



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL — JORNALISMO

MARIA CLARA HOLANDA DE SOUSA

**“FOTOGRAFIAS VENCEDORAS DO PULITZER NA CATEGORIA BREAKING
NEWS: UMA ANÁLISE DO FOTOJORNALISMO DIGITAL”**

FORTALEZA

2021

MARIA CLARA HOLANDA DE SOUSA

“FOTOGRAFIAS VENCEDORAS DO PULITZER NA CATEGORIA BREAKING NEWS:
UMA ANÁLISE DO FOTOJORNALISMO DIGITAL”

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S697f Sousa, Maria Clara Holanda de.
Fotografias vencedoras do Pulitzer na categoria Breaking News : uma análise do fotojornalismo digital / Maria Clara Holanda de Sousa. – 2021.
68 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

1. Imagem. 2. Fotojornalismo. 3. Jornalismo. 4. Dor. 5. Pathosformel. I. Título.

CDD 070.4

MARIA CLARA HOLANDA DE SOUSA

“FOTOGRAFIAS VENCEDORAS DO PULITZER NA CATEGORIA BREAKING NEWS:
UMA ANÁLISE DO FOTOJORNALISMO DIGITAL”

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves

Aprovada em: xx/xx/20xx

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Osmar Gonçalves (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr José Riverson Araújo Cysne Rios

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me Fernando Maia da Cunha

Universidade Federal do Ceará (UFC)

A todos que, assim como eu, encontraram nas
imagens um lugar para estudarem o que amam.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Gerda e Aureo, ao meu irmão João e à minha avó Dulce, por sempre me incentivarem a encontrar minha paixão; por sempre me proporcionarem amor, saúde, segurança e conhecimento, onde quer que eu estivesse; por estarem comigo em todos os momentos felizes ou difíceis. Vocês são a base a partir da qual eu pude encontrar confiança em mim mesma e ser capaz de escrever este trabalho.

Ao meu orientador, professor Dr. Osmar Gonçalves, por todo incentivo, paciência, leituras, sugestões e coragem de abraçar esse projeto comigo. Sua maneira de ensinar e ver as imagens, me inspiraram a pensar através de outros olhos. Nas manhãs de terça, na disciplina de Teoria da Imagem, em 2020, você me apresentou a alguns dos muitos meios de pensar para além da visão e a não me conformar com os limites, pois sempre podemos ir mais longe e descobrir novas possibilidades.

Aos meus amigos da Universidade, por todas as noites que passamos explorando o Benfica e conversando sobre as banalidades do dia a dia e sobre nossos traumas mais profundos. Natt, Trebor, Gui e Raquel, vocês que me fizeram abraçar o Jornalismo e, muito mais do que isso, vocês me ensinaram que família é quem a gente escolhe amar e eu amo vocês.

A Clara, Mari e Iara, pelo incentivo constante, por acreditarem em mim, por estarem presentes desde a época de escola, tempo em que eu, mesmo estando perdida, encontrei em vocês uma base de apoio.

A todos os meus professores do curso de Comunicação Social da UFC, por terem orientado o caminho até aqui, por dedicarem a vida ao ensino e por acreditarem na pesquisa do Brasil. Deixo meu agradecimento especial a professora Cida de Sousa e aos professores Riverson Rios, Fernando Maia e Elian Machado. Mais do que ninguém, vocês me inspiraram e acreditaram no meu potencial.

À Universidade Federal do Ceará, que me proporcionou a possibilidade de crescer e perceber que o mundo é muito maior do que eu imaginava.

Muito obrigada!

Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

W. B. Yeats

RESUMO

Entender os atravessamentos teóricos presentes nas dinâmicas das imagens do fotojornalismo contemporâneo, no oceano de imagens consumidas em meio digital, bem como analisar as correlações entre essas e outras imagens do presente e do passado serão as provocações iniciais deste estudo, que busca por novas formas de abordagem frente o constante avanço da midiatização. Nesse contexto, o pensamento do historiador da arte, Aby Warburg, se mostra nas obras de importantes autores contemporâneos como alternativa para uma arqueologia adequada às novas formas de interações sociais, tratando de aproximações entre os campos da comunicação, da arte e das tecnologias da imagem. Defende-se nesse estudo, a exploração das conexões de Warburg como método de leitura de imagens do fotojornalismo. A partir dessa assertiva, o texto explora a relação do jornalismo com a imagem, traçando um aporte teórico para investigar como o fotojornalismo se desenvolveu. Toma-se como objeto de análise as fotografias únicas e digitais vencedoras do prêmio Pulitzer, na categoria Breaking News, partindo de três questões centrais: Como a imprensa faz uso da noticiabilidade da dor? Pode-se afirmar que a maior parte dos prêmios seria concedida a fotos que mostram dor e sofrimento? Do ponto de vista técnico, quais opções seriam mais comuns em planos, enquadramentos, cores, etc..? Para elucidar tais questões, o estudo tem por base o pensamento de teóricos da imagem, como: Walter Benjamin (1987), Roland Barthes (1984), Susan Sontag (2003; 2004), Didi-Huberman (2013), aliado ao estudos sobre jornalismo, mídia e ética. Para analisar as fotografias, usa-se a iconologia de Aby Warburg e, em conjunto com esta, os parâmetros apontados por Vilches (1997a), adaptados a este estudo de caso, com vistas a possibilitar a completude da análise das fotografias.

Palavras-chave: imagem; fotojornalismo; jornalismo; dor; pathosformel.

ABSTRACT

Understanding the theoretical crossings present in the dynamics of contemporary photojournalism images, in the ocean of images consumed in digital media, as well as analyzing the correlations between these and other images of the present and the past will be the initial provocations of this study, which seeks new ways of approach to the constant advancement of mediatization. In this context, the thought of the art historian, Aby Warburg, is shown in the works of important contemporary authors as an alternative to adequate archeology for new forms of social interaction, dealing with approximations between the fields of communication, art, and image technologies. This study defends the exploration of Warburg's connections as a method of reading images from photojournalism. Based on this assertion, the text explores the relationship between journalism and image, drawing a theoretical approach to investigate how photojournalism developed. The object of analysis is the unique and digital photographs that won the Pulitzer Prize, in the Breaking News category, based on three central questions: How does the press make use of the pain news? Can it be said that most of the awards would be given to photos that show pain and suffering? From a technical point of view, which options would be more common in plans, framing, colors, etc...? To elucidate such issues, the study is based on the thinking of image theorists, such as Walter Benjamin (1987), Roland Barthes (1984), Susan Sontag (2003; 2004), Didi-Huberman (2013), combined with studies on journalism, media, and ethics. To analyze the photographs, Aby Warburg's iconology is used and, together with it, the parameters pointed out by Vilches (1997a), adapted to this case study, intending to enable the completeness of the analysis of the photographs.

Keywords: image; photojournalism; journalism; ache; pathosformel.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — *Bastidores da segunda conferência de Haia*. Foto: Erich Salomon (1930). Fonte: Wikipédia.

Figura 2 — Refugiado cubano Elian Gonzalez e Donato Dalrymple, um dos dois homens que resgataram o menino do mar, em um closet, enquanto agentes federais entram na casa dos parentes de Elian. Foto: Alan Diaz (2000). Fonte: Prêmio Pulitzer.

Figura 3 — *Prancha 56*. (2000). Fonte: ATLAS MNEMOSYNE, 2010, p.120.

Figura 4 — *As consequências da Guerra*. Pintura: Peter Paul Rubens. Fonte: Acervo da Galeria Palatina, Itália.

Figura 5 — Uma mulher judia sozinha desafia oficiais israelenses durante briga após as autoridades desobstruírem West Bank em Amona, leste da cidade palestina de Ramallah. Foto: Oded Balilty (Associated Press) (2006). Fonte: Prêmio Pulitzer.

Figura 6 — *Los Desastres de la Guerra*, placa 5. Pintura: Francisco Goya (1810). Fonte: Biblioteca de Referência Arno Schmidt.

Figura 7 — *A liberdade guiando o povo*. Pintura: Eugène Delacroix (1830). Fonte: Arquivo do Museu do Louvre, Paris

Figura 8 — Um fotógrafo japonês ferido, Kenji Nagai, deitado diante de um soldado burmese no Yangon, Myanmar, enquanto as tropas atacam protestantes. Mr. Nagai morreu pouco depois. Foto: Adrees Latif, (2007). Fonte: Prêmio Pulitzer.

Figura 9 — A morte de um miliciano. Foto: Robert Capa (1936). Fonte: Wikipédia.

Figura 10 — Uma mulher resgatada próximo à barragem “Center Street” pelo construtor Jason Oglesbee numa quinta-feira. Foto: Mary Willie (2009). Fonte: Prêmio Pulitzer

Figura 11 — *A criação de Adão*. Pintura: Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1508-1511. Fonte: Capela Sistina, Vaticano.

Figura 12 — Tarana Akbari, 12, grita momentos depois do um homem-bomba se detonar em uma multidão na Abul Fazel Shrine, em Kabul. Foto: Massoud Hossaini (2011). Fonte: Prêmio Pulitzer.

Figura 13 — *O Grito*. Pintura: Edvard Munch, (1893). Fonte: Wikipédia.

Figura 14 — Um veículo avança sobre um grupo de protestantes que marchavam ao longo da 4th avenida em Downtown Mall, Charlottesville, no dia do protesto Direita Unida. Foto: Ryan Kelly (2017). Fonte: Prêmio Pulitzer.

Figura 15 — *A Queda de Faetonte*. Pintura: Peter Paul Rubens, (1604). Fonte: Wikipédia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. PRÊMIO PULITZER E O FOTOJORNALISMO DIGITAL	15
2. INÍCIOS DO FOTOJORNALISMO	16
2.1 As “Revoluções” históricas do Fotojornalismo	19
2.2 O Fotojornalismo Digital.....	22
2.3 O fotojornalismo na engrenagem midiática da notícia.....	25
3. A NOTICIABILIDADE DA DOR E DO SOFRIMENTO	27
4. FOTOJORNALISMO, DIGNIDADE HUMANA E ÉTICA	31
5. UMA COMPREENSÃO DE PATHOSFORMEL NA FOTOGRAFIA	36
6. PATHOSFORMEL DO FOTOJORNALISMO DIGITAL	38
7. METODOLOGIA	40
8. ANÁLISE	43
8.1 Elian Gonzalez: Um menino flutuando no mar.....	44
8.2 West Bank: Uma narrativa de Davi versus Golias.....	47
8.3 Kenji Nagai: A foto de um fotógrafo.....	50
8.4 Uma nova vida: O resgate no rio	52
8.5 Tarana Akbari: O Grito.....	54
8.6 Charlottesville: O racismo na América.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
RÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

No início do século XX, o historiador de arte Aby Warburg (1866-1929), dizia que as nossas relações com as imagens poderiam ser abaladas a partir de mudanças em sua forma de distribuição e circulação. O período do Renascimento italiano, exemplifica o autor, foi profundamente influenciado por uma “intensa migração internacional de imagens entre o Norte e o Sul” (Warburg apud MACIEL, 2018, p. 3). Na contemporaneidade, nos encontramos não apenas em um período de revolução de aparatos técnicos mas, principalmente, em um período de consolidação e expansão da revolução tecnológica, que possibilitou a formação de uma sociedade midiaticizada, cujas imagens desempenham um papel de destaque. A fotografia em particular, as imagens do fotojornalismo, circulam digitalmente em meio a verdadeiras correntezas de outras imagens, expandindo não só o seu alcance, mas também as relações com outras imagens do presente e todas as imagens já produzidas, através da rede.

Boris Kossoy (2001, p. 164) entende que a fotografia é como “a própria memória cristalizada”, um recorte de um dado instante que não voltará. Tensionando ou não tal afirmação, podemos dizer que esse estatuto vem formando um certo caráter testemunhal da fotografia desde seu nascimento, um pacto social que, como consequência, levou importantes fotógrafas e fotógrafos a trabalharem arduamente com a ideia de uma imagem que representasse a realidade de forma objetiva (sendo a própria ideia de objetividade tangenciada por outros estatutos, como o de verdade e o de realismo). O "instante decisivo" de Cartier-Bresson (1952), por exemplo, foi um conceito que ajudou a fundamentar pilares basilares do fotojornalismo, que, por suas qualidades enquanto prática fotográfica, e pelos próprios atravessamentos com a atividade e a narrativa jornalística, se ocupou da tarefa de produzir boa parte das imagens que são depositadas em nossos repertórios imagéticos.

