pública). Com isso, podemos acreditar que a fotografia denota impunidade, desrespeito às leis e situação de controle por parte do usuário.

Tendo em vista que a fotografia de campana prioriza o flagrante, mas por vezes não carrega grande quantidade de informação, o texto assume papel fundamental para dar sentidos à imagem. Esse caso exemplifica o pensamento de Barthes, anteriormente abordado, de que o texto incute significados para “enriquecer” a imagem, deixando-a mais pesada e carregada de moral e imaginação. O chapéu da chamada – *“Mercado de drogas”* – já conota uma mensagem que, por si só, a figura não poderia conotar. É um exagero se levarmos em conta a fotografia, onde aparece apenas uma pessoa consumindo crack. Na chamada principal – *“Cocaína, crack ou maconha no meio da rua”* – temos nova informação que a imagem não aponta sozinha e que, com o auxílio do texto, é capaz de conotar: ao invés de um homem consumindo crack, podemos imaginar um consumo ostensivo na rua, de variadas drogas. A legenda – *“Na vila Lupicínio Rodrigues, na Capital, traficantes agem à vontade, para vender ou para consumir”* – atua ainda mais fortemente sobre o sentido conotativo da imagem: o homem sozinho que consome crack

na rua agora pode ser interpretado como traficante. Além disso, o texto ressalta a situação de liberdade dos envolvidos (agem à vontade) e apresenta uma rotina de atividade do grupo (vende e consome), embora nem mesmo um grupo seja visto na foto.

Esse caso é exemplar no que diz respeito à construção de significados em uma imagem através do texto. Do ponto de vista técnico, estamos diante de uma imagem ruim: o repórter fotográfico utiliza lente teleobjetiva para conseguir registrar a cena de um ponto distante do usuário. Não há beleza estética na imagem, nem detalhes que possam enriquecer a informação: trata-se de um homem consumindo crack na rua, um “problema” cartografado. Através do texto, o jornal tenta expressar a dimensão do problema que a imagem não consegue transmitir. Se tomarmos as informações de imagem e textos juntas, vemos que elas não são correspondentes, visto que na imagem não há “mercado de drogas”, nem duas das drogas citadas (cocaína e maconha) e tão pouco traficantes atuando com liberdade.

Do ponto de vista jornalístico, a validade de uma imagem desse tipo é questionável. Uma fotografia que apenas aponta um problema a ser resolvido pelos órgãos de segurança e administração, mas que não traz ao leitor a realidade do usuário em questão. Aliás, o usuário acaba julgado como criminoso não apenas pelo flagrante, mas também por ser a única presença humana associada ao texto que conota a imagem. Seria ele o traficante que age livremente?

5.3.3 Mães contra o crack



No dia 24 de junho de 2007, a capa da Zero Hora apresentou uma imagem grande que ocupa posição de evidência na edição, localizada no centro da página, para destacar reportagem especial sobre a luta de mães de usuários contra o vício do crack. Na imagem, podemos ver uma mulher (mãe), em pé, abraçando pelas costas um jovem (filho), que está sentado em uma cadeira. Os dois elementos principais estão na parte central da imagem, sem iluminação na face voltada para o repórter fotográfico, o que concede a eles um aspecto de silueta. O local fechado e com duas lâmpadas de luz

amarelada têm a aparência de uma sala escolar, visto que conta com mais cadeiras ao fundo, mas também pode ser uma sala de assistência social ou psicológica.

Da mesma forma que observado na primeira imagem analisada, chama a atenção na fotografia o vestígio de pose para ampliar a conotação da mensagem. O jovem tem olhar fixo para sua frente. A mãe olha para baixo, em direção ao filho. A maneira como abraça o rapaz conota proteção materna e apoio na luta contra a dependência da droga, mas a iluminação marcante deixa a imagem com tom pesado, e conota tristeza. Podemos perceber que o jovem não é mostrado como um usuário violento, criminoso ou marginalizado. Nesse caso, por conta do enfoque na luta das mães, o filho aparece na imagem com certa impotência, sem uma atitude marcante que indique força, luta ou coragem: trata-se de alguém que é dependente e que precisa de ajuda.

A iluminação reduzida no primeiro plano e amarelada ao fundo, aliada ao ambiente fechado da sala, também conota uma percepção claustrofóbica de internação, de tratamento, de afastamento da sociedade. É importante destacar ainda que a presença somente dos dois personagens na sala indica uma mensagem conotativa de solução do problema através de ajuda familiar, trabalhando com o pensamento de “mãe nunca abandona o filho” ou de “família é caminho para a cura”, da mesma forma com que pode ser interpretada como uma crítica à falta de assistência e ao descaso dos órgãos públicos com os usuários.

O texto principal da chamada – *“Mães contra o crack”* – e a legenda – *“O avanço da droga no Estado leva mulheres a gestos desesperados para salvar os filhos dependentes da pedra e evitar a corrosão das famílias”* – reforçam o enfoque dado à mãe na imagem. Embora a imagem da mãe não partilhe da ideia de “gestos desesperados”, podemos dizer que o texto cria uma conotação de internação, percepção reforçada pelo ambiente em que a fotografia foi feita.

É importante perceber que há uma semelhança editorial na escolha da imagem em relação a primeira fotografia analisada: ambas contém indícios de pose para representar a relação entre mãe e filho na luta contra a dependência química. No primeiro caso, o repórter constrói uma mensagem positiva, de vitória, de afeto recíproco. Neste caso, a imagem é negativa, de angústia e de um afeto familiar unilateral (de mãe para filho).

O olhar do jovem para frente, ou para o nada, conota sua situação de afastamento, de reclusão no mundo das drogas. Apesar de não estar com um cachimbo de crack aceso na mão, como na segunda figura analisada, podemos perceber que se trata de um usuário ainda envolvido com o vício. Há, no entanto, uma clara diferença na maneira de representar o usuário. Na presença da mãe, ele é vítima e precisa de ajuda. Durante o consumo da droga na rua, como na fotografia anteriormente comentada, o usuário é criminoso.

Mais uma vez é possível imaginar que houve uma combinação com mãe e filho para que a fotografia fosse feita dessa maneira: o abraço da mãe e sua postura cabisbaixa, aliada a pouca iluminação nas faces de mãe e filho como elemento de destaque, é indício de que a imagem foi construída pelo fotorrepórter a partir de diálogo com os personagens da cena: talvez uma breve “orientação” para que a imagem ganhasse conotações interessantes no ponto de vista do profissional.

Uma fotografia desse tipo na capa do jornal mostra mais uma vez que o jornal Zero Hora não vê preocupação na publicação de imagens “artificialmente ricas”, mesmo estando evidente que a fotografia pode ser facilmente interpretada pelo leitor como uma situação real.

5.3.4 A Fotocampana



Na capa do dia 20 de maio de 2008, o jornal Zero Hora publica uma fotografia grande, que ocupa quase a totalidade da parte inferior da página, com um exemplo clássico de fotocampana. A imagem captada pelo repórter fotográfico Ronaldo Bernardi, um dos profissionais entrevistados para esse trabalho, contém todos os elementos característicos dessa modalidade de fotografia: foi feita de longa distância, com lentes de aproximação, sem que os “alvos” percebessem a presença do profissional, caracterizando um flagrante de consumo da droga nas ruas da cidade de Porto Alegre. A

posição do repórter fotográfico parece ser um pouco mais elevada do que o nível da rua, o que pode indicar que ele estava posicionado na janela ou sacada de um apartamento das proximidades, embora a fotografia feita de dentro de carros também seja comum nesses casos.

Na imagem, mal iluminada tendo em vista o não uso de flashes durante a noite para evitar que o repórter fotográfico seja percebido, é possível visualizar seis pessoas sentadas em uma calçada, sendo que uma delas (a segunda da direita para a esquerda) está acendendo um cachimbo para o consumo de crack e outra (a terceira da esquerda para a direita) parece estar manipulando algum tipo de material. Os demais presentes parecem parados, apenas acompanhando as ações anteriormente citadas. As paredes ou muros com pintadas descascadas e o chão da calçada cinzento e aparentemente sujo compõem o cenário em que acontece o consumo da droga.

A chamada principal de texto localizada no alto da imagem – *“Território livre para o crack”* – reforça a ideia de que os usuários estão sozinho na rua, livres de qualquer tipo de repressão durante a noite. Na legenda – *“Consumo e tráfico ocorrem na calçada, a 400 metros da sede da Secretaria de Segurança Pública, na área central de Porto Alegre”* – podemos perceber um tom de denúncia e cobrança do jornal em relação às autoridades: especificamente autoridades de segurança e não de assistência social, o que indica o tipo de percepção que o veículo tem com relação ao avanço do crack na sociedade e das políticas necessárias para conter o problema.

A mensagem não conota usuários de crack que vivem nas ruas, carentes de moradia, emprego, assistência social. A percepção é de que há um grupo de pessoas cometendo um crime próximo de um órgão de segurança e que esse “abuso” precisa ser combatido pelas autoridades. A fotografia feita de longa distância, a escuridão em que estão os usuários e a falta de expressão dos rostos são elementos que criminalizam os dependentes. Essas características se sobrepõem à percepção de que são moradores de rua, de que podem estar passando frio ao ar livre (estão juntos e com roupas de inverno) e de que a droga pode ser um fator de alívio para a fome e demais dificuldades encontradas na realidade destas pessoas.

Mais uma vez é preciso destacar que a campana é uma prática alinhada com o caráter de denúncia, de flagrante e de cartografia. Ao não invadir a realidade dos

usuários, protegido no local escolhido previamente, o repórter fotográfico tem a penas a missão de esperar o consumo acontecer. Mais uma vez, a exemplo da segunda imagem analisada, a chama acesa junto ao cachimbo de crack é a marca do flagrante. Não é difícil imaginar que havia uma informação previa de consumo de crack na área próxima a secretaria. Em atitude similar a de um policial com a arma apontada esperando pela ação de um criminoso, o fotógrafo aponta a sua máquina fotográfica e registra sem dificuldades o “problema” que será exposto na capa do jornal.

Do ponto de vista editorial, fica mais evidente a postura do jornal com relação aos usuários de droga que estão nas ruas (e fique claro que se tratam possivelmente de miseráveis, sem teto, sem comida e dependentes químicos em estágio avançado): o uso de campana serve para criminalizar os dependentes e para cobrar dos órgãos de administração providências sobre o assunto. O problema visível é um absurdo.

5.3.5 A Casa Destruída



No dia 24 de junho de 2008 o jornal Zero Hora estampou em sua capa, como fotografia principal localizada abaixo da manchete da edição, uma imagem relacionada ao crack feita no interior da casa de um usuário da droga. A cena registrada pelo repórter fotográfico mostra, no lado esquerdo, um jovem viciado de costas abraçando a mãe, que aparece com a cabeça de frente para a lente. O segundo ponto importante da imagem está localizado no canto direito superior e central, onde é possível ver parte do assoalho faltando, com pedaços de madeira soltos e dispostos de maneira

desorganizada. O cômodo da casa contém ainda um sofá velho com alguns objetos espalhados por cima dele e um armário e sem muitas coisas guardadas em seu interior. Do lado esquerdo superior, parte de uma cadeira de praia com uma sacola plástica pendurada.

O jovem usuário de crack está de chinelos e abraça a mãe com força, colocando a cabeça por sobre o ombro direito dela. Em contrapartida, a mulher parece não retribuir o mesmo afeto pelo filho: tem uma das mãos reta e colada na própria cintura e a outra posicionada na cintura do filho, mas sem fazer qualquer força. Com isso, é possível pensar que a mensagem conotativa da imagem nos traz arrependimento do filho e falta de confiança da mãe, que parece estar acostumada com a rotina de problemas provocados pelo vício.

A legenda da fotografia – *“Para sustentar o vício, jovem de 20 anos (na foto, abraçado à mãe) negociou porta e parte do assoalho da casa, na zona sul da Capital”* – explica os visíveis problemas no assoalho da casa e a desorganização dos pedaços de madeira no lado direito da imagem. A chamada de texto no alto da figura – *“Lar despedaçado pelo crack”* – faz alusão com o fato de que tanto a casa como as relações familiares foram afetadas pela dependência do jovem.

É visível na imagem em questão a precariedade da moradia em que é registrada a cena. Poucos móveis (apenas o sofá, a cadeira e o armário são visíveis), poucos objetos (sacola de loja de roupas, um copo na parede e alguns itens sobre o sofá) e bastante desorganização são facilmente percebidos e conotam desestruturação, pobreza e vida difícil. Apesar da legenda tratar apenas do assoalho, podemos remeter toda a desorganização e condição de pobreza ao vício do jovem, imaginando inclusive que a falta de objetos e móveis na moradia também é consequência das “negociatas” do usuário em busca de droga.

O último ponto importante a ser analisado é a natureza do abraço do filho na mãe. Tal gesto ocorreu na chegada do filho em casa depois de mais uma saída em busca de crack? Durante a apuração da matéria houve um momento em que o filho resolveu se desculpar? Em que circunstâncias o filho tomou a atitude de abraçar a mãe? Justamente quando a equipe de jornalistas (ou pelo menos o repórter fotográfico) estava no interior da moradia? É claro que nenhuma dessas respostas pode ser respondida, mas é possível

pensar que a foto, mais uma vez, tenha sido feita em circunstâncias até certo ponto planejadas, remetendo a ideia de Barthes sobre pose. São apenas indícios, mas não podem deixar de ser considerados.

Nessa imagem, pela primeira vez, temos o repórter fotográfico próximo da realidade do usuário em uma situação negativa. Ao contrário da primeira imagem comentada, onde há uma relação de harmonia, aqui temos uma imagem com bastante informação em relação à notícia. O repórter está no interior da casa que foi parcialmente desmontada e vendida pelo jovem dependente. O abraço de desculpas e arrependimento, no entanto, novamente põe dúvidas quanto à naturalidade da fotografia.

Como não se trata de usuário na rua, mas de uma relação entre mãe e filho no interior da casa, a imagem reforça a ideia de drama familiar e não expressa julgamento claro sobre as atitudes do dependente químico. Nesse caso, trata-se de ambiente familiar e não a criminalização do usuário.

5.3.6 A Sombra Posada



A fotografia publicada na capa de Zero Hora do dia 6 de julho de 2008 é a principal imagem da página. Localizada logo abaixo da manchete da edição e ocupando quatro das seis colunas disponíveis, a figura ilustra a chamada para uma série de reportagens sobre o avanço do crack sobre as classes mais altas da sociedade e sua relação com a criminalidade. Predominantemente de cor azul escuro, a fotografia traz no primeiro plano, entre o lado esquerdo e a parte central, a sombra no piso de uma pessoa sentada em uma cadeira. Não é possível ver quem é essa pessoa, pois, no alto da imagem,

aparecem apenas os seus pés com tênis calçados e os pés da cadeira. Aparentemente, levando em conta o tipo de piso, a iluminação natural e o fundo aberto percebido no canto superior direito da imagem, o local é a varanda de uma casa.

O principal elemento a ser destacado na fotografia é a sombra preta de uma pessoa, que aparece invertida levando em conta o referencial do leitor. Essa composição nos remete a uma ideia de sigilo e proteção em relação à identidade da pessoa sentada no alto da imagem. Como é a única sombra presente na figura, de uma pessoa sentada sozinha na varanda, há também uma mensagem conotada de solidão, tristeza e abandono.

Nesse caso, é possível perceber indícios de “fotografia posada” para criar uma mensagem conotativa: o fotógrafo está posicionado entre a parte aberta da varanda e a edificação que não está evidente na imagem. A pessoa que aparece não está exatamente de costas para o fotógrafo e de frente para o lado iluminado: está posicionada lateralmente, favorecendo a formação de uma silueta bem definida no piso.