As imagens que nos chegam, por meio do olhar dos fotojornalistas, ajudam a construir uma realidade e interferem na visão que temos do mundo. Ao contrário da velocidade que acompanha as imagens audiovisuais, a fotografia nos permite parar, olhar e refletir. Podemos mantê-la

diante dos nossos olhos todo o tempo de que precisamos para observar atentamente, analisar e compreender a realidade que fixaram. E até para viver, porque os instantâneos dos repórteres fotográficos configuram não apenas registros e propostas de interpretação do real, mas também narrativas capazes de fazer vibrar a corda da nossa sensibilidade (Ricardo, 2003, p. 3).

Portanto, o uso de fotos pela imprensa carrega efeitos que, por sua vez, remetem a responsabilidades e a reflexões sobre o papel dos fotojornalistas, e dos demais profissionais de comunicação, na divulgação dessas imagens.

De posse dessas premissas, propõe-se, neste texto, investigar as relações imagéticas, sob a luz da estética, ética e política, evocadas pelas imagens do fotojornalismo contemporâneo com imagens do passado, através de uma aproximação teórica que nos possibilite identificar como se configuram essas imagens e suas possíveis origens, como também testar a relevância dessas correlações iconográficas em meio ao fluxo de imagens da rede, considerando as diversas materialidades da fotografia (e de tantas outras imagens) e as especificidades trazidas pelas novas tecnologias de difusão e circulação.

Como aporte teórico, recorre-se aos estudos de Aby Warburg, cujo pensamento controverso e interdisciplinar tem sido revisitado na última década, como instrumento adequado para a compreensão iconográfica do contexto de quase onipresença de imagens, sobretudo em meio digital. À medida em que a vida humana se torna cada vez mais mediada por pixels coloridos em telas de aparelhos eletrônicos, percebemos que as práticas culturais se constroem, se inventam, se reinventam e possuem implicações tanto em nossa vida privada quanto em nossa compreensão de mundo, no existir coletivo. É o caso da fotografia e das relações estabelecidas a partir dela.

Em sequência, faz-se uma revisão bibliográfica warburguiana, com vistas a verificar a pertinência da teoria de Warburg (2010) enquanto instrumento capaz de criar categorias analíticas para a leitura de imagens do fotojornalismo contemporâneo. Para tanto, utiliza-se como ancoramos as leituras de outros pensadores, como Didi-Huberman (2013a, 2013b e 2013c), Agamben (2009), Lissovsky (2014) e Maciel (2018).

A fotografia, considerada por Walter Benjamin (1992) o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário, transformou a maneira como a humanidade vê o mundo e, por consequência, como olha para o outro e para o semelhante, sejam estes próximos ou distantes.

Assim sendo, este estudo centra-se no campo do fotojornalismo, direcionando-se especificamente para fotografias digitais. Como ponto de partida, optou-se por questionar como a imprensa utiliza tais fotos, a partir da construção de uma base teórica que enquadra o desenvolvimento do fotojornalismo ocidental, a noticiabilidade da dor e do sofrimento, os usos que a imprensa faz das fotografias e o debate ético que envolve a utilização de imagens com este enfoque, além de teóricos da imagem que dão uma dimensão simbólica à fotografia, abordando questões que proporcionam uma visão holística do fotojornalismo digital.

Para atender ao objetivo de analisar as fotos digitais que venceram o prêmio Pulitzer na categoria Breaking News, entre os anos de 2001 e 2018, com vista a identificar e refletir os pathos do fotojornalismo digital, definiu-se o estudo de caso como método de investigação que, segundo Yin (2010, p. 32): “ é uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas,”. Para além do conceito, vale destacar que o estudo de caso é a escolha adequada quando se busca resposta para questões que envolvem o “como” e o “porque” de situações que fogem ao controle do pesquisador e cujo foco está presente em situações da vida real.

Escolheu-se como corpus para o estudo de caso as seis fotos únicas e digitais vencedoras da categoria “Breaking News” do prêmio Pulitzer, realizado anualmente. Tal opção deve-se à notabilidade pública, à abrangência e ao reconhecimento mundial do concurso, disputado por fotógrafos, agências e veículos de várias partes do planeta. As fotos premiadas possibilitam uma visão geral de quais tipos de imagens foram mais valorizadas na produção do fotojornalismo digital.

Entre as hipóteses, questiona-se se a maior parte dos prêmios seria concedida a fotos que mostram dor e sofrimento, e confrontam-se os tipos de sofrimentos retratados e as regiões do planeta mais presentes nos contextos fotografados. Além disso, do ponto de vista formal, questiona-se: quais opções seriam mais comuns em termos formais e porquê? o que essas escolhas nos dizem? Haveria uma constante estética?

A análise das seis fotografias selecionadas baseia-se nos parâmetros apontados por Vilches (1997a) e adaptados a este estudo de caso. Procurou-se definir categorias que ajudaram a testar as hipóteses e a compreender de maneira mais profunda como imagens de dor e sofrimento são valorizadas internacionalmente.

O trabalho encontra-se estruturado em duas partes. A primeira, divide-se em seis tópicos. O tópico inicial apresenta um panorama sobre o prêmio Pulitzer, seguido por uma breve linha histórica do fotojornalismo ocidental e reflexões sobre a fotografia, para que se possa compreender como temas que envolvem dor e sofrimento passaram a fazer parte das imagens apresentadas pela imprensa.

A segunda parte consiste na análise das seis fotos únicas e digitais vencedoras da categoria “Breaking News” do Pulitzer. Estruturada em dois tópicos, esta seção apresenta a metodologia desenvolvida e a análise das fotografias escolhidas, que abrangem o período compreendido entre 2001 a 2018, a análise e os resultados obtidos. Para finalizar são apresentadas as considerações finais e propostas de estudos futuros em fotojornalismo.

1. PRÊMIO PULITZER E O FOTOJORNALISMO DIGITAL

Os seres humanos sempre suportam o teste da vida e da morte na ocorrência de emergências; sendo que as emergências, como assunto da fotografia jornalística, são frequentemente registradas e divulgadas pela linguagem imagética. Como as emergências costumam se tornar sinônimo de desastres, guerras, tumultos e acidentes, deve ser o instinto de todo fotógrafo de notícias usar as lentes para focar nas pessoas e no incidente.

É falado que a história é eterna, mas esta não pode escapar do registro e divulgação do ser humano. No rio da história social, no ambiente de mídia avançado da atualidade, deve-se aproveitar o momento de um acontecimento noticioso, a tempo da mídia divulgar a notícia em sua total plenitude.

A fotografia de notícias não é apenas um registro objetivo e verdadeiro da vida real, o fotojornalismo precisa registrar o incidente de modo a refletir o estado da vida humana através da imagem, capturando as mudanças históricas e iniciando uma conversa sobre a vida.

Diante de tal paradigma, o prêmio Pulitzer Breaking News Photography Prize apresenta uma instância a ser interpretada.

Considerado referência de qualidade na produção artística e intelectual, a premiação norte-americana Pulitzer acontece desde 1917, reconhecendo trabalhos de jornalismo e artes (literatura e música). São premiados trabalhos divididos em 21 categorias, das quais 14 são categorias jornalísticas, tais como Reportagem, Crítica, Ensaio e Projeto Editorial. Até 1968, as fotografias estavam inscritas sob a categoria Pulitzer Prize for Photography. Desde então, existem duas subcategorias sobre fotografia: Breaking News Photography e Feature Photograpy.

No jornalismo, os prêmios tinham o fito de reconhecer "o serviço público mais desinteressado e meritório prestado por qualquer jornal americano durante o ano anterior"; "o melhor artigo editorial escrito durante o ano, sendo o teste de excelência clareza de estilo, propósito moral, raciocínio sólido e poder de influenciar a opinião pública na direção certa"; e "o melhor exemplo do trabalho de um repórter durante o ano, sendo o teste rigoroso rigor, concisão, a realização de algum bem público que merece atenção e respeito público".

O Prêmio Pulitzer de Jornalismo, conhecido como o prêmio "Card" é o foco das atenções mundiais a cada ano. Durante a exposição, é possível observar os eventos que pautam a produção jornalística em suas diversas facetas.

O presente trabalho foca nas fotografias digitais vencedoras do Prêmio Pulitzer exclusivamente na categoria Breaking News, entre os anos de 2001 e 2018, entendendo que é esta que vai reunir as fotografias jornalísticas de notícias de caráter digital e veiculadas através de plataformas também digitais. Visando criar um panorama sobre as fotografias vencedoras da categoria, percebe-se que as imagens capturadas refletem eventos repentinos, imprevisíveis e ocorrências na vida diária das pessoas, de tal maneira que a fotografia estará ligada a eventos intimamente relacionados com seres humanos e suas circunstâncias. Dessa forma, é possível perceber que as grandes emergências são o foco da atenção dos fotojornalistas.

O prêmio Pulitzer se revela como de vital importância para o reconhecimento de profissionais fotojornalistas, devido sua reputação como um dos principais prêmios de jornalísticos, ele reúne grandes profissionais do fotojornalismo e acaba por criar precedentes de produção para outros profissionais da área.

Para além do prêmio Pulitzer a comunidade fotojornalística é contemplada por outras premiações como World Press e New Holland, além da premiação brasileira Esso. Todos esses apresentam fotos jornalísticas digitais que poderiam ser analisadas sobre a perspectiva do pathosformel, entretanto, encontrou-se no Pulitzer uma ausência de estudos que contemplem a parte fotojornalística da premiação. Diante de tal contexto, explica-se a escolha do Pulitzer, e ainda mais especificamente a categoria Breaking News.

2. INÍCIOS DO FOTOJORNALISMO

Considera-se fotografia jornalística ou fotojornalismo a imagem ou conjunto de imagens, capturadas por câmera fotográfica, que retratam e relatam acontecimentos sociais, acompanhadas de textos na forma de legenda.

Considera-se a primeira guerra fotografada, a guerra civil americana; entretanto, as marcas de sua popularização podem ser resgatadas de escombros da Alemanha devastada pós Primeira Guerra Mundial.

O mais célebre fotógrafo da época, o Doutor Erich Salomon (1886 -1944), conhecido por “Herr Doktor” ou simplesmente “o psicólogo de seus concidadãos”, era mais um advogado na fotografia, que havia aprendido a fazer as imagens “deporem” a seu favor.

Depois de anos em uma prisão francesa, Salomon, volta para Berlim (1918), num período bastante instável econômica e politicamente. Curiosamente, a primeira vez que

Salomon manuseou uma máquina fotográfica, utilizou-a para criar registros, que atuaram como documentos testemunhais frente aos tribunais.

Nesse momento histórico, se faz necessário compreender que as primeiras experiências fotográficas exigiam menos domínio técnico e mais empenho físico para transportar desde imensos contêineres de pólvora (para um tipo de flash) e outras parafernálias como máquina, placas de vidro e tripés.

Salomon foi, sem dúvida, um dos pioneiros do fotojornalismo moderno e o primeiro a adotar o termo fotojornalista, em oposição ao título de foto repórter. Considerado o fundador do fotojornalismo político moderno, Salomon ainda conseguia manipular seu equipamento de maneira única em sua época. Dele, é a célebre foto feita após se infiltrar nos bastidores da segunda conferência de Haia, em 1930, em que flagrou ministros alemães e franceses cochilando enquanto ainda não tinham definido questões sobre a dívida da guerra alemã.



Figura 1: Bastidores da segunda conferência de Haia. Foto: Erich Salomon (1930). Fonte: Wikipédia.

Destaca-se, que no início do século XX, reconhecia-se uma boa foto pela sua característica secreta, de tal maneira que o fotojornalista seria um espião que tinha como arma a câmera escondida.

Para além da personificação do fotojornalismo, outro fato decisivo para a consolidação e expansão do fotojornalismo moderno foi o aparecimento da Leica¹, em 1925, criada por

¹ Câmera fotográfica de “pequeno porte” que dispensava o uso de flash, valorizando o efeito de realidade.

Oskar Barnak, momento em que se apresenta ao fotógrafo uma máquina prática e de dimensões menores.