A chamada principal localizada na parte esquerda inferior da fotografia – “*Sob o domínio do crack*” – faz com que a pessoa da imagem seja interpretada como a de alguém sem saída, controlada pela droga e vivendo solitária em sua dependência. No canto direito inferior da fotografia, outro texto – “*ZH revela a partir de hoje a trajetória assassina de pedra que move a criminalidade no Estado e começa a assombrar a classe média alta*” – é mais um destaque atrativo para as reportagens da parte interna da edição e faz o leitor entender que a sombra em questão é de um dependente de classe mais alta.

É importante mais uma vez fazer uma relação com a campana utilizada na segunda e na quarta imagens analisadas: aqui temos uma sombra “sigilosa” para representar um jovem de classe alta dependente do crack, enquanto nas fotografias anteriores temos flagrante de consumo (cachimbo aceso) e texto apoiando a ideia de impunidade, consumo livre e tráfico. Será que o crack não assombra também os jovens que consomem a droga na rua? Além disso, nesse caso o texto não deixa claro qual é a relação entre “trajetória assassina de pedra” e a “classe media alta”. Teria algum filho da classe media alta cometido um crime por conta do vício? Há certo cuidado e ponderação nas afirmações, evitando qualquer tipo de acusação e julgamento.

5.3.7 O Usuário: Vítima ou Criminoso?



No dia 14 de abril de 2009, o jornal Zero Hora publicou em sua capa uma imagem do jovem Tobias Lee Manfred Hahn, usuário de crack morto pela própria mãe em Porto Alegre após uma tentativa de agressão. A imagem, apesar de pequena, está localizada no canto superior direito da página, ao lado da manchete principal da publicação, com grande visibilidade.

A figura consiste em uma fotografia estilo 3x4 do jovem, com expressão fechada, e um degradê que inicia com a cor laranja na parte de cima da imagem e vai até o preto

na parcela inferior. É importante destacar que, nesse caso, há a utilização de editores de imagem para produzir a arte, o que nos remete à ideia de fotogenia trazida por Barthes. A imagem foi deliberadamente tratada para ditar significados e permitir conotações diferentes do que a fotografia do jovem poderia trazer se fosse apresentada “crua”.

Ao analisar a imagem e tentar extrair dela suas mensagens conotativas, podemos perceber um paradoxo de avaliação: ao mesmo tempo em que podemos interpretar o jovem morto pela mãe como uma vítima do crack, conotação reforçada pelo texto, também podemos perceber uma imagem com aspecto criminalizador, tendo em vista o tipo de corte da imagem, as cores e a expressão do rapaz.

O texto logo abaixo do rosto do jovem – *“Por que Tobias é um marco no flagelo do crack”* – é acompanhada do olho – *“Caso de jovem morto pela mãe sinaliza como a droga agora devasta as classes mais altas”*. A palavra flagelo reforça a percepção de sofrimento ligada ao usuário. Nesse entendimento, o usuário é vítima da droga.

Em contrapartida, a imagem no estilo 3x4, comumente publicada em páginas policiais para mostrar suspeitos ou culpados de crimes, conota que o jovem é culpado de seu vício. A expressão séria do rapaz colabora para passar uma mensagem conotativa de “mau elemento”, assim como o degradê escurecendo na parte de baixo da imagem.

É preciso lembrar que a imagem publicada pelo jornal foi tratada e construída com o objetivo de tirar a simplicidade da fotografia original (uma foto tirada para documentos, talvez) e obter a partir de sua manipulação novos significados. Nesse caso, me parece que o efeito criado é justamente o conflito em avaliar o jovem usuário de crack, enxertando uma mensagem paradoxal que caminha livremente entre a ideia de vítima e a percepção de criminoso.

Cabe aqui ainda fazer menção a duas palavras que, com certa recorrência, são utilizadas pelo jornal Zero Hora para abordar o crack e dar uma dimensão bastante assustadora para o problema: flagelo e devasta. Ambos os termos são comumente utilizados para vítimas de catástrofes ambientais e alimentam uma percepção de alta gravidade em relação ao problema, embora seu uso não seja justificado pelo caso em questão, visto que se trata de um episódio único, particular e que ganhou grande repercussão justamente pelo seu ineditismo.

5.3.8 A Mãe Atordoadada

45 ANOS
ZERO HORA

ZERO HORA

PORTO ALEGRE, SEXTA-FEIRA, 24 DE ABRIL DE 2009

www.zerohora.com

ANO 45
Nº 15.041
3091 - R\$ 2,48
ISSUE PRICE
- R\$ 3,48
UBRGA1-3 48

R\$ 2,00

Dicas para sua grama render mais

KZUKA

A onda verde no cinema

Segundo cinema

Sobremesas geladas e decoradas

Culinária

O balanço da estocagem da safra

CAMPO & LAVOURA

SuperFont: faça um mergulho no cenário da Capital

ZERO HORA.COM

Justiça de Rio Grande força postos a baixar a gasolina

Em um novo front de combate aos supostos cartéis dos combustíveis, a Justiça de Rio Grande determinou a redução de preços em sete postos no município de sul de Brás. As decisões foram tomadas ontem e no quarto dia, a pedido do Ministério Público Estadual. Os estabelecimentos podem recorrer. Os produtores inovaram a ação: partir da compensação da volatilidade no por consumo de combustível de população mirim de combustíveis similares. **Página 33**

A CAMINHO DE UMA NOVA ULBRA



Estudantes retornam aulas (na foto, Gececi), enquanto a reitoria e o governo federal criam grupo para superar a crise nas instituições. **Página 38**

UMA FAMÍLIA DISTURBADA



Mãe relata a tragédia do crack

Mulher que matou o filho vítima de overdose corre a culpa do vício ou sim? **Págs. 4 e 5**

INGÊSTIVO

SEC ameaça cortar ponto de quem parar hoje

Governo estadual faz advertência ao Qures sobre paralisação nacional. **Página 41**

SAÚDE

É de Vera Cruz, sétima vítima da febre amarela

Secretaria confirma que mulher de Soriano morreu em 21 de março após a doença. **Pág 43**

ENEM VAI BILHADO

Cresce adesão ao novo vestibular nas instituições federais gratuitas

Três para governo o ano do Enem do Ensino Médio em UFGRS volta hoje propõe que tem copiado os itens. **Página 36**

BALCÃO NA CORTE

Bate-boca no Supremo expõe insatisfação com o estilo Mendes

Enfite com Jaqueline Ruffino trata à sua desconforto de elegar com o presidente do tribunal. **Página 2 (Palavra do Leitor), 5 e 12**

Você pode parar no domingo. Seu telefone, não.

Oferta de pré-pagamento em 24 parcelas de domingo.

ZH Classificados

32.139.139

A imagem publicada na capa do dia 24 de abril de 2009 de Zero Hora, no lado direito superior da publicação, ocupa pouco espaço na capa do jornal, embora tenha uma posição privilegiada, ao lado direito da manchete principal, exatamente a mesma observada na imagem anteriormente analisada. A fotografia é de uma mulher com olhar baixo e gesticulando com as mãos. Ela tem o rosto levemente virado para o lado oposto da luz, deixando sua face menos iluminada. É perceptível ainda que a fotografia possui enquadramento bastante fechado, com corte logo acima da cabeça e na altura do peito.

Apesar de não ser uma imagem muito rica em elementos – trata-se quase de um “boneco” para ilustrar a personagem da matéria –, é preciso ressaltar que a escolha editorial de chamar a reportagem na capa com foto deve-se à história da mãe de classe média que matou o próprio filho, viciado em crack, em Porto Alegre. A notícia teve grande repercussão nos veículos de comunicação do Rio Grande do Sul e nos principais jornais e noticiários do Brasil.

A mensagem conotada da fotografia nos remete a ideia de transtorno, desequilíbrio, confusão, crise, atordoamento. Essas percepções devem-se, sobretudo, ao gestual que a mãe faz com as mãos ao redor da cabeça. Além disso, podemos perceber tristeza na expressão cabisbaixa, de olhar para o chão e da face pouco iluminada.