Foi nas mãos do fotógrafo Thomas McAvoy que a Leica ganhou sua importância no fazer do fotojornalismo. O uso da referida câmara por McAvoy revolucionou seus trabalhos, principalmente na revista *Life*, para a qual trabalhava e que, na época, era especializada em “foto-reportagem”.

Após o surgimento da Leica, observa-se a segunda onda do fotojornalismo, que derivou do nazismo e da ascensão de Hitler ao poder, em 1933, momento histórico em que a imprensa ilustrada na França, Inglaterra e Estados Unidos irá sofrer as suas maiores influências e mudanças.

Com a chegada de Hitler ao poder, em 1933, todos aqueles que faziam o melhor fotojornalismo do mundo, tiveram, literalmente, que abandonar seus lares e assumir outra identidade, noutras pátrias. Os ideais de Hitler tornaram a Alemanha o berço da mediocridade e intolerância. Os gênios que sobreviveram à tamanha insensatez pulverizaram o mundo do que havia de melhor do engenho intelectual.

Em 1947, seria a vez da *Magnum*, criada por Robert Capa, Bill Vandivert, George Rodger, David Seymour "Chim" e Cartier-Bresson. Sob diferentes critérios e percepções distintas, cada um desses fotógrafos imprimiu uma revolução nas narrativas visuais, transformando suas experiências estéticas em arte fotojornalística.

A primeira publicação de *Vu*, revista que abrigava os mais notáveis fotógrafos de então - André Kertész, Man Ray, Brassai, Martin Munkacsy, Felix H. Man, Robert Capa, entre outros, anunciava:

Concebido num espírito novo e realizado por meios, *Vu* vem trazer à França uma nova fórmula: a reportagem ilustrada de informações mundiais... De todos os pontos em que um acontecimento marcante se produza, fotografias, telegramas e artigos chegarão a *Vu* que assim ligará o público ao Mundo inteiro... e porá ao alcance do olho a vida universal... (FREUND, 1995, p. 127)

Henri Luce, fundador da revista americana *Life*, em 1936, presta homenagem ao homem de ideias fartas e generosas, que havia criado a primeira e mais importante revista ilustrada na França, com base na fotografia, enviando telegrama à família, com o seguinte texto: “Sem *Vu*, *Life* nunca teria visto a luz do dia” (FREUND, 1995, p. 127).

De 1936 a 1972, *Life* foi uma revista semanal. Sanados alguns problemas financeiros, *Life* retorna em 1978, desta vez como revista mensal. De volta aos problemas com anunciantes em 2000, *Life* volta a parar. Seu último retorno ao mercado ocorreu em outubro de 2004, como suplemento de 103 jornais. Já sufocada, sua última edição saiu em março de 2007.

Com todo o desenvolvimento da engenharia e de mecanismos fotográficos, impulsionou-se a cobertura dos acontecimentos feita por fotografias que, por si só, continham o aspecto da verossimilhança em suas narrativas.

O novo estilo de fotojornalismo introduzido pelas revistas alemãs no princípio da década de 1930, parcialmente retomado um pouco mais tarde na França pela revista *Vu*, influenciou profundamente os criadores da *Life*, que se inspiram nele para contar histórias inteiramente por sequências de fotografias. As fotografias do doutor Erich Salomon e de Felix H. Man eram conhecidas, e já tinham aparecido nas revistas americanas. A *Life* contratou os excelentes fotógrafos que tinham escapado ao hitlerianismo. (FREUND, 1995, p. 135)

O fato de a América ser vultosa em dimensões territoriais e de estar passando de uma nação agrícola para uma nação industrial, através, inclusive, de um imenso investimento publicitário que perdura até os dias de hoje, fez da América não só um dos maiores parques gráficos, como também um dos maiores consumidores de todo tipo de produto, dentre eles, a notícia.

Os anunciantes, cada vez mais interessados em ter sua imagem associada à "grandeza" de seu país, passaram a investir em semanários e revistas mensais às quais atingiam um número maior de leitores.

2.1 As “Revoluções” históricas do Fotojornalismo

Os conflitos bélicos sempre representaram grandes oportunidades de atuação para o fotojornalista, por motivos como: o forte impacto dos momentos que eram captados durante as guerras, através das fotografias; as dificuldades para se obter essas fotos e a informação que elas representavam para o restante do mundo.

A primeira “revolução” do fotojornalismo aconteceu após a Segunda Guerra Mundial, quando as agências fotográficas² foram crescendo em importância e se espalharam pelo mundo. Com a criação de agências, a fotografia encontrou novas possibilidades de expressão mas, por outro lado, a ampla disseminação dessas novas imagens gerou uma massificação da produção fotojornalística, como destaca Sousa.

² Segundo Mauad (2004), “o aumento constante da busca por imagens conduzia à multiplicação de agências de imprensa em todos os países. Elas empregavam fotógrafos ou estabeleciam contratos com fotógrafos independentes”. Normalmente, eram as agências que ficavam com a maior parte do lucro sobre as imagens, que eram usadas indiscriminadamente sem nenhuma possibilidade de controle por parte de seus autores. Nesse sentido, mais tarde, surgem agências “alternativas”, como a Magnum, onde os fotógrafos é que controlavam o fluxo das fotografias e prezavam muito mais pela estética e pelo significado da fotografia, não visando somente o lucro.

Se por um lado, a fotografia jornalística e documental encontrou novas e mais profundas formas de expressão, devido aos debates em curso e ao aparecimento de novos autores, por outro lado a rotinização e convencionalização do trabalho fotojornalístico originou uma certa banalização do produto fotojornalístico e a produção “em série” de fotos de fait-divers (SOUSA, 2004, p. 22)

Alguns repórteres fotográficos dessa época aprimoraram o uso da estética em seus trabalhos e passaram a utilizar cada vez mais câmeras de reflex direto. Mesmo diante dessa tentativa de superar as convenções no trabalho fotojornalístico, esse período pós-guerra assistiu a uma grande industrialização e contínua massificação do fotojornalismo.

As agências internacionais de notícias foram as grandes responsáveis pela homogeneização ocorrida na mídia do pós Segunda Guerra Mundial. Dentre as agências de notícia com serviço fotográfico iniciou-se, nos anos cinquenta, uma intensa competição: a United Press International (UPI), por exemplo, surgiu como um competidor de importância significativa da Associated Press, incorporando a Hearts International News Service e a ACME Photo Agency. A hegemonia norte americana, inaugurada nos anos trinta com a criação da agência fotográfica Black Star, só encontraria competidores à altura da sua eficiência e rapidez na transmissão da imagem, nos anos 1980, com a criação da Reuters e da France Presse (mais tarde incorporadas à European Press Photo Association - EPA), entre outras (MAUAD, 2004).

Durante os anos da Guerra Fria, seguiu-se um acirrada competição entre as agências fotográficas. A imprensa e toda a mídia passaram a ser palco de disputas políticas, assim como a fotografia foi bastante utilizada em prol dos interesses políticos e econômicos dos donos dos jornais. Imagens manipuladas, colocando em perspectiva determinados líderes políticos e desfavorecendo outros, contribuíram para reforçar subjetivamente ideologias que deveriam predominar entre a sociedade, segundo o interesse de cada veículo.

Num determinado contexto histórico-cultural, as narrativas convencionais no (foto)jornalismo contribuem para que determinados acontecimentos sejam vistos como socialmente relevantes, em detrimento de outros (BARNHURST apud SOUSA, 2004, p. 19)

Durante a década de 1960, a concorrência entre os meios de comunicação fez com que os jornais recorressem, com frequência, ao jornalismo sensacionalista como estratégia para aumentar as vendas de periódicos. A abordagem espetacular e dramática sobre os acontecimentos foi amplamente explorada em detrimento da reflexão sobre o que era capturado com as objetivas das câmeras.

Foi nesse contexto vivido pelos meios de comunicação que, na década de 1960, os Estados Unidos se envolveram na Guerra do Vietnã. Diferente das outras guerras, o fotojornalismo atuou no conflito vietnamita de forma diferente, visto que com a diminuição da censura sobre as imagens divulgadas, os horrores da guerra foram vistos pelo mundo inteiro e “serviram para criar correntes de opinião contrárias à guerra”(HALLIN apud SOUSA, 2004).

Como consequência dessas transformações ocorridas no modo de atuação da imprensa foi que, em meio à Guerra do Vietnã, se deu a segunda “revolução” no fotojornalismo. Como traço dessa “revolução”, pode ser citado o “desaparecimento” das revistas ilustradas, seja pelo alto custo da produção, seja pela diminuição do interesse do público – ou pelo desvio das verbas publicitárias dessas revistas para os veículos televisivos. Chegou-se a cogitar o fim do fotojornalismo, mas ainda havia o interesse dos jornais por esse tipo de trabalho. Além disso, surgiram novos clientes interessados nessas fotografias: as revistas semanais de informação, como é o caso da Time e da Newsweek nos Estados Unidos.

Outro traço dessa “revolução” foi a reação europeia, especialmente francesa, ao domínio estadunidense no fotojornalismo. A fundação de agências como a francesa Sygma deslocou, em parte, o banco de imagens da América para a Europa. Pode-se apontar outra característica que teve ligação direta com a Guerra do Vietnã: a partir das imagens publicadas deste conflito, intensificou-se o controle militar sobre a atividade dos fotojornalistas. Alguns repórteres esforçaram-se em burlar a vigilância militar, mas outros tantos se acomodaram rapidamente à nova situação.

Esse novo controle sobre os fotojornalistas estendeu-se, além dos assuntos ligados aos conflitos bélicos, para áreas como a política, através de alguns mecanismos como a reserva de um local específico para os fotógrafos da imprensa, como forma de limitar o campo de atuação do fotojornalista a ângulos que favorecessem a situação para o político em questão. Alguns assessores políticos chegaram a determinar as distâncias focais das objetivas que retratavam seu cliente. Esse tipo de atitude evitou que muitos políticos fossem surpreendidos em poses e situações naturais, prevalecendo, as fotos posadas.

Ainda dentro das transformações decorridas da segunda “revolução” no fotojornalismo, já na década de 1980, observou-se um aumento da atenção dada ao design gráfico nas publicações, assim como o crescimento do interesse pelo estudo teórico da fotografia, que teve como consequência a publicação de vários livros sobre o tema. Ainda nos anos 80, surgiu a questão dos limites da privacidade, que deveria ser respeitada pelos fotojornalistas.

Pelos anos 80 do século XX, o domínio das câmeras é planetário. Levantam-se, com mais acutilância, os problemas do direito à privacidade. Cresce a dificuldade de definição das fronteiras do fotojornalismo, devido a invasão dos jornais por gêneros fotográficos e por temas que antes eram tratados como marginais (SOUSA, 2004, p. 26)

Começaram a surgir, na década de 1980, como reflexo da disputa entre as agências de notícias, melhorias tecnológicas nos aparelhos de transmissão e edição fotográfica. Os fotógrafos começaram a usar os computadores para interferir na imagem, como, por exemplo,

para alterar o enquadramento, fazer novos cortes, clarear ou escurecer a imagem ou apagar ruídos que interferissem na recepção da informação. Segundo Sousa (2004, p.), “a imagem ficcional tornou-se mais fácil e rápida de criar”.

A terceira “revolução” no fotojornalismo aconteceu em meados da década de 1990, com o fortalecimento da digitalização do processo fotográfico. A era digital trouxe novas e urgentes questões, principalmente no que diz respeito aos limites da manipulação digital e às questões que envolvem os direitos de imagem.

Com a transmissão cada vez mais rápida das fotografias através de satélites, um novo ritmo de trabalho foi imposto aos fotojornalistas. O aumento da pressão e a diminuição do tempo para fazer e enviar as fotos interferiu nas possibilidades de planejamento e pré visualização do trabalho. Outra mudança diz respeito ao controle ainda maior exercido sobre a atuação do repórter fotográfico em certos campos, uma vez que as estratégias militares, por exemplo, passam a ser programadas para considerar o possível uso das imagens.

Apesar do confronto com a instantaneidade dos veículos televisivos, a imagem fotográfica assegurou sua importância na imprensa. O mesmo público que ontem assistiu ao noticiário na televisão, hoje compra o jornal como forma de ter algo materializado sobre um determinado acontecimento.

A televisão bate constantemente o fotojornalismo, como se viu no 11 de setembro, mas não elimina a sua importância na imprensa e fora dela: as pessoas compraram os jornais de 12 de setembro não só para ler as análises e as notícias mas também para rever as imagens e guardá-las religiosamente (SOUSA, 2004, p. 28)

Hoje, se pode observar que, mesmo com os jornais televisivos, com as possibilidades de notícias multimídias na internet e com sites que possuem canais onde é o próprio leitor que envia a foto e não um fotojornalista que a publica, o mercado da imagem noticiosa continua a crescer com o surgimento de novas publicações – muitas delas especializadas. A fotografia e o fotojornalismo terão seu espaço nos jornais, nas revistas e na internet, ainda que para isso precisem sofrer algumas modificações, para se adequar às novas exigências do público.

2.2 O Fotojornalismo Digital

Já faz algum tempo que é possível observar o uso amplo das câmeras digitais no mercado fotográfico. Historicamente, a primeira câmera que utilizava um componente digital no filme para gravar a imagem foi lançada, na década de 1980, pela Sony. Em 1993, a mesma empresa lançou no mercado uma câmera com o funcionamento inteiramente digital. A partir

de 2002, houve um grande crescimento do consumo desse tipo de equipamento, já que ele se tornou economicamente mais acessível ao grande público.

Antes de falar nas implicações e consequências da entrada da fotografia digital na vida cotidiana, cumpri-se explicar a diferença entre a fotografia convencional ou analógica e a fotografia digitalizada. Enquanto o processo de obtenção da imagem na fotografia convencional ocorre através de um processo físico-químico, de reação entre os cristais de prata no filme gelatinoso e a luz que incide pelas objetivas, na fotografia digital a luz é convertida em impulsos elétricos. A imagem obtida pelo processo digital é armazenada em unidades eletrônicas conhecidas como pixels. Outra maneira de se obter uma fotografia digital é quando o fotógrafo ou editor digitaliza uma fotografia “convencional”, utilizando um scanner (aparelho que também se tornou mais acessível nos últimos anos).

Trata-se de uma imagem [a digital] que é a união de milhões de quadrados bem pequenos, chamados de pixels, ou elementos da imagem, cada qual representando informação relativa a um pequeno ponto da imagem, tal como cor e/ou luz (BAPTISTA, 2001, p. 43).

A maior acessibilidade ao equipamento fotográfico digital provocou uma revolução nos meios de comunicação do mundo inteiro. As etapas de revelação e ampliação, que levavam certo tempo para serem concluídas, foram eliminadas do processo de produção fotográfica. Outro avanço diz respeito às tecnologias de transmissão de imagem, que permitem que ela seja enviada quase instantaneamente, via satélite.

Uma das consequências diretas desse processo foi o aumento significativo da produção de fotografias, já que a câmera digital dispensa o uso do filme e elimina as etapas de revelação e ampliação da imagem (o que reduziu os custos da produção). Houve, também, uma transformação no ritmo de trabalho dentro das redações, uma vez que o tempo para se cumprir uma pauta se tornou cada vez menor e o imediatismo da notícia (principalmente na web) aumentou a pressão sobre o envio das fotografias, criando empecilhos para que o fotojornalista planeje e pré-visualize seu trabalho.

Entre os inconvenientes dos equipamentos fotográficos estão o preço – que, apesar de ter se tornado acessível, ainda é superior aos custos das câmeras analógicas – e a rapidez com que eles se tornam obsoletos, tornando ultrapassados os altos investimentos. O desenvolvimento da tecnologia digital vem ocorrendo de forma surpreendente e aparelhos com diversas inovações vêm se sucedendo rapidamente no mercado.

A incorporação da fotografia digital pelo fotojornalismo levantou dois grandes debates sobre o tema: a manipulação de imagens e os direitos autorais sobre as fotografias. A

modificação de imagens já existia dentro do jornalismo e sempre suscitou grandes discussões, mas a facilidade com que se altera uma imagem no computador tornou a questão mais séria.

Muitas publicações têm utilizado a manipulação digital para pequenos retoques como, por exemplo, reenquadrar uma foto, torná-la mais nítida ou retirar ruídos que possam desviar o leitor da informação principal que a foto quer passar, ou seja, torná-la mais limpa. Entretanto, são cada vez mais frequentes casos de modificações digitais que alteram a mensagem principal da fotografia. Alguns meios de comunicação têm utilizado recursos para aproximar certos elementos na foto, “apagar” ou “incluir” pessoas, alterar os aspectos físicos de certos elementos. Essas mudanças, muitas vezes, deturpam a notícia e isso tem relação direta com os interesses que regem as empresas midiáticas.

São conhecidos os casos de jornais e revistas respeitados mundialmente que alteraram fotografias de maneira indiscriminada e não alertaram o público sobre as modificações.

É célebre o caso da revista norte-americana National Geographic³, que juntou digitalmente uma foto do presidente Reagen olhando o relógio, com uma outra de Gorbachev fazendo um gesto igual e ainda uma terceira da praça Vermelha em Moscou como fundo, para anunciar na sua capa o fim da Guerra Fria.[...] que editor de uma revista séria teria coragem de anunciar por escrito que o presidente dos Estados Unidos se encontrou com o secretário-geral da então URSS sem que este encontro tenha efetivamente se dado? (GURAN, 2002, p. 89)

A partir do momento em que a informação está sendo deturpada e o público não tem conhecimento disso, os jornalistas responsáveis recaem sobre questões éticas, como a imposição de limites à manipulação digital e os mecanismos de controle. Para discutir esse tema, os delegados do Encontro Nacional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos (Enaforc) apresentaram, no 28º Congresso Nacional dos Jornalistas⁴, a proposta "Regulamentação do tratamento digital das imagens jornalísticas", aos jornalistas de todo país.

A proposta apresentada incluía medidas como a criação de um código de controle e regulamentação da manipulação das imagens digitais e a identificação de todas as imagens que não se enquadrem neste código, como imagens digitais, para que o leitor tenha consciência de que aquela imagem foi tratada digitalmente. De acordo com a proposta, a denominação fotografia deve ser utilizada somente para as fotografias “convencionais” e para aquelas imagens com alterações que obedeçam aos limites impostos pelo código a ser criado.

³ (v. 173, n. 4, abril de 1988).

⁴ Congresso realizado no Rio de Janeiro em agosto de 1998.

A outra grande questão em debate dentro do fotojornalismo digital diz respeito aos direitos autorais sobre a foto. O principal ponto dessa questão gira em torno de como obter direito à autoria da fotografia digitalizada.

Com as câmeras analógicas, era possível guardar os negativos originais das fotografias obtidas – eles eram a prova de que você era o autor da foto. Na máquina digital, que aboliu o uso dos filmes fotográficos, a questão tornou-se mais complexa.

Com tudo que foi dito a respeito do uso da fotografia digital no fotojornalismo, abrem-se novas perspectivas de produção, uso e entendimento da imagem. Ao mesmo tempo em que a fotografia digital se democratiza e possibilita o surgimento de inúmeros “fotógrafos amadores”, aumenta a necessidade de um debate ético e deontológico no campo do fotojornalismo.

2.3 O fotojornalismo na engrenagem midiática da notícia

A produção fotojornalística se insere no fluxo da engrenagem da produção midiática, como um de seus mecanismos testemunhais, que revelam aos leitores os acontecimentos colhidos no exato momento em que estes acontecem.

É preciso ter-se em conta que a mídia apresenta características de um sistema e, como tal, é regulado por princípios que ordenam e orientam o seu fazer, segundo regras muito específicas de uma área cuja principal característica é difundir informação em ritmo contínuo.

Neste sentido, as concepções de Niklas Luhmann (2005) ilustram o papel do fotojornalismo no conjunto da esfera midiática da difusão organizada de informação. Segundo Luhmann, o mediático é um sistema orientado por uma lógica própria, que mantém relação com outros sistemas sociais (o político, o econômico, o artístico, o direito), e que são entendidos, por ele, como galáxias de comunicação – amplas, socialmente necessárias, e reguladas por códigos próprios.

Para este estudioso alemão, a sociedade moderna traz, como uma de suas características principais, diferentes sistemas sociais, e todos surgiram como consequência da incapacidade de os sistemas existentes responderem a necessidades incessantes e socialmente relevantes (LUHMANN, 2005).

Os chamados *media* modernos (jornais, revistas, programas de TV, etc.) são um desses sistemas, assim como a política, a saúde, a educação, a arte, a religião, a economia, o direito. E o sistema que tem maior possibilidade de alcançar sucesso comunicativo no meio social é justamente aquele que consegue articular-se com alguns dos sistemas sociais.

Assim, cada sistema possui um código específico com que irá selecionar, processar e estabelecer comunicação. Então, cada sistema é uma galáxia de comunicação que, ao negociar com os demais, retrabalhá informações, transformando-as de maneira peculiar, segundo suas próprias características de funcionamento.

Luhmann destaca que há um duplo movimento no sistema mediático: o de abertura a outros setores importantes do social, e o de clausura operacional (LUHMANN, 2005, p. 27). Aqui, entende-se que os meios massivos são um universo específico, em razão de sua tecnologia de difusão, e suas operações se processam de maneiras diferentes. Isso porque eles levam adiante experiências comunicativas que não dependem da interação direta, da participação *olho-no-olho* de agentes, e por expandirem as possibilidades de comunicação.

Assim, o sistema mediático desenvolve e consolida formas comunicativas próprias, menos ou mais complexas, pois este é um sistema “*autopoiético*, que se reproduz a si mesmo e que já não está orientado à comunicação entre presentes” (LUHMANN, 2005, p. 46). Todos os demais sistemas sociais, as informações dos outros sistemas sociais, são processados e retrabalhados pelos *media* massivos. Por tal motivo, os processos midiáticos instituem um modo diferenciado de comunicação universal.

O critério maior utilizado pelo sistema midiático é aquilo que é passível de ser informado, aquilo que é capaz de causar, no tecido social, certa polêmica, de provocá-lo, movê-lo, irritá-lo. Ele é organizado por um código específico: *o informável/o não informável*. Esse sistema seleciona tanto o que se pode ou não informar como também o fazer da informação, sempre visando à maior capacidade de produzir impacto:

Os meios de comunicação mantêm, pode-se dizer assim, a sociedade em vigília, desperta. Produzem uma sempre renovada disposição para contar com a surpresa, com o irritante. Daí que os meios massivos se ajustem à dinâmica acelerada própria de outros sistemas de funções como a economia, a ciência, e a política, que estão permanentemente confrontando a sociedade com novos problemas (LUHMANN, 2005, p. 35).

Neste sentido, a função do sistema midiático é “vender novidade”, e é também por isso que o fotojornalismo cumpre papel de destaque na dimensão das ações noticiosas: graças a seus recursos tecnológicos, a imagem é gerada no instante da sua ocorrência, a face de uma realidade é mostrada quase que instantaneamente e em cores. Este instante de flagrante, de captura de uma passagem nova, de um evento, de um acontecimento que faz do fotojornalismo peça indispensável na arquitetura do sistema mediático de difusão da informação.

Mesmo com o avanço vertiginoso da tecnologia, o fotojornalista não pode “reescrever” uma imagem, dada as circunstâncias, condições climáticas, geográficas, até psicológicas. Isso é

o que faz uma fotografia tão rica e instigante para a pesquisa. Na fotografia publicitária, a imagem pode ser repetida até a exaustão.

Por causa de sua referencialidade (BARTHES, 1984), a imagem pode dar a impressão de ser um texto pronto, até imutável. Mas, como qualquer outro discurso, e mesmo que esteja a serviço de um sistema particular que veicula informação, sempre estará aberto a múltiplas leituras. Ressaltando se que, mesmo que variem as formas de observação e de interpretação, ainda assim haverá, numa construção imagética, o reconhecimento e cumprimento de algumas regras inteligíveis.

Considerando que “todo fato é uma interpretação” (PÊCHEUX, 2008, p. 44), o que quer que leiamos/vejamos é uma configuração particular de cada indivíduo. Mas essa ação interpretativa diferenciada é, também, resultado de uma série complexa de relações de comunicação, construída no convívio social.