Quanto ao texto, temos um chapéu acima da imagem – *“uma família destruída”* – e uma legenda – *“Mãe reconta a tragédia do crack”* –, acompanhada de um olho explicativo – *“Mulher que matou o filho viciado reconstitui como a droga devastou o seu lar”*. Todos os elementos textuais presentes colaboram para reforçar a ideia de dramaticidade que a fotografia traz. Por ser uma imagem fechada, pouco rica em informações, podemos perceber que o texto nesse caso possui uma importância grande no que diz respeito à conotação da imagem: com o auxílio do chapéu, da legenda e do olho é que podemos “entender” a imagem como “família destruída”, “tragédia do crack”, “reconstituição do crime” e “devastação do lar”.

Mais uma vez é preciso destacar o caráter espetacular dos termos utilizados na cobertura do episódio: destruída, tragédia e devastação. As chamadas em texto não contêm nenhuma fala da mãe, embora a entrevista da personagem seja justamente o ponto de destaque da matéria. O jornal Zero Hora apresenta a reportagem em tom de propaganda, chamando a atenção do leitor para algo que está disponível apenas no interior da edição.

Chama a atenção nesse caso o uso da palavra “viciado” para caracterizar o filho. Tal escolha não condiz com a linha de tratamento observada até então por não usar um termo mais brando, como dependente ou vítima, para caracterizar o usuário de crack de classe média. Essa escolha, no entanto, é uma forma de não condenar a mãe pela atitude de atirar e matar o próprio filho.

5.3.9 O Institucional e a Autopromoção



A fotografia publicada na capa de Zero Hora no dia 29 de maio de 2009 traz informação sobre o painel da RBS que lançou a campanha “Crack, Nem Pensar”, no dia anterior à edição. Na imagem, que ocupa toda a horizontalidade disponível e o espaço central em relação à verticalidade do jornal, podemos ver o palco com o mediador do debate, o jornalista e apresentador da RBS Tulio Milman, à esquerda dos três participantes do encontro. Na parede de fundo, atrás dos integrantes do debate, podemos ver três vezes o logotipo do “Painel RBS” como forma de destacar o evento

como ação institucional do grupo, sendo um localizado à esquerda do palco, um na parte central e outro no lado direito da imagem. No primeiro plano, cerca de 30 participantes, de costas em relação ao repórter fotográfico que registrou a cena, sendo que alguns estão conversando, sorrindo ou simplesmente olhando para o lado. No lado direito da foto, uma câmera digital possivelmente utilizada por uma das emissoras de TV do grupo, direcionada para o palco, onde também é possível ver ao lado do mediador um laptop branco.

A primeira conotação clara a se destacar na fotografia é a autopromoção do grupo RBS. A capa do jornal Zero Hora estampa um evento institucional do grupo, devidamente indicado por três logotipos na faixa superior da imagem e que se distribuem por toda a sua faixa horizontal. Além disso, o painel é mediado pelo apresentador Tulio Milman, conhecido dos leitores, ouvintes e telespectadores gaúchos por atuar em jornal, rádio e TV da RBS, podendo ser entendido como uma “celebridade” dos veículos informativos no estado do Rio Grande do Sul.

A presença de dois objetos no enquadramento da fotografia também chama a atenção: tanto a câmera digital de TV quanto o laptop branco são elementos que conotam a “RBS como grupo multimídia”, visto que televisão e internet estão envolvidas na cobertura do evento, além do próprio jornal Zero Hora que publicou a foto. Avançando na ideia de autopromoção do grupo RBS, podemos entender ainda tais objetos com a conotação de modernidade, tecnologia e poderio financeiro, uma vez que câmeras de TV são caras e não costumam aparecer em imagens fotográficas. Da mesma forma, a cor branca do laptop nos remete a ideia de modernidade, design diferenciado e equipamento de “primeira linha”.

A legenda do texto localizada abaixo da imagem – *“No painel RBS que lançou a campanha para erradicar a droga do Rio Grande do Sul, autoridades avisaram que ainda dá tempo para agir”* – passa a ideia de que a própria RBS será responsável pela erradicação do crack no estado através de sua campanha institucional. O texto subverte a lógica de autoridades discutindo e propondo solução para o problema: no lugar disso, temos o grupo RBS assumindo a função de acabar com o avanço da droga, conotação reforçada pela atitude “interessada” do mediador no palco. Aqui fica evidente a intenção do grupo RBS em se posicionar diante da sociedade do Rio Grande do Sul de maneira

heróica, numa campanha de união e debate na sociedade, gerida e divulgada pela empresa através de seus veículos.

As conversas entre os participantes da plateia e o sorriso de um dos convidados, localizado à esquerda da imagem, contrariam a suposta seriedade do Painel RBS em resolver a questão do crack no estado. O clima de “evento”, de “reunião de lideranças” e até mesmo de descontração e distração com relação ao debate que está sendo feito no palco evidenciam a proposta da empresa como uma “estratégia institucional”, como um “lance de marketing”. Tendo em vista que a discussão é sobre o crack, não conseguimos observar na plateia a figura de professores, agentes de saúde, assistentes sociais, representantes de favelas e outras figuras que seriam indispensáveis nesta tarefa. Trata-se mais de um evento propriamente dito do que de uma discussão rica em conteúdo, profunda e capaz de alterar as situações negativas a que se propõem.

Chama a atenção ainda o longo texto localizado no alto da imagem, onde novamente aparecem termos como “devasta”, “explodiu”, “sairá do controle” e “chaga” para falar do avanço da droga no estado. Além disso, fica explícito no trecho “especialistas reconheceram a incapacidade do poder público em fazer frente à epidemia sem o engajamento de toda a sociedade” que a RBS assume uma responsabilidade que não pode ser cumprida pelas autoridades e se coloca em posição de destaque e liderança quanto ao tema.

5.3.10 O Falso Flagrante



Publicada no dia 31 de maio de 2009, no domingo seguinte ao lançamento da campanha “Crack, Nem Pensar” pelo grupo RBS, a imagem ocupa todas as colunas disponíveis na capa de Zero Hora e o espaço central em relação à verticalidade da publicação. É, portanto, uma fotografia de grande destaque e tem como objetivo, do ponto de vista editorial, chamar a atenção para a campanha especial recém lançada e para as reportagens contidas na edição dominical do jornal.

Na imagem é possível ver uma pessoa sentada em uma escada um tanto precária, nos fundos de uma casa, no momento em que acende um cachimbo de crack para o consumo. Mais uma vez, como vimos nos dois exemplos de campana, a chama acesa é elemento presente na imagem. Apesar de aparentar pouca idade, não é possível perceber com clareza se o usuário em questão é criança, adolescente ou adulto. Da mesma forma, não podemos afirmar se essa pessoa é homem ou mulher. A distância com que foi registrada a cena impossibilita captar expressões mais detalhadas do usuário e reforçam a ideia de que poderia ser qualquer um sentado na escadaria. É importante destacar ainda que a profundidade da foto e o aspecto de túnel escuro obtido com a pouca iluminação da garagem da casa ampliam a sensação de marginalização e isolamento do usuário. A legenda colocada ao lado esquerdo da imagem – *“ao provar a droga, ex-universitária de classe média se converteu em mendiga”* – esclarece de quem a fotografia está falando, embora não elimine o aspecto de “qualquer um” fortemente indicado pela figura.

A falta de rebocos nas paredes, o piso cimentado, a precariedade da escada, o pedaço de casa de madeira com pintura azul ao fundo, o cano de PVC torto e colocado sem muito cuidado com relação à parede, as roupas do usuário, além da falta de iluminação, sobretudo no primeiro plano, são qualidades que indicam situação de pobreza e de abandono. Podemos entender o usuário como alguém que vive em “becos”, que usa a droga escondido e, mais do que isso, busca certa tranquilidade para a hora de consumir o crack.

A chamada principal em texto – *“vício que assombra”* –, localizada na parte superior da fotografia com fonte em tamanho grande, de cor alaranjada e com aspecto de “mensagem de muros”, colabora com o aspecto amedrontador passado pela imagem. Tal qualidade é também reforçada pela iluminação precária e ambiente inóspito: passa a mensagem de solidão, de afastamento, de “lugar para ser evitado”, de “fundo do poço”.