Apesar da imagem de uma ave de rapina pairando sob o céu de determinado lixão ser estrutural e objetivamente o registro de uma ave de rapina pairando sob o céu de determinado lixão, como cada um internaliza e concebe essa imagem será o resultado dos possíveis desdobramentos interpretativos de cada um em contato com a contextualidade.

O fluxo de interpretação isolada do indivíduo, que constrói significados diante da imagem em questão, advém da aprendizagem social, e corresponde ao contato (inter)subjetivo com outras mentalidades. Portanto, a ação interpretativa, mesmo pessoal, é, antes e prioritariamente, social.

3. A NOTICIABILIDADE DA DOR E DO SOFRIMENTO

A preocupação com a morte acompanha a humanidade desde tempos remotos, perpassando todas as culturas e tempos históricos. O homem é o único animal que vive com consciência de sua morte, logo, o fenômeno da morte integra todas as construções humanas, seja na moral, na metafísica ou na religião. Com a expansão do fotojornalismo e da reprodução técnica das imagens, situações associadas à ideia de morte e que envolvem dor e sofrimento encontraram um campo fértil para serem difundidas. Olhar para tais imagens é, paradoxalmente, distanciar-se da morte, pois significa olhar para o outro, visto que, como aponta o Dicionário de Filosofia ao tratar sobre o verbete morte, “o termo da existência humana é sempre experimentado como se só dissesse respeito aos outros” (LEGRAND, 1983, p. 272).

Mas o que é a dor e o sofrimento? Os dicionários de língua Portuguesa afirmam que a dor deriva do latim *dolere*, que significa sofrimento físico ou moral, mágoa e aflição, ou seja, refere-se a experiências sensoriais e emocionais desagradáveis, associadas ao dano. O sofrimento ou padecimento já é o ato de sofrer, do latim *sufferere*, o ato de suportar, tolerar, padecer dores físicas ou morais, infortúnios capazes de ferir corpo ou alma, uma experiência aversiva e a emoção negativa que lhe corresponde. Assim, dor e sofrimento estão intrinsecamente relacionados, sendo o sofrimento o ato de sentir a dor e a dor, a causa do sofrimento.

A partir do ponto de vista filosófico, percebe-se que a dor seria o estado afetivo elementar do sujeito humano, e o sofrimento aparentava ser inseparável da consciência que se tem dele. Sempre se levantou a questão de saber que sentido a dor poderia ter. Conforme o pensamento religioso, ela teria valor moral, como meio de purificação.

Neste trabalho, a noção de dor e sofrimento em fotos usadas pela imprensa, refere-se a imagens que apresentam o ser humano em situações que o atingem e/ou ferem física, psicológica ou moralmente, principalmente em momentos cujo respeito à dignidade humana está em risco.

A dor e o sofrimento são uma espécie de pathos⁵ da imagem, aquele apelo à emoção da audiência, que provocaria não apenas uma resposta emocional, mas alguma identificação e um impacto no repertório imagético do receptor, o que levaria o público a decisões ou ações, como assinala Aristóteles, no livro II da “Retórica”, que trata sobre “A emoção”:

As emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias (ARISTÓTELES, 1998, p. 106).

Os seres humanos, portanto, agiriam sempre com lógica, mas movidos pelo afeto, não pela inteligência, e as decisões viriam do sentimento, conforme aponta Sousa (2004c), citando o estudo “Emotional Intelligence”, realizado pelo psicólogo de Harvard, Daniel Goleman, em 1995.

Freund (2006) também acredita que a imagem se dirige à emotividade, apresentando como exemplo a foto da menina Phan Thi Kim Phuc, vítima de um ataque de napalm no Vietnã, realizada por David Phillips, e que entrou para a galeria das imagens mais marcantes da

⁵ Pathos é uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, sofrimento, infortúnio, estado da alma. Na narrativa, refere-se aos estados anímicos que despertam na audiência: terror e piedade na tragédia; alegria na comédia. É também um dos três pilares da retórica Aristotélica, juntamente com ethos e logos.

nossa história. Para a autora, fotos podem inspirar amor ou ódio, confiança ou medo: “O seu valor intrínseco reside no seu poder de despertar emoções” (FREUND, 2006, p. 202).

Ao analisar o desenvolvimento do fotojornalismo, percebe-se como a prática de vários fotógrafos e a cobertura de guerras contribuíram para configurar práticas e rotinas, determinando como valores-notícia, as ocorrências que envolvem tragédias, catástrofes, acidentes e demais eventos que exploram a dor do outro.

O fotojornalismo do fim do século XIX e do início do século XX, ao tornar tais sofrimentos visíveis a pessoas que até então estavam distantes desse olhar, foi largamente responsável por incluir a temática no imaginário social, como apontam Sá-Carvalho e Lissovsky (2007) no estudo “Fotografia e representação do sofrimento”, apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Além disso, o fotojornalismo, ao eleger a dor e a violência como um de seus principais focos, evidencia “uma tradição anterior e constante da necessidade do homem de representação da morte e, conseqüentemente, de trazê-la para mais perto de si”, como refere Farache (2006, p. 1), em estudo apresentado no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Mas a autora destaca que, aliada a esse fator, estaria uma imposição das empresas jornalísticas que sabem que esse tipo de imagem atrai leitores e, em última instância, ampliam as vendas, uma vez que se encontra presente no imaginário do ser humano desde sempre.

Para Sontag (2003), apresentar fotos de dor é uma maneira de tornar real – ou mais real – questões que aqueles que estão em segurança possivelmente preferiram ignorar. A imagem poderia invocar a partilha de experiências, mas a autora questiona se o choque poderia ou não unir as pessoas. No caso específico apontado por Sontag, de vítimas de guerra, as fotos “reiteram, simplificam, agitam, criam a ilusão de consenso” (SONTAG, 2003, p. 14). Assim, o entendimento da dor, para quem não tem essa experiência, é dado pelas imagens, tornando-se real. Em sua crítica, a autora comenta que “a caça a imagens mais dramáticas (...) comanda a empresa fotográfica, e faz parte da normalidade de uma cultura na qual o choque se tornou o principal estímulo ao consumo e uma fonte de valor” (SONTAG, 2003, p. 30), como forma de chamar a atenção em meio ao compartilhamento de imagens.

Sontag faz uma espécie de genealogia da iconografia da dor. O sofrimento, comumente reconhecido como digno de representação, seria aquele resultado da ira divina ou humana, encontrado em várias obras de artes que mostram, por exemplo, a paixão de Cristo e execuções de mártires cristãos, com o intuito de comover e provocar, além de servir de lição e exemplo. Assuntos não faltaram, passando por trágicas histórias bíblicas, lendas, acontecimentos históricos ou mitos pagãos. A representação das crueldades seria provocativa: "Podes olhar

para isto?” (SONTAG, 2003, p. 48), havendo prazer tanto em ser capaz de olhar sem estremecer quanto no próprio estremecimento.

Entretanto, a grande diferença é que, nesses casos, a imagem é resultado da visão de um artista; no caso das fotos da imprensa, trata-se do registro de uma câmera, ou seja, de algo real. É diferente olhar para uma pintura na tela e para “um grande plano de um horror verdadeiro” (SONTAG, 2003, p. 49). Por mais que se considere a questão do ponto de vista da subjetividade e das discussões sobre a imagem como simulacro do real, o registro é de algo que existe (ou existiu) de fato, concretamente, no mundo da vida, e que foi testemunhado por alguém que operou a câmera – considerando-se, evidentemente, que não haja falseamento.

Há vários caminhos a serem percorridos para entender por que determinados assuntos/imagens tornam-se notícias. Rodrigues (1999) aponta que a sua maior ou menor previsibilidade determina se o acontecimento será noticiável, sendo que, quanto menos previsível, maior a chance de ele ser considerado digno de registro. Dessa forma, situações caracterizadas pelo excesso, ou seja, por aquilo que foge à norma, ao que se espera, bem como por falhas ou pela inversão no funcionamento das coisas teriam forte apelo noticioso. Nesse âmbito, “o nascimento e a morte são por isso os acidentes limite em relação aos quais todas as outras ocorrências se posicionam e se referem” (RODRIGUES, 1999, p. 29).

Seguindo uma linha de reflexão semelhante, KATZ (1999, p. 55) atenta para a questão de o jornalismo ocidental dar ênfase a acontecimentos negativos: “O jornalismo do mundo livre gira em torno do conflito: nação contra nação, homem contra homem, homem contra natureza. Um acontecimento noticioso típico é a ‘estória’ de um conflito”, seja ele institucionalizado ou espontâneo.

No entanto, há que se atentar para as questões políticas e ideológicas na escolha de quais dramas serão noticiados. No caso de guerras, por exemplo, não basta por si só ser um conflito, é preciso que elas sejam vistas como excepcionais, que rompam seu círculo imediato e atraiam atenção internacional. Como exemplifica Sontag (2003), o conflito amplamente noticiado entre israelenses e palestinos joga com uma série de questões, desde a notoriedade do povo judeu e a repercussão de seu extermínio pelos nazistas, até o papel dos Estados Unidos no apoio a Israel. Por outro lado, muitos eventos cruéis, como o depósito de lixo em países africanos, ganham pouco ou às vezes nenhum espaço na mídia.

De qualquer forma, a “preferência” por notícias negativas – em cujo âmbito inserimos aquelas que envolvem dor e sofrimento e as imagens que as acompanham – ocorreria devido ao fato de tais acontecimentos satisfazerem mais o critério de frequência, serem mais facilmente

consensuais e inequívocos em relação à sua interpretação e mais inesperados (GALTUNG e RUGE, 1999).

Para compreender por que a violência teria um estatuto especial entre os valores-notícia, Hall et al. (1999) refletem sobre o caráter consensual que haveria na sociedade e o enquadramento dos acontecimentos pela mídia conforme esse pressuposto. O jornalismo tornaria o fato significativo ao identificá-lo (relacioná-lo com outros acontecimentos do conhecimento do público) e contextualizá-lo (colocá-lo num quadro de significados familiares ao público).

Nesse âmbito, a violência apresenta-se como um desvio, que rompe com a expectativa comum e ameaça o consenso e a ordem. O desvio “evoca ameaças mas também reafirma a moralidade consensual da sociedade” (HALL ET AL., 1999, p. 237). Disso decorre o interesse das pessoas por notícias com tais temáticas.

Ao contemplar a dor do outro, o indivíduo alivia-se ao sentir compaixão ou medo, visto que a compaixão diz respeito àquele que é infeliz sem o merecer, e o temor refere-se aos que se assemelham a nós, ou seja, sempre ao outro, distante de nós, com o qual podemos nos identificar, mas sem sermos atingidos.

Além disso, ver a desgraça alheia favorece o alívio de pulsões agressivas de natureza inconsciente, que precisam ser canalizadas culturalmente e descarregadas de alguma forma. Assim, a dor do outro aparece tanto como possibilidade transgressora quanto como proposta de advertência:

Transgressora porque o jornal “mata” alguém que o leitor gostaria de ter ele mesmo matado (a mulher infiel, o “bandido”); advertência, na acepção de que a morte de alguém representa uma intromissão do superego acessório, socializado pelo meio, que estabelece – indiretamente – regras de comportamento. Ou melhor, relembra continuamente que a regra, “a lei”, existe e exige obediência. (ANGRIMANI, 1995, p. 56).

Assim, o contato com imagens de dor e sofrimento através dos meios técnicos tornar-se-ia uma maneira de lidar com a morte na atualidade. Sobre tal questão, Quinto (2007, p. 26) recorre a Rodrigues (1983, p. 68) segundo o qual “é preciso exorcizar o cadáver, a morte e tudo o que diga respeito a eles”. Ter contato com essas imagens seria, então, uma forma de exorcizar tais acontecimentos, o que ocorre por meio das notícias recebidas diariamente.

4. FOTOJORNALISMO, DIGNIDADE HUMANA E ÉTICA

Um dos princípios básicos de defesa dos direitos fundamentais do homem é o respeito à sua dignidade, cuja proteção e promoção representam direito constitucional nas sociedades

democráticas. Inicialmente concebida no plano filosófico, a ideia de dignidade consagrou-se como valor moral e, posteriormente, jurídico.

Sarlet (2006) traça um percurso do significado da noção de dignidade humana ao longo do tempo. Apesar de resumido, tal apanhado permite compreender quais as principais bases dessa ideia. Para o autor, o que há de comum entre as diversas concepções é a noção de igualdade dos homens em dignidade e liberdade. Ele destaca o conceito de Kant de que a dignidade parte da autonomia ética do ser humano, que não pode jamais ser tratado como objeto.

De acordo com a filosofia kantiana, o homem é um ser racional, que existe como um fim e não como um meio, portanto, tem um valor próprio que não pode ser apressado ou substituído. Ou seja, repudia-se toda e qualquer espécie de coisificação e instrumentalização da pessoa humana. Dessa forma, podemos dizer que a proteção e promoção da dignidade do ser humano representam uma necessidade material e uma condição para a construção e para o desenvolvimento da própria humanidade.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela Organização das Nações Unidas – ONU, em 1948, vem consagrar, principalmente no pensamento ocidental, a dignidade da pessoa humana como atributo inerente ao homem para o exercício da liberdade e de direitos, como a garantia de uma existência plena e saudável. O direito à dignidade passa a ter amparo, constituindo-se objetivo e necessidade de toda a humanidade, responsabilidade de governos, instituições e indivíduos. Bobbio (1992) aponta que a Declaração Universal, aprovada por 48 países, pode ser acolhida como a maior prova histórica até hoje dada de consenso sobre um determinado sistema de valores, que são, pela primeira vez, universais não em princípio, mas de fato.

Apesar desse caráter universal, a dignidade humana constitui-se em um conceito difícil, amplo, polissêmico. Certo é que, por estar ligada a uma qualidade inerente ao ser humano, a dignidade passa a ser vista como o próprio valor que o identifica. No entanto, complexo é delimitar qual seria o âmbito de respeito e proteção a essa dignidade. O conceito acaba por ser algo em permanente construção e que precisa da prática para ser concretizado e delimitado.

Os jornalistas são portadores de uma idealização de liberdade à qual estão ligados na prática diária, e a liberdade de informação funciona como uma bússola da atividade, pensamento herança de um modelo liberal que passou por mudanças e renovações (CORNU, 1994, p. 255-256). O autor destaca duas dimensões da liberdade jornalística: uma pública, a liberdade de imprensa no sentido lato, reconhecida constitucionalmente e pertencente a todos; e outra interna, mais modesta e concreta, no seio da empresa mediática.

Essa breve introdução à temática da dignidade e da liberdade de expressão vem subsidiar as discussões que serão desenvolvidas mais adiante, ao refletirmos sobre o uso, pela imprensa, de fotografias que retratam a dor e sofrimento. Afinal, na maioria dos casos, elas expõem o ser humano e sua condição, em diversos momentos, miserável, dolorosa, trágica.

A ética, apresentada por Camps (2004) como a projeção de uma série de ideias reguladoras da prática, que servem tanto para assinalar critérios de ação quanto para conferir valor às distintas práticas, torna-se ponto chave para reflexões, como a que se pretende desenvolver neste estudo. Essa definição implica nortear as ações cotidianas, sejam pessoais ou profissionais, com base nos valores da igualdade (dignidade e respeito), da liberdade (juntamente com independência, participação, autonomia e desenvolvimento humano), da pluralidade, do civismo (solidariedade e paz) e da auto-realização (felicidade e vida plena).

É sob a luz desses valores que os meios de comunicação deveriam ser analisados, conforme reflexão de Gozávez (2004), pois, à medida que os utilizarem em mensagens, ideias e imagens que fazem circular, irão comunicar uma visão do outro e do semelhante que poderá contribuir para a luta por visibilidade de grupos ou povos silenciados, bem como aproximar mensagens simbólicas de vozes fisicamente distantes, com base em princípios que ajudam a construir um mundo mais justo.

Portanto, considerando que é função do jornalismo – logo, do fotojornalismo – não apenas informar, com ética e qualidade, acerca dos fatos relativos ao interesse social, mas também atuar como instrumento de propagação de idéias desta e nesta sociedade, torna-se fundamental debater quais os limites do uso, pela imprensa, de imagens que retratam dor e sofrimento, se elas preservam ou não a dignidade das pessoas, principalmente numa época em que os meios de comunicação de massa valorizam a espetacularização dos acontecimentos, inclusive (talvez mormente) das grandes tragédias da humanidade. Essa realidade é apontada por Cornu (1994), ao abordar a responsabilidade do jornalismo para com o público:

Os relatos de catástrofes naturais, de conflitos bélicos, de acidentes espetaculares espezinham o mais das vezes esta forma de respeito ao outro, explorando-os sem vergonha para fins comerciais, numa “impiedosa caça ao sofrimento humano” (Pürer) e com o pretexto de dar ao acontecimento o seu human touch. É um domínio onde a deontologia profissional tem ainda um imenso caminho a percorrer: parece que quanto mais os media se desenvolvem mais este tende a alongar-se, sob a influência do espetacular a qualquer preço, da regra do “peso das palavras” e do “choque das fotos”, que varre na sua passagem todo o pudor e toda a compaixão. (CORNU, 1994, p. 99)

Ressaltamos que, como qualidade inerente à condição humana, a dignidade pode e deve ser reconhecida, respeitada, promovida e protegida, alertando-se para o fato de que a noção não deve desvanecer-se como mero apelo ético, mas ser tarefa de todos, inclusive dos meios de

comunicação e, no contexto desta pesquisa, dos fotojornalistas, especialmente quando tal dignidade estiver fragilizada ou quando for ausente a capacidade de autodeterminação, ou seja, de tomar decisões essenciais a respeito da própria existência.

Diante disso, precisamos questionar como a imprensa pode concretizar essas demandas, pois, ao informar a população sobre situações de violação de direitos humanos, conflitos e tragédias, ela cumpre seu papel social, mas o “como” essa informação é passada e quais são as imagens selecionadas para chegarem ao público, constituem pauta de discussão necessária do ponto de vista dos limites éticos. Mesmo porque a noção de dignidade tem ainda uma dimensão intersubjetiva, que considera as relações interpessoais marcadas pela recíproca consideração e respeito (SARLET, 2006).

Ao pensar sobre essas escolhas, a discussão que se propõe, seria: Qual o interesse em exhibir fotos que retratam o sofrimento dos outros - despertar indignação, causar consternação, tristeza, vender? Elas ensinariam algo, ou apenas alimentariam apetites voyeuristas e embotariam o espírito? O que significa olhar para elas?

Recorrendo a Sontag (2003), o entendimento da dor por quem não tem a experiência é dado pelas informações recebidas dos meios de comunicação e, conseqüentemente, pelas imagens que a tornam real para o público. Tornamo-nos espectadores de calamidades.

Para a autora, fotos de violência apresentam uma fatia de determinada realidade ao observador e podem alimentar a condenação daquela situação ou a apatia, por possibilitar a crença de que o mundo é imutável e não há nada que se possa fazer para alterá-lo. No seu entendimento, quem está distante da circunstância retratada pode mostrar-se insensivelmente indiferente ao sofrimento que se passa longe de sua vista. “Se houver o sentimento de que não há nada que ‘nós’ possamos fazer (...) e que não há nada que ‘eles’ queiram fazer também (...) então começa-se a ficar cansado, cínico, apático.” (SONTAG, 2003, p. 104).

Partindo desse ponto de vista, mostrar tais imagens significaria apenas despertar e incentivar um interesse mórbido pela dor do outro? Isso seria simplificar demais a análise. A própria Sontag (2003) revê seu ponto de vista, discutido em obras anteriores, de que o efeito da força moral das fotografias diminuiria com o tempo, e conclui que o que contribui para amortecer as emoções é o despojamento de conteúdo das imagens disseminadas.

Acredita-se que a solução para essa situação passa pelo contexto e pela criação, principalmente diante da responsabilidade pelos possíveis efeitos das fotos, que podem ser positivos ou negativos. E esses efeitos provêm, além do horizonte de expectativas dos leitores, dos valores e da ideologia a partir dos quais será apresentada, comunicada e recebida a imagem

do outro, seja estrangeiro, etnicamente diferente, excluído, pobre. E há imagens que não educam nem explicam, pelo contrário, podem contribuir para exacerbar conflitos.

Freund (2006) também discute a questão da fotografia como instrumento político e de como a imagem pode adquirir sentidos diferentes da intenção do fotógrafo conforme o uso que se faz dela, do texto e da legenda que a acompanham, além de alertar para o fato de que a utilização da foto pode tornar-se um problema ético, a partir do momento em que se pode, deliberadamente, servir-se dela para distorcer ou falsificar fatos.

Apesar da distância mencionada e da velocidade, a fotografia possui o que Cartier Bresson chamava de a força do momento decisivo e pode fixar a cena na memória, ao contrário da instantaneidade da imagem eletrônica:

the electronic image flickers and is gone. The frozen moment... remains. It can haunt. It can hurt again. It can also leave an indelible message about the betterment of society, the end of war, the elimination of hunger, the alleviation of human misery⁶ (MALLETE apud LESTER, 1999)

Ao contrário de levar à ação e à participação, para Almeida (1995), a cena de violência é apenas contemplada, de forma passiva, e essas imagens lentamente levam à habituação, sendo preciso dores cada vez maiores para sensibilizar.

Acredita-se que reduzir a análise à crítica do excesso e da espetacularização não é suficiente pois, de acordo com Sontag (2003, p. 119), “dispomos hoje em dia de um repositório de imagens que torna mais difícil manter tal distância moral”. É natural que as pessoas busquem fugir de imagens que as fazem sentir-se mal, mas isso não significa que elas estejam menos atentas, conforme as reflexões da autora, ao destacar que o fato de esquivar-se não põe em causa o valor ético do assédio pelas imagens, pois elas são um convite a prestar atenção, refletir, aprender, “a examinar as racionalizações que os poderes instituídos oferecem para o sofrimento coletivo” (SONTAG, 2003, p. 122).

Considerando que as imagens não são apenas objetos de contemplação passiva e consumidora, mas forças que atuam na sociedade, é fundamental refletir sobre elas, pois “cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada momento” (GALARD, 2004, p. 198).

Logo, sobre imagens de dor e sofrimento, é claro que o fato de chocar ou não vai depender tanto da opção técnica e estética do fotógrafo, quanto dos vários e possíveis olhares sobre a imagem, mas, sob o aspecto do interesse público, um questionamento é comum: “Será

⁶ Tradução da autora: “a imagem eletrônica resplandece e se vai. O momento congelado... permanece. Ele pode incomodar. Ele pode ferir de novo. Ele pode também deixar uma mensagem indelével sobre a melhoria da sociedade, o fim da guerra, a eliminação da fome, a mitigação da miséria humana”

o acontecimento fotografado de tal dimensão sócio-histórica e cultural que o choque do observador seja justificável?” (SOUSA, 2004b, p. 109). Qual a função da foto: chocar, educar, esclarecer?

Sob esse aspecto, Tester (1995) traça uma série de considerações sobre o papel da mídia na construção de uma solidariedade moral. Ele cita, inicialmente, a reflexão de Michael Ignatieff (1985), de que a mídia, ao tornar-nos cientes do que acontece com pessoas de outras partes do mundo – mesmo sem conhecê-las individualmente –, levar-nos-ia a mudar o entendimento de nossas obrigações morais com os outros, contribuindo para a participação política.

Tester (1995) alerta, no entanto, que só há essa conexão entre estética e moral se houver identidade entre o significante do outro (a imagem em representação) e o significado de solidariedade moral (o reconhecimento do que o outro é em si em todos os aspectos importantes). E, se, por um lado, a reprodutibilidade técnica põe em questão justamente a capacidade de atribuir essa identidade, já que a imagem perderia algo de seu significado intrínseco; por outro, lado a imagem é potencialmente democratizada, o que vai ao encontro da idéia de Ignatieff sobre a capacidade das imagens de libertar os indivíduos de uma mentalidade burocratizada.

Apesar da existência de vários códigos deontológicos e de ética voltados para jornalistas, e da tomada de consciência de vários profissionais sobre a necessidade de segui-los, a maioria não dedica muito espaço ou itens específicos ao tratamento e ao controle das imagens, tanto em meios impressos quanto audiovisuais. Essa é a conclusão de San Martín (1996), cujas reflexões desenvolvidas em sua tese de doutoramento resultaram numa proposta de código para a fotografia e outras imagens informativas.