Para completar a descrição da imagem, podemos ver ao lado direito da imagem, abaixo da chamada principal em texto, o selo da campanha “Crack, Nem Pensar” e três destaques chamando o leitor para as reportagens contidas nas páginas internas da edição: *“O campeão de hipismo que saltou para o abismo”*, *“Como a pedra age para devastar o organismo”* e *“O que fazer para manter os filhos longe do assédio”*.

É necessário levar em consideração as circunstâncias em que o repórter fotográfico registrou o usuário consumindo crack. Podemos ver que há chama acesa na mão do usuário, indicando que a imagem foi registrada no momento exato em que a droga está sendo consumida: o flagrante típico da fotocampana. No entanto, o lugar aparentemente isolado e com aspecto de periferia, reforçado pela legenda que indica conhecimento da história do usuário em questão, contradizem a percepção de flagrante: o usuário sabe que estava sendo fotografado e, posicionado de frente para a câmera, apesar da distância grande, acendeu o cachimbo de crack para que o fotógrafo pudesse registrar o momento. Assim, a mensagem denotativa da imagem, aparente realidade, nos remete à ideia de flagrante quando, na verdade, temos uma imagem previamente elaborada, talvez não combinada, mas articulada com a intenção de conotar flagrante.

Vale ressaltar que, apesar de conter elementos da campana, logo percebemos que há um tratamento diferente em relação ao usuário, que no caso é uma ex-universitária e não uma moradora de rua qualquer. Os textos não falam em crime, criminosos, traficantes nem viciados. O público-alvo da matéria são famílias de classe média e alta, evidenciado pela personagem da “ex-universitária” e do “campeão de hipismo”. Há ainda um tom de proteção com relação aos filhos que poderiam se tornar dependentes, caracterizado pela chamada “O que fazer para manter os filhos longe do assédio”.

5.4 Campana, Pose e Autopromoção

A análise feita para esse trabalho traz as 10 imagens sobre crack que foram capa do jornal Zero Hora até a semana em que foi lançada a campanha institucional da RBS “Crack, Nem Pensar”. A primeira ocorrência é do dia 6 de janeiro de 2006 e a última é da edição dominical do dia 31 de maio de 2009, o que totaliza pouco mais de três anos e quatro meses e a média aproximada de uma fotografia sobre o tema a cada quatro meses.

Do total de imagens analisadas, duas (5.3.2 e 5.3.4) são fotografias que fazem uso da campana, quatro (5.3.1, 5.3.3, 5.3.5, 5.3.6) contêm indícios de pose, uma tem forte caráter de autopromoção (5.3.9) e outra foi manipulada digitalmente (5.3.7). Assim, podemos afirmar que 80% das imagens se afastam da tradição fotojornalística e são passíveis de questionamentos no que diz respeito à maneira como foram produzidas. Apenas 20% das ocorrências (embora a imagem 5.3.10 também contenha sinais de fotografia “combinada”) parecem mais corriqueiras.

A avaliação aqui realizada demonstra a opção do jornal Zero Hora em enxertar significados às imagens sobre o crack e de construir, através de fotografias afastadas da realidade, subjetividades que serão refletidas na sociedade através do público leitor. É evidente que não há preocupação do veículo em deixar clara a escolha em manipular cenas relacionadas ao crack e de conotar nas imagens sentidos fabricados. Boa parte dos leitores vê as imagens como recorte do real e são incapazes de fazer uma análise mais apurada da fotografia e de perceber a ocorrência de pose e de fotogenia, por exemplo.

Ao considerarmos que tanto o repórter fotográfico quanto os editores da publicação fazem uso de “combinações” e “armações” com os fotografados sem o cuidado de deixar explícitas tais alterações, podemos dizer que existe complacência quanto a essa modalidade de fotografar. O jornal Zero Hora não mostra uma capacidade relacionadora confiável em suas fotos sobre o crack e as informações contidas no material analisado parecem por vezes conflitantes em relação ao ponto de vista da publicação.

A mudança radical de tratamento em relação aos usuários conforme o tipo de notícia ou reportagem atesta que a compreensão do mundo pelo veículo é confusa e, assim, confunde também o leitor. No fim das contas, o que o jornal Zero Hora diz para seus leitores pensarem sobre o crack?

Além disso, campana, pose, fotos construídas digitalmente e imagens de autopromoção podem ser consideradas fotojornalismo? A análise das imagens de Zero Hora evidencia que o jornal opta em construir deliberadamente “realidades” sobre o crack para os seus leitores ao invés de publicar um material fotográfico preocupado em transmitir significados próximos da realidade de consumidores e vítimas da expansão da droga no estado. O que Zero Hora oferece é a sua concepção sobre o fenômeno do crack: o assunto acaba espetacularizado através de imagens irreais em busca de atenção da sociedade para o problema, promove um sentimento de perigo entre os leitores e, assim, pode também garantir uma boa vendagem de exemplares.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho, foi realizada uma discussão sobre imagens técnicas, fotojornalismo e a publicação de imagens sobre o crack na capa do jornal Zero Hora. Através da análise do material fotográfico, fica evidente a opção da publicação em construir significados com relação ao assunto através de técnicas como a pose, a fotogenia e o uso de campana pelos repórteres fotográficos. Fica evidente que essas modalidades, apesar de cada vez mais comuns e difundidas no jornalismo, não colaboram para uma compreensão mais acertada da realidade e, assim, afastam-se do que tradicionalmente busca o fotojornalista: ser elo entre leitores e realidade, embora seja evidente a impossibilidade dessa transmissão ser isenta. A questão é que o jornal Zero Hora avança na construção de significados e cria realidades muitas vezes conflitantes sobre o assunto.

As entrevistas realizadas com repórteres fotográficos apontam um mesmo discurso de preocupação com a segurança do profissional ao realizar um trabalho relacionado ao crack. O uso de fotografia de campana é defendido como uma alternativa natural do fotógrafo para registrar o tema. É evidente, no entanto, que não há discussão sobre essa modalidade de fotografar nas redações de jornal e que os profissionais não se mostram sensíveis às consequências que tal prática tem na construção do imaginário do leitor com relação ao crack. Longe dos usuários da droga e da realidade em que estão inseridos, os repórteres fotográficos que usam campana acabam criminalizando usuários através de fotografias sem apelo social: a campana é prática policiaesca e tem como objetivo emboscar contra criminosos. Utilizar algo semelhante no jornalismo é tratar usuário como criminoso. A ideia de flagrante, a falta de iluminação, a grande distância, a carência de expressões (informações) e o ângulo do fotógrafo em relação aos seus “alvos” reforçam esse sentimento de que há um prejulgamento dos usuários.

A grande ocorrência de pose nas fotos contradiz o discurso dos repórteres fotográficos sobre apresentar ao leitor a realidade. Com essa monografia, queremos expor a ideia de que não há fotografia isenta. No entanto, no que diz respeito ao material avaliado, há uma atitude deliberada de construir significados a respeito do crack, através

de “combinações” entre repórteres fotográficos e personagens fotografados. A consequência é que, percebida a grande ocorrência desse tipo de interferência, fica difícil tratar as mensagens contidas na publicação como comprometidas com a realidade.

Enquanto na campanha temos usuários fotografados sem saber, na pose temos usuários participando e colaborando com um processo de construção de significados. Tanto uma quanto a outra prática deixam claras posturas heróicas do fotojornalista: a primeira por julgar usuários como criminosos e apontar o consumo da droga nas ruas como um problema a ser resolvido pelos órgãos de segurança e a segunda por intervir com liberdade na elaboração de concepções sobre o crack que não condizem com a realidade, na tentativa de “educar” a sociedade com conotações obtidas através de combinações.