5. UMA COMPREENSÃO DE PATHOSFORMEL NA FOTOGRAFIA

Antes de adentrarmos nas questões warburgianas e em suas relações com o fotojornalismo contemporâneo mais especificamente, faremos algumas breves pontuações sobre memória baseados, sobretudo, nas ideias de Maurice Halbwachs (2006). O autor rompe com uma visão histórica do tempo e com a ideia de um futuro único e racional. Essa ideia está alinhada com a compreensão iconográfica de Pathosformel, que será apresentada posteriormente e aplicada na análise.

Halbwachs não vê o tempo como um meio linear e estável, que é palco para os fenômenos humanos. Para ele, a memória histórica, que cria um passado reinventado conforme certos interesses, não coincide com a memória coletiva, que de fato recompõe o passado.

Enquanto a história cristaliza e busca a permanência, a memória traz mudanças de perspectivas. O tempo coletivo varia de acordo com cada grupo, assim como das relações com outros grupos, e o fato social não é exterior às pessoas que o vivem. Segundo o autor, ninguém existe senão coletivamente. As pessoas pensam através das outras, elas se caracterizam pela sua interação no tecido das relações sociais e, ao contrário de uma uniformização, essa interação diferencia cada uma, que assume progressivamente seu papel e sua consciência. As nossas lembranças influenciam diretamente as percepções que temos no presente que, por sua parte, influenciam o que serão nossas lembranças. Ao lembrarmos coletivamente, é possível construir lembranças comuns a todos os membros do grupo, apesar de existirem certas divergências. Assim, quanto mais impressões formarem a base de nossa lembrança, mais exata será nossa recordação, pois algo será mantido pelo maior número de pessoas.

Halbwachs (2006) diz que as nossas lembranças são sempre coletivas e despertadas pelos outros, mesmo que se refiram a eventos que envolveram apenas a nós mesmos. É necessário que se evoque a imagem do outro no espírito para que a imagem se transforme em lembrança. “[...] temos que trazer uma espécie de semente de rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembranças” (HALBWACHS, 2006, p. 33). Essas reconstruções devem funcionar a partir de dados comuns, que habitam tanto o nosso espírito como o do outro. Quando não conseguimos reconstruir uma lembrança é porque a memória coletiva mais ampla, que une nossas lembranças com as dos outros, já não existe.

Para o autor, quantas lembranças nos apareçam, será sempre porque os outros nos fazem recordá-las, mesmo não estando materialmente presentes. Mesmo quando não estamos em companhia de alguém, cada um “[...] esteve sozinho apenas em aparência, pois, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer um instante de estar encerrado em alguma sociedade” (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Bergson (apud HALBWACHS, 2006, p. 55), considera dois tipos de reconhecimentos: o reconhecimento por imagem e o reconhecimento por movimento. O primeiro seria relacionar a imagem evocada às imagens com que ela se relacionaria normalmente, reencontrando as ligações do pensamento com outros pensamentos. O segundo seria quando reconstruímos os

movimentos de reação que tivemos num primeiro momento de percepção, reconduzindo à sensação de familiaridade com o pensamento evocado.

A fotografia seria, então, documentos perfeitos e substitutos ideais da memória. Porém, sabe-se que a intervenção humana não é ausente à fotografia (nem à memória) e que não existem imagens (tanto fotográficas como de percepção) desprovidas de vários outros atravessamentos. Assim, a neutralidade do documento é falsa, assim como a da memória, como já pontuamos quando Halbwachs vem dizer que não existe memória histórica

Para Kossoy (2002, p. 22), a fotografia possui uma “realidade própria”, diferente da realidade a que se refere. Seria uma segunda realidade, a realidade construída, codificada, atraente, o elo material do tempo e do espaço, do passado e do presente. Assim como a memória.

As fotografias parecem ser ideais para um sistema infalível de comunicação visual. Sua significação e seu caráter simbólico são definidos no âmbito social. Costuma-se confundir a aparência de naturalidade da fotografia com o desaparecimento de uma codificação, e esquece-se que ela está repleta de linguagem, devendo ser decifradas por quem deseja captar-lhes.

A fotografia cria em nossa memória um arquivo visual sem precedentes para o conhecimento do mundo. Ao existir, essas imagens se misturam com o que somos, pensamos, vivemos e fazemos, sobretudo coletivamente. “Há, enfim, uma tensão perpétua que se estabelece no espírito do receptor quando diante da imagem fotográfica em função de suas imagens mentais” (KOSSOY, 2002, p. 47).

6. PATHOSFORMEL DO FOTOJORNALISMO DIGITAL

A narrativa densa do jornalismo, realizada em grandes reportagens, é um gênero marcado pelo encontro com povos distantes e histórias esquecidas. Com o espírito de etnógrafos, fotojornalistas vão em busca da alteridade. O encontro com o outro, distante culturalmente, gera ricas imagens para o fotojornalismo. Presenciar essas imagens leva o receptor a outros mundos que talvez jamais encontrem pessoalmente. Na intenção de reconhecer traços sobreviventes nas imagens da grande reportagem de caráter etnográfico, procura-se aqui um caminho para a interpretação das imagens em um movimento de formas e afetos, que vão além da história tradicional do fotojornalismo. Essa busca é uma experimentação inspirada em proposições de Aby Warburg (1866-1929). Mesmo que a obra de Warburg seja centrada em objetos de arte e com uma preocupação com a partiu de objetos

artísticos, ampliando seu escopo, trabalhando com imagens vernaculares, midiáticas, cotidianas, vindas de diversos contextos e suportes, produzindo assim uma história da imagem.

Georges Didi-Huberman, estudioso da obra de Warburg, autor, entre outras obras, de “A imagem sobrevivente – história da arte e o tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg” (2013), utilizou as ideias de Warburg também para interpretar fotografias contemporâneas.

Para Didi-Huberman (2013b, p.25-26), Warburg foi responsável por “perturbar” a história da arte. Suas ideias suscitaram uma reviravolta no modo de pensar a arte, já que ela não “começa” como em uma linha de tempo no modelo natural dos ciclos: vida e morte, grandeza e decadência. O raciocínio é de “sobrevivência” (Nachleben) das imagens em um modelo cultural da história. Este é um dos principais projetos teóricos de Warburg para demonstrar a recorrência de elementos pictóricos e certas formas que desapareciam em determinados períodos e retornavam no Renascimento (Nachleben der Antike – Sobrevivência da Antiguidade). Ou seja, certos aspectos formais das imagens podem desaparecer e reaparecer em um movimento próprio. Didi-Huberman (2013b, p.25) chama essas imagens sobreviventes de fantasmas. “Warburg substituiu o modelo ideal das 'renascenças', das imitações e das 'serenas belezas' antigas por um modelo fantasmal da história”. Um tempo no qual “já não se calcava na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessão e 'sobrevivência', permanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo”.

Quando Warburg analisou a imagem de um indígena com uma cobra em um ritual, enxergou a correspondência com as formas da escultura de “Lacconte e seus filhos” e outras representações serpenteadas da história da arte, nas quais ele reconheceu “a fórmula patética universal do movimento”. Uma referência que leva a outro conceito fundamental para compreender o modo warburguiano de pensar as imagens: a noção de Pathosformel (fórmula de patético). Didi-Hurberman (2013b) acredita ser esse o elemento que possibilita reconhecer as sobrevivências. As Pathosformel remetem às heranças gestuais expressivas de afetos encravadas na memória, que Warburg enxergou em imagens de tempos distintos. “A Pathosformel, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas”(p.17).

Didi-Huberman (2013b, p.177) pondera que “não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de ‘corporal de tempo sobrevivente’”. O autor

indica a articulação de três tomadas de posição para identificar as Pathosformel: “filosófica (para problematizar os próprios termos “páthos” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a história dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem)”.

Didi-Huberman (2013b, p. 216) chama atenção para o poder das sobrevivências “tanto na língua como nos corpos e nas imagens”, ideia à qual Warburg identificou afinidades. “Toda transformação, segundo Warburg – toda protensão para o futuro, toda descoberta intensa, toda novidade radical –, passa pela revisitação de ‘palavras originárias’”. No entanto, Didi-Huberman pondera que a antropologia warburguiana não busca “origens” como “fontes” radicais do seu futuro. “As palavras originárias’ só existem como sobreviventes, ou seja, impuras, mascaradas, contaminadas, transformadas ou até antiteticamente invertidas”. Didi-Huberman (2013b, p.217) reconhece “uma afinidade entre os campos, mas de modo algum uma filiação dos estudos das imagens ao das palavras”. Herman Osthoff citava como característica das palavras primordiais a ambivalência e Ginzburg (2014) acredita que Warburg a incorporou às Pathosformel quando considerou a inversão energética. “Certos adjetivos e certos verbos, em suas formas comparativas ou conjugadas, podem sofrer uma mudança no radical, sem que a ideia da identidade energética da qualidade da ação sofra com isso” (WARBURG apud DIDI-HUBERMANb, p.216).

As ideias de Warburg têm sido revisitadas em diferentes procedimentos analíticos das imagens. Ginzburg (2014, p.12) defende que a noção de Pathosformel “ilumina raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas”. Assim, é um instrumento analítico que “pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente”.

7. METODOLOGIA

Analisar imagens fotográficas é um processo complexo, tanto por seu caráter polissêmico quanto pelo fato de a leitura ser um processo de interação entre três instâncias: o autor, a mensagem e o leitor, inseridos em intertextualidades e contextos. Neste tópico, inicia-se com uma reflexão sobre as possibilidades de análise de fotos, tomando por base o ponto de vista de alguns dos principais autores que tratam dessa questão. Em seguida, explica-se a opção metodológica definida para o estudo das fotografias digitais vencedoras da categoria “Breaking News” do Prêmio Pulitzer.

Barthes (1990) propõe estudar a foto jornalística como um objeto com autonomia estrutural. Apesar de relacionada com o texto que acompanha, a fotojornalística pode ser analisada separadamente, considerando dois aspectos: o conteúdo analógico (literal, denotado) e a mensagem suplementar, (simbólica, conotada). Cujo código do sistema conotado é constituído por uma “reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamentos de elementos)” (BARTHES, 1990, p. 13).

Do ponto de vista da produção, a foto é trabalhada, escolhida, composta, construída conforme normas profissionais, estéticas e ideológicas; no âmbito da recepção, ela é lida vinculada a uma reserva tradicional de signos. Portanto, a leitura é cognitiva, pois depende da cultura, do conhecimento de mundo, do “saber” do leitor naquele dado momento, em articulação com o “fazer-ver” do autor. Assim, “as possibilidades de leitura de uma mesma imagem é variável segundo os indivíduos” (BARTHES, 1990, p. 38), mas essa diversidade não significa que seja anárquica, pois dependerá também do saber investido na imagem (saber prático, cultural, estético, etc.).

Durrer (2004) comenta que as fotos não são claras por si mesmas e, seguindo a linha de Barthes, pontua que ler fotografias é pessoal, depende de cada cultura, interesses, preferências. Nesse aspecto, cita os conceitos de *studium* e *punctum*, desenvolvidos por Barthes (1984) em “A câmara clara”, destacando o fato de o primeiro relacionar-se a um interesse mais geral pela foto e o segundo, ao lado emocional, à relação pessoal com a imagem, quando ela nos toca profundamente. Mesmo quando uma imagem nos agrada ou desagrade, o *studium* apenas desperta-nos esse interesse geral, “polido”, uma participação cultural naquelas figuras, nos gestos, cenários, etc. Já o *punctum* é aquilo que há na foto que nos punge, mortifica, fere, entenece, é onde está a dor ou o gozo. “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver (...)” (BARTHES, 1984, p. 89).

Em sequência, Durrer (2004) lembra que é necessário o aporte de um quadro de referências, de contexto, para que a leitura seja efetuada; e avisa aos possíveis leitores: escrutinar uma foto gera mais perguntas que respostas. Assim, a imagem é lida como um texto, com intertextualidades e conjunturas históricas e culturais particulares.

Por este viés, pensar a fotografia em suas múltiplas facetas, como objeto de abordagens multidisciplinares é a proposta de Kossoy (2007). Para ele, não se deve prender a conceitos em torno do tradicional signo escrito. A metodologia do autor busca “decifrar” a foto por dois percursos: a análise iconográfica e a interpretação iconológica. O primeiro visa a identificar os elementos constitutivos da fotografia (fotógrafo, assunto, tecnologia) e as

coordenadas da situação (espaço e tempo). O segundo pretende perscrutar o que não está explícito no conteúdo, que se encontra na esfera das idéias, implica uma compreensão interior. Assim, estuda-se tanto a codificação formal (recursos técnicos e plásticos) quanto a cultural (o tema representado e seu contexto). Em suas reflexões, o autor pontua que

A aparência corresponde à face visível das coisas e dos fenômenos. A substância, oculta por natureza, não se capta pela pretensa objetividade da câmara. Diz respeito à alma, é de ordem histórica, psicológica, ideológica, moral. A fotografia não é uma tomografia da mente e do espírito, apenas um registro expressivo da aparência. (KOSSOY, 2007. p. 155-156)

Joly (2005) também destaca os planos da expressão e do conteúdo como categorias de análise e propõe verificar como eles interagem para produzir uma mensagem mais ampla. Ela ressalta que “não existe, bem entendido, método absoluto e cada um adapta às suas escolhas metodológicas aos objetivos da análise” (JOLY, 2005, p. 176).

Logo, tanto Barthes quanto Durrer, Kossoy e Joly focam na necessidade de direcionar a análise para esses dois aspectos da fotografia. O que também acontece com Vilches (1997a), que estabelece dois campos norteadores de análise da fotografia: a expressão e o conteúdo. Dessa forma, todos os autores procuram caminhos que apresentam algumas semelhanças para a investigação da imagem fotográfica.

Em Vilches (1997a), a expressão fotográfica compreende o que o autor denomina sintaxe do texto visual, isto é, os seus componentes visuais: o valor cromático (contraste, cor, nitidez, luminosidade) e o espacial (planos, formato, profundidade, horizontalidade e verticalidade). A partir desses critérios, apresenta um modelo de gráfico para leitura das tendências estilísticas e retóricas de uma série de fotos informativas.

O plano do conteúdo da foto de imprensa contempla a abordagem semântica, a partir de códigos que organizam as formas de expressão visual em unidades de leitura. A proposta de Vilches (1997a) apresenta a foto como narrativa, uma vez que há um ponto de vista de alguém que escolheu determinada perspectiva para mostrar uma cena; a imagem narra ações desempenhadas ou sofridas por personagens, mostra determinado espaço e tempo da ação, e é narrada para alguém, o leitor, portanto, carrega uma intencionalidade.

As variáveis definidas para o campo da expressão são: cor (cor, preto e branco), planos (geral, conjunto, médio, primeiro plano, detalhe); verticalidade (plongée, frontal, contra-plongée), perspectividade (profundo, plano); proximidade (próximo, médio, distante).

Quanto aos planos, o geral é aquele mais aberto, informativo, que situa o leitor, mostrando uma localização mais concreta e em que o sujeito aparece numa escala pequena no enquadramento. O conjunto é uma espécie de geral mais fechado, no qual se distinguem os

intervenientes da ação e a própria ação, pois se encontram mais próximos. O plano médio, também denominado americano, corta a figura nos joelhos (largo), na cintura (médio) ou no busto (curto). O primeiro plano focaliza só o rosto, enfatiza a particularidade, é mais expressivo, enquanto o detalhe é mais agressivo, pois fecha mais ainda que o primeiro em parte do objeto/sujeito.

Sobre a angulação, o plongée é aquele de cima para baixo, contribuindo para desvalorizar o sujeito fotografado, ao contrário do contra-plongée, que o valoriza. O frontal ou normal é aquele paralelo à superfície. Enquanto o frontal procura passar a ideia de objetividade, as inclinações traduzem outras intencionalidades. Há, obviamente, nuances e variações entre esses três principais ângulos, no entanto, consideramos para qual a fotografia analisada tende mais.

No âmbito do conteúdo, contemplaremos personagem (quem); ação (o que); local (onde); tempo (quando); tema e origem da foto. A categoria Personagem, será desdobrada em quem é retratado (pessoa, animal, objeto); gênero; idade (adulto ou criança); ponto de vista (se olham ou são olhados); e tipos (político, militar, civil, religioso). No tema, serão verificadas as seguintes variáveis: Como a dor e o sofrimento são mostrados (explícita ou implicitamente ou se não mostra); contexto de exposição à dor e ao sofrimento (conflitos, questões políticas, catástrofes ambientais, fome, crime, acidentes), bem como a causa da dor (ferimento ou doença, morte, conflitos, fome, acidentes).

Pretende-se descobrir se a maior parte dos prêmios é concedida a imagens que retratam dor e sofrimento. A abordagem permitirá identificar quais tipos de fotos são premiadas, conseqüentemente, tipos de fatos e sofrimentos apresentados, bem como a relação destes com o contexto da época retratada.

Essa análise será desenvolvida à luz do estudo de caso, com foco na análise das fotografias únicas vencedoras do prêmio Pulitzer na categoria “Breaking News”. O estudo de caso adequou-se aos propósitos da investigação por enfatizar o conhecimento de uma entidade bem definida (Gil, 2019) e por ser uma “investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo em profundidade e em seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não são claramente evidentes” (Yin, 2010, p. 39)

8. ANÁLISE E RESULTADOS

8.1 Elian Gonzalez: Um menino flutuando no mar

Elián viajava para a Flórida em um pequeno barco com sua mãe, padrasto e outros 10 refugiados cubanos, quando o barco emborcou. Dois adultos sobreviveram, enquanto os responsáveis por Elián se afogaram. Dalrymple e um pescador encontraram o menino no oceano após ele passar dois dias à deriva.

A política imigratória dos Estados Unidos ditava que Elián deveria retornar a Cuba, pois ele não havia alcançado a costa americana. O pai biológico de Elián, Juan Miguel González, e o governo Cubano ditaram que o menino deveria retornar ao país, entretanto os familiares de Miami resistiram às demandas e queriam que o menino fosse alocado nos E.U.A.

Em dado momento, os agentes federais invadiram a casa onde estava o menino Elian, derrubaram a porta e apontaram as armas para Dalrymple, que segurava o menino.



Figura 2: Refugiado cubano Elian Gonzalez e Donato Dalrymple, um dos dois homens que resgataram o menino do mar, em um closet enquanto agentes federais entram na casa dos parentes de Elian. Foto: Alan Diaz, Abril, 2000. Fonte: Prêmio Pulitzer.

O fotógrafo cubano Alan Diaz, da Associated Press, capturou esse momento que foi amplamente circulado nos mais diversos veículos de comunicação, impactando boa parte do mundo. Essa imagem realizada pelo fotojornalista viria, ainda, a ganhar um dos principais

prêmios do fotojornalismo mundial, o Pulitzer na categoria Breaking News Photography, em 2001.

Ao se observar a imagem (FIG. 2), é possível estabelecer alguns elementos técnicos que a constituem. A cena, capturada em um quadro frontal e em plano médio, acompanha a expressão de desespero no rosto de Elian e a agressividade na face do agente federal de imigração. O agente parece ser o elemento central da imagem, onde vemos seu corpo em movimento congelado pelo clique do fotógrafo. Para além do elemento central, vê-se, no primeiro plano, o menino e Dalrymple, o pescador que o resgatou do mar e, ao fundo, um segundo agente. Sendo assim, consideramos, a partir do recorte dado pelo fotógrafo, que o gestual bem como as expressões faciais ocupam um papel de destaque na fotografia.

Abandonando os saberes sobre a imagem, ou o nível interpretativo da leitura, o que predomina, inclusive em termos espaciais, é o gestual dos braços do agente federal. Pode-se simplificar ao máximo esse movimento, reduzindo os elementos visuais a dois vetores ou setas dispostas em um ângulo agudo, ou que tenha menos de 90 graus entre elas, apontadas para a direita do quadro. Aqui começa a análise segundo a teoria de Aby Warburg.



Figura 3: Prancha 56, Abril 22, 2000. Fonte: Atlas Mnemosyne, 2010, p.120.

Neste painel, Aby Warburg elenca uma série de imagens contendo, em sua maioria, reproduções fotográficas de obras de arte e gravuras em papel, que evocam o gestual do

pathos, o Pathosformel. Dentre estas, elencou-se uma das imagens presentes na constelação imaginada pelo autor.



Figura 4: As consequências da Guerra. Pintura: Peter Paul Rubens. Fonte: Acervo da Galeria Palatina, Itália.

A pintura possui diversos elementos visuais, gestos e direcionamentos que dão vida à ideia de dor e sofrimento, batalhas dicotômicas, luz e sombra. Todos os elementos e as expressões nos rostos dos personagens estão de acordo com as escrituras cristãs, com a ideia do pathos da violência e da dor. A luz, como objeto central, encontra na figura feminina a mesma angulação dos braços do agente federal na fotografia de Diaz e contrasta com os rostos de confusão e sofrimento ao seu lado direito, tal qual observado na foto.

Abandonando os saberes sobre a obra de Rubens, assim como se fez com a fotografia escolhida para este estudo, pode-se reduzir os elementos visuais às mesmas unidades que encontram-se na fotografia de Diaz. É esta relação de dor e sofrimento da vida na Terra que nos guia em uma arqueologia da imagem, espiritual, e, assim, mitológica e religiosa. É a gestualidade desta memória coletiva que costura duas imagens de épocas distintas.

8.2 West Bank: Uma narrativa de Davi versus Golias

A poderosa narrativa de Davi contra Golias, o poderoso *versus* o fraco é um tema clássico no fotojornalismo. A fotografia vencedora do prêmio Pulitzer de 2007, de Oded Balilty (Associated Press), registra o confronto entre os militares israelenses armados e a mulher que, sozinha, os enfrenta. A fotografia representa a resistência de uma mulher judia que luta por sua casa no assentamento de West Bank na Palestina.

A cena marca a determinação da suprema corte israelense para evacuar e demolir, no ano de 2006, as nove casas no assentamento de West Bank em Amona, leste da cidade palestina Ramallah. No dia primeiro de fevereiro daquele ano, milhares de oficiais de segurança israelenses com equipamento anti-motim e cavalos atacaram centenas de judeus assentados na região.



Figura 5: Uma mulher judia sozinha desafia oficiais israelenses durante briga após as autoridades desobsturem West Bank em Amona, leste da cidade Palestina de Ramallah. Foto: Oded Balilty (Associated Press), Fevereiro, 2006. Fonte: Prêmio Pulitzer.

Visando estabelecer os elementos técnicos que compreendem a imagem, observa-se uma cena de conflito, capturada com cores, em um quadro frontal e em plano geral. A fotografia traz o contraste dos soldados israelenses sem rosto, em contraposição à mulher judia com a expressão de desespero. A imagem também apresenta elementos de profundidade, onde é possível perceber a fileira de pessoas deslocadas ao fundo, e a fumaça que sai do fundo da imagem e encontra o espectador no primeiro plano.

Seguindo a linha interpretativa utilizada neste trabalho, é possível perceber que o elemento predominante na fotografia é o embate desigual entre as figuras centrais, os soldados e a mulher. Entende-se, então, que o elemento central vai ser reduzido, novamente, o pathos da dor; porém nessa imagem, ela se apresenta em um contexto de batalha. A seguir apresenta-se a imagem que se liga à fotografia de Balilty, não só pelo visual de guerra, mas também pela gestualidade da figura central.



Figura 6: Los Desastres de la Guerra, placa 5. Pintura: Francisco Goya, 1906. Fonte: Biblioteca de Referência Arno Schmidt.

A ilustração de Goya possui diversos elementos visuais que evidenciam a ideia de dor, conflito, resistência e batalhas. Todos os elementos e as expressões nos rostos dos personagens estão de acordo com as escrituras cristãs, com a ideia do pathos da violência e da dor. A luz, como objeto central, destaca a figura feminina, que se encontra na mesma posição da mulher judia na fotografia de Oded Balilty.

Para além do pathos da dor, do conflito e da batalha, observa-se o ideal de liberdade incorporado na figura da mulher judia (figura 5) que, sozinha, enfrenta o batalhão de soldados israelenses, para proteger sua moradia e lutar contra um inimigo impossível de ser vencido. Tal liberdade será analisada a partir da figura posterior que ilustra o conceito imagético de liberdade.



Figura