O aparente conflito entre o uso de pose e de campanha, sendo a primeira prática que evidencia o máximo de encenação e a segunda que se propõe a trazer o máximo de espontaneidade, inexistente se pensarmos que em ambas as situações estão evidentes características de um jornalismo autoritário. O repórter fotográfico, nos dois casos, faz julgamentos ao invés de tentar compreender a realidade: na campanha há criminalização do lance registrado e na pose há uma direção prévia da cena com objetivo de se obter o resultado desejado. A suposta dicotomia entre pose e campanha se harmoniza com o autoritarismo característico do jornalismo.

É preciso destacar que, em ambas as modalidades de fotografia, não há preocupação em traduzir as emoções da fonte. A campanha, principalmente pela longa distância e pela falta de iluminação, mostra usuários sem detalhes e sem elementos que possam amenizar as características de denúncia, flagrante e crime que a imagem conota. No caso da pose, as emoções da fonte são determinadas pelo próprio repórter fotográfico e, dessa forma, não podemos falar em tradução sincera daquilo que é fotografado.

Acreditamos que o presente trabalho cumpriu seu objetivo primeiro de iniciar uma discussão que ainda se mostra tímida com relação ao uso de campanha no fotojornalismo e sobre o tipo de cobertura do crack realizada pelo jornal Zero Hora. Através da análise das imagens e amparados na pesquisa sobre a história e as

características editoriais do veículo, buscamos entender a posição do jornal sobre o tema e expor contradições no tipo de tratamento dado a usuários e a envolvidos com o crack.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

_____. **Jornalismo, magia, cotidiano**. Canoas: Ed. ULBRA, 2001.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Mitologias**. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

BERGER, Christa. **Campos em confronto: jornalismo e movimentos sociais** – As relações entre o movimento Sem Terra e a Zero Hora. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1996 (Tese de doutorado).

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

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

ESTRADA, Adrian Alvarez. **Imaginário e cultura: um estudo sócio-antropológico**. EDUCERE – Revista da Educação, Umuarama, v. 3, n. 1, p. 59-68, jan/jun 2003.

FELIPPI, Ângela Cristina Trevisan. **Jornalismo e identidade cultural – construção da identidade gaúcha em Zero Hora**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. Critérios de Noticiabilidade e o Fotojornalismo. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 5, p. 13-36, jul/dez 2008.

GONÇALVES, Sandra Maria. Por uma fotografia “menor” no fotojornalismo diário contemporâneo. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília: E-compós, v.12, n.2, p. 1-17, maio/ago 2009

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia?**. Brasília: Editora Brasiliense, 1983.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: **O Fotográfico**. Org.: Etienne Samain. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MANUAL de Ética, Redação e Estilo. Organização de Zero Hora. Porto Alegre: L&PM, 1994.

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo**. Brasília: Brasiliense, 1980.

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

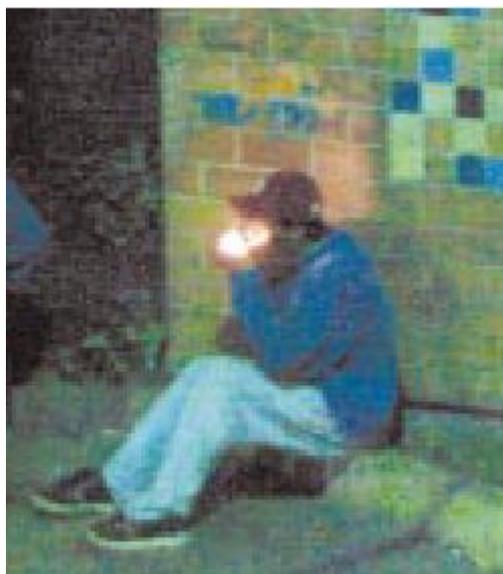
_____. **Fotojornalismo – Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

ANEXO A - Imagens do Crack na Capa de Zero Hora

1 O Recuperado



2 Consumo na Rua



3 Mães contra o crack



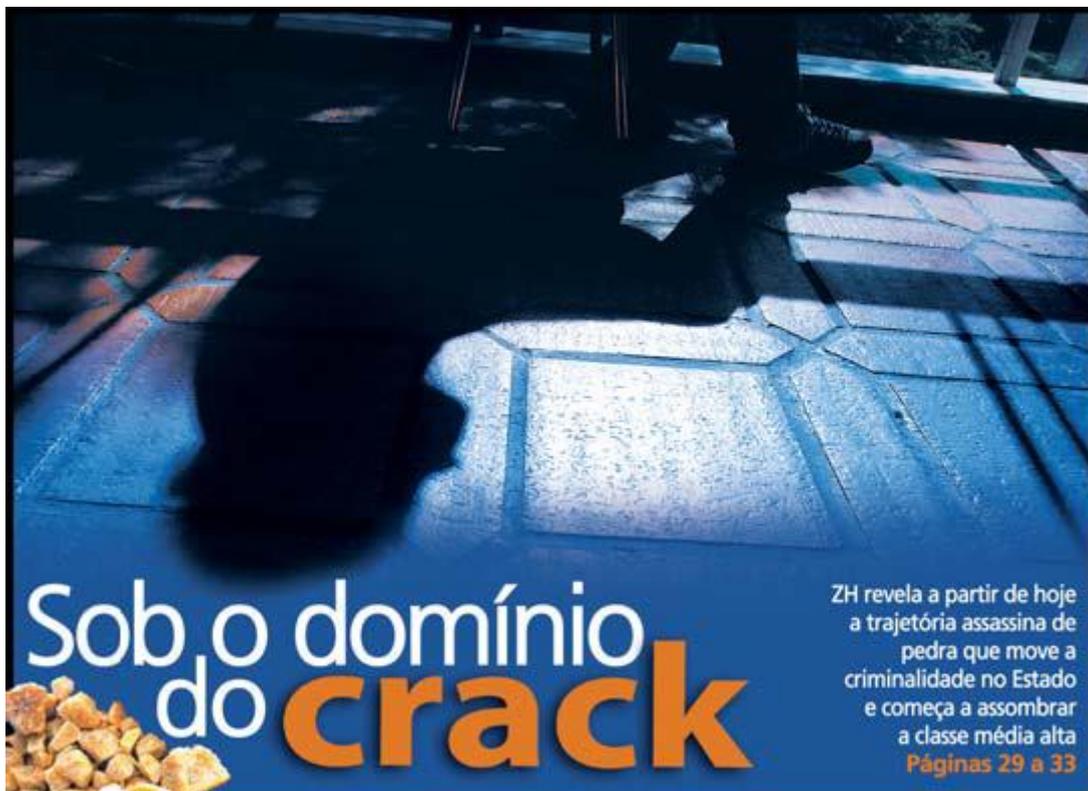
4 A Fotocampana



5 A Casa Destruída



6 A Sombra Posada



Sob o domínio
do **crack**

ZH revela a partir de hoje
a trajetória assassina de
pedra que move a
criminalidade no Estado
e começa a assombrar
a classe média alta
Páginas 29 a 33

7 O Usuário: Vítima ou Criminoso?



8 A Mãe Atordoada



9 O Institucional e a Autopromoção



10 O Falso Flagrante

Vício que assombra



CRACK NEM PENSAR.
www.cracknempensar.com.br

- 👉 O campeão de hipismo que saltou para o abismo
- 👉 Como a pedra age para devastar o organismo
- 👉 O que fazer para manter os filhos longe do assédio

Ao provar a droga, ex-universitária de classe média se converteu em mendiga

Páginas 37 a 40

APÊNDICE A - Íntegra das Entrevistas com Repórteres Fotográficos

Repórter Fotográfico: Joel Silva

Idade: 43 anos

Veículo: Jornal Folha de S. Paulo

Tempo de Profissão: 15 anos (todos no jornal Folha de S. Paulo)

O que faz o repórter fotográfico optar pelo uso de campana na cobertura do crack? É uma questão de segurança ou uma prática determinada por informações privilegiadas?

Tanto segurança quanto informações privilegiadas. A busca pela campana é uma solução na cobertura do crack, visto que é instável fotografar próximo dos usuários. Quando temos informações privilegiadas, podemos preparar melhor o terreno em que vamos atuar. Podemos escolher o melhor ponto e ter a garantia de que estamos seguros.

Quais os fatores positivos das fotografias feitas a partir de campana com relação às imagens de curta distância? O ideal é sempre estar o mais próximo possível?

O ideal é fotografar o mais próximo possível, captar o ponto central da imagem junto com o ambiente em que ele está. Quando fotografamos de campana, apontamos o que gostaríamos de fotografar, mas sem detalhes. São fotos com menos emoção. Uma foto de cima de um prédio, por exemplo, mostra os usuários de crack na rua, mas não capta suas expressões e emoções.

As empresas de jornalismo passam algum tipo de orientação sobre essa prática? O assunto é debatido entre os profissionais ou essa modalidade de fotografar é considerada normal?

Sempre que vamos fotografar temas como crack ou violência, temos que pedir autorização. O assunto é discutido entre os profissionais e a decisão é tomada de acordo com a forma mais segura de se fazer as fotos. Não podemos fotografar diferente do pré-estabelecido,

pois a responsabilidade pelos acidentes seria pessoal. A campanha é sempre feita com autorização.

Qual a diferença contida na mensagem da fotografia do usuário de crack de curta distância e de longa distância. O uso de campana, por exemplo, muda a mensagem passada pela foto?

Muda porque com campana não temos o rosto, as expressões do que gostaríamos de fotografar. O ideal é mostrar de perto, é passar para o leitor os sentimentos que acompanham a vida dos usuários. É mostrar a cara deles e a vida que levam na rua, por exemplo. Acho que a campana não faz isso e a mensagem acaba se tornando menos social.

Você acredita então que fotografar usuários de crack com campana colabora para que o assunto seja tratado de maneira policial ao invés do tema adquirir um caráter social?

Muda sim. De longe, o leitor não pode ter a real dimensão da vida dessas pessoas. Estamos um pouco mais afastados dessa realidade ao fazer campana.

O crack ainda é um fenômeno recente na sociedade brasileira. Você acha que a cobertura fotojornalística do crack vai evoluir? Que tipo de evolução é possível imaginar com relação às imagens?

Não vai evoluir muito. Vejo a mudança do foco passando para os traficantes e não mais para os usuários. A imprensa precisa tirar o foco dos usuários porque eles não são bandidos. Precisam tratamento. Não vejo como isso vai mudar dentro da fotografia, mas não há mais o que fotografar quanto aos usuários.

Repórter Fotográfico: José Patrício

Idade: 32 anos

Veículo: Jornal O Estado de S. Paulo

Tempo de Profissão: 15 anos (5 anos no jornal O Estado de S. Paulo)

O que faz o repórter fotográfico optar pelo uso de campana na cobertura do crack? É uma questão de segurança ou uma prática determinada por informações privilegiadas?

É uma questão basicamente de segurança. O repórter fotográfico nem sempre pode ficar exposto porque pode ser vítima de usuários delirando ou de traficantes que abastecem a área.

Quais os fatores positivos das fotografias feitas a partir de campana com relação às imagens de curta distância? O ideal é sempre estar o mais próximo possível?

O melhor é captar a expressão dos usuários. Mostrar que se trata de viciados. As pessoas precisam ver que os usuários são pessoas comuns, que por problemas se perdem no mundo das drogas. A campana não permite este tipo de leitura, muitas vezes. Ela mostra o problema, mas de uma maneira que se presta apenas para identificá-lo.

As empresas de jornalismo passam algum tipo de orientação sobre essa prática? O assunto é debatido entre os profissionais?

A decisão sobre a campana é do repórter fotográfico. É ele quem precisa estudar a melhor maneira de fotografar, descobrir o melhor ângulo, saber se vai fazer de longe ou se pode chegar perto, se vai ou não usar disfarce, vestir-se como mendigo.

Qual a diferença de fotografar o usuário de crack a curta distância e a longa distância. O uso de campana, por exemplo, muda a mensagem passada pela foto?

Muda porque não mostra as expressões. A sociedade muitas vezes criminaliza os usuários e o fotógrafo precisa mostrar com seu trabalho que muitos desses usuários são jovens,

bonitos. Pegando as suas expressões de perto, podemos sensibilizar o leitor e tornar o assunto um tema social.

Você acha que fotografar usuários de crack com câmera colabora para que o assunto seja tratado de maneira policial ao invés do tema adquirir um caráter social?

Sim. Crack é um tema social e precisamos trabalhar com as imagens para que ele seja entendido dessa forma. O objetivo é mostrar a realidade dos usuários e fotografar de perto é essencial para isso.

O crack ainda é um fenômeno recente na sociedade brasileira. Você acha que a cobertura fotojornalística do crack vai evoluir? Que tipo de evolução é possível esperar no que diz respeito às imagens?

Precisamos mostrar o que acontece realmente. Tratar o assunto desde o início com caráter social. Fotografar a crackolândia de longe, por exemplo, apenas mostra que o repórter fotográfico esteve lá. É preciso ousar mais e trazer o máximo de informação necessária para o leitor.

Repórter Fotográfico: Severino Silva

Idade: 51 anos

Veículo: Jornal O Dia

Tempo de Profissão: 24 anos (11 anos no jornal O Dia)

O que faz o repórter fotográfico optar pelo uso de campana na cobertura do crack? É uma questão de segurança ou uma prática determinada por informações privilegiadas?

Dependendo da matéria, fotografar de longe é a única maneira que podemos fazer por uma questão de segurança. Precisamos estar longe para fazer a foto e comprovar a realidade.

Quais os fatores positivos das fotografias feitas a partir de campana com relação às imagens de curta distância? O ideal é sempre estar o mais próximo possível?

Depende do assunto. Manifestações, por exemplo, tem que estar perto, captar de perto o assunto. Para fotos do crack é melhor fazer de longe para fugir da agressividade dos drogados. De perto, não é possível fazer direito.

Qual a diferença de fotografar o usuário de crack a curta distância e a longa distância. O uso de campana, por exemplo, muda a mensagem passada pela foto?

Acredito que não. A função é comprovar que as coisas que você mostra estão realmente acontecendo. A melhor escolha é fazer mesmo de longe para mostrar isso porque acho que não altera em nada. É melhor fazer de longe e mostrar o problema para as autoridades e esperar que eles tomem uma providência do que se aproximar pensando em fazer outra foto e não conseguir e o problema continuar.

Você acha que fotografar usuários de crack com campana colabora para que o assunto seja tratado de maneira policial ao invés do tema adquirir um caráter social?

Quem está na rua precisa saber o que tem condições de fazer. Se você está na rua e achar que a tua foto vai ser melhor de uma distância longa, é melhor fazer. Se tiver chance de fazer com lente normal, com uma grande angular, pode se aproximar.

O crack ainda é um fenômeno recente na sociedade brasileira. Você acha que a cobertura fotojornalística do crack vai evoluir? Que tipo de evolução é possível imaginar com relação às imagens?

Estamos cansados de ver nos jornais essas imagens (de usuários). É preciso alguém tomar uma providência. É aquela coisa de água mole em pedra dura... Nós batemos e uma hora vai cair na opinião pública e alguém vai ter que fazer algo. Com fotos de cracolândia pela cidade, mostrando o problema diariamente. Cada dia se agrava o problema. Com mais usuários, a foto fica mais dramática.

Repórter Fotográfico: Ronaldo Bernardi

Idade: 47 anos

Veículo: Jornal Zero Hora

Tempo de Profissão: 34 anos (todos no jornal Zero Hora)

O que faz o repórter fotográfico optar pelo uso de campana na cobertura do crack? É uma questão de segurança ou uma prática determinada por informações privilegiadas?

Eu não gosto de usar este termo campana. Gosto de usar a expressão trabalho investigativo. Às vezes, é necessário que você fique escondido em algum lugar para fazer uma observação, até por uma questão de segurança. O primeiro objetivo é o jornalista não virar notícia, mas fazer a notícia. Isso significa que não é um trabalho muito distante do trabalho policial, mas mais aperfeiçoado porque o jornalista se dedica até o fim com a matéria. Fiz fotos de usuários nas ruas consumindo a droga por todos os cantos da cidade. Muitas dessas fotos não foram usadas por não terem se encaixado com a linha editorial proposta pela Zero Hora. Temos que perceber que as pessoas que usam crack nas ruas não têm casa fixa, moradia ou lugar pra se abrigar. O consumo está espalhado por todas as casas, mas as outras classes consomem em casa. Fiz imagens numa ponte da Avenida Ipiranga (em Porto Alegre) com homens de rua se cobrindo para não serem identificados. Cobrem o rosto com a camisa por vergonha ou proteção. Percebi isso durante o trabalho.

Quais os fatores positivos das fotografias feitas a partir de campana com relação às imagens de curta distância? O ideal é sempre estar o mais próximo possível?

Quando a matéria não é investigativa não há necessidade de aproximação. Aquilo está na rua, é a realidade. Os usuários quando estão sob efeito da droga podem se tornar agressivos e não é o caso de você se expor dessa maneira. Uma cena que me chamou a atenção e que não consegui fazer foto é de um homem, na rua, queimando um cachimbo de crack e se cobrindo com um saco plástico para potencializar o efeito da droga. É uma imagem que me marcou muito.

As empresas de jornalismo passam algum tipo de orientação sobre essa prática? O assunto é debatido entre os profissionais?

O tratamento de que o usuário precisa não é de criminoso, mas de um dependente químico. Então é preciso ter cuidado para não identificar essas pessoas. Essas pessoas são doentes. Já o traficante não. Eu tento expor ele ao máximo, identifico ele sem problema nenhum. É uma coisa minha e uma decisão editorial.

Qual a diferença de fotografar o usuário de crack a curta distância e a longa distância. O uso de campana, por exemplo, muda a mensagem passada pela foto?

Tanto uma quanto a outra (longa ou pouca distância), dependendo do que tu estás fazendo, pouco importa. O que vai importar é a informação que está contida naquela imagem. A imagem tem que falar mais do que as palavras. Tem que se sobressair do texto, tem que ter vida própria, independente da distância que tu vai fazer. Ela tem que falar. Não tem diferença entre ser de cima ou de baixo. Essa imagem tem que passar informações importantes para o leitor, mas não há relação com a distância. Essa imagem tem que ter identidade própria. Tem que dizer porque está sendo feita. No momento do emocional, o repórter tem que saber se precisa aproximar ou não. A distância é o que menos importa.

Você acha que fotografar usuários de crack com campana colabora para que o assunto seja tratado de maneira policial ao invés do tema adquirir um caráter social?

Toda e qualquer imagem sobre consumo de drogas é uma imagem social agressiva, porque as pessoas têm diferentes interpretações sobre o problema: uns tratam como questão social, outros como doença ou como policial. Há uma variação. O cuidado que eu tenho é mostrar a realidade deste momento. Não tem como fugir muito disso, porque toda imagem de consumo de drogas é uma imagem agressiva. As pessoas esclarecidas ou não querem distância das drogas. A imagem de droga que muito me marcou é de um rapaz de 21 anos que parecia um velho de 60. Usou todos os tipos de droga e se terminou em uma cama, algemado pela perna. É uma cena horrível. Isso agride quem está fazendo o trabalho e quem vê essa foto. Após muito tempo, você fica frio. É a rotina do trabalho e não te choca muito mais. Essa marcou muito.

Repórter Fotográfico: Marcos Nagelstein

Idade: 36 anos

Veículo: Jornal Zero Hora

Tempo de Profissão: 20 anos (6 anos no jornal Zero Hora)

O que faz o repórter fotográfico optar pelo uso de campana na cobertura do crack? É uma questão de segurança ou uma prática determinada por informações privilegiadas?

Fiz uma série de imagens de campana de uma sacada de um informante sobre cracolândia no centro de Porto Alegre. Ficamos várias madrugadas posicionados por uma questão de segurança e por uma questão de flagrante. Se você ficar visível, exposto, o negócio não vai acontecer na sua frente. Eu colocaria a primeira questão o flagrante e a segunda questão a segurança. Ninguém pode saber que tu estás registrando, porque se não o cara vai se inibir. Não uso flash, porque alerta para tua presença. É melhor usar uma teleobjetiva.

Quais os fatores positivos das fotografias feitas a partir de campana com relação às imagens de curta distância? O ideal é sempre estar o mais próximo possível?

Não necessariamente. É como fotografar shows de trás da plateia, onde podemos pegar euforia e outras coisas. Já em manifestações é bom ficar perto. Às vezes, tu não podes optar. No fotojornalismo as coisas são dinâmicas. A maioria das fotos que faço é da área policial, faço fotos chocantes do corpo, mas para o jornal tenho que fazer ângulos mais parecidos com a perícia, mostrando o local do crime, um pouco mais aberto.

As empresas de jornalismo passam algum tipo de orientação sobre essa prática? O assunto é debatido entre os profissionais?

É uma decisão minha. Se eu tenho tempo, vou com um carro discreto antes, analiso a situação para saber que local é melhor. A decisão é minha. Os editores e chefes não saem da redação e não tem uma ideia melhor do que quem está na rua, de quem tem mais visão disso e que pode criar uma estratégia. O fotógrafo eficiente sabe qual é a melhor posição para pautas na rua.

Qual a diferença de fotografar o usuário de crack a curta distância e a longa distância. O uso de campana, por exemplo, muda a mensagem passada pela foto?

Sim. Há muita diferença. Existem usuários que se deixam fotografar de perto, mas não é comum. Somente quando é algo bem combinado (não gosto desse termo porque pode parecer que é algo montado). Mas eu sempre prefiro a campana porque sei que há uso da droga naquela esquina e é possível fazer de longe, registrar o usuário fumando. Só é preciso se adequar ao ângulo dele. Acho que as fotos feitas de uma maior distância são melhores, naturais, verdadeiras e instantâneas. É registrar o que o cara está fazendo sem ter combinado previamente. Às vezes, tu não consegues o que gostaria, mas outras tu vais para fotografar um e aparecem 50 para consumir a droga e tu tem uma grande foto. Eu prefiro longa distância e campana. Uma coisa que precisa explicar bem é que uma campana são maneiras que as pessoas utilizam para fotografar sem serem percebidas, para ganhar ineditismo, flagrante e segurança. Às vezes, é preciso fazer fotos roubadas.

Você acha que fotografar usuários de crack com campana colabora para que o assunto seja tratado de maneira policial ao invés do tema adquirir um caráter social?

É um assunto difícil para fazer de perto. As pessoas não vão querer fazer o consentimento. Hoje em dia tu consegues fazer fotos de gente fumando maconha, mas crack é degradação cultural e social. Acho difícil mostrar com uma fotografia de perto qualquer questão cultural. Acho que deve ser feito como é feito. Não é um tratamento policial, porque ele não é bandido. Ele é dependente. Não pode nem ser preso pela polícia. A punição deveria ser maior ao usuário, porque assim iria acabar com o problema. As fotos que faço são sempre chocantes. Meu trabalho é um alerta para a sociedade, mostrar que as coisas não estão tão bem como se costuma dizer. Nosso trabalho é mostrar, seja de campana, seja de uma maneira mais bem produzida, a realidade do usuário. A Zero Hora não publica usuário com cachimbo na boca, por uma questão de ética.

O crack ainda é um fenômeno recente na sociedade brasileira. Você acha que a cobertura fotojornalística do crack vai evoluir? Que tipo de evolução é possível imaginar com relação às imagens?

Cabe a nós retratar o que está sendo visto e que as pessoas tem medo de ver. A denúncia, a investigação a campana têm objetivo de mostrar o que está acontecendo. Vejo que o tema deve ficar cada vez pior. As políticas de combate até o momento não são suficientemente eficientes. Não é uma questão de pessimismo, mas uma questão de realismo. As imagens de crimes relacionados ao crack podem ficar mais comuns, mas as fotos de crack vão ficar parecidas. Não há muito no que avançar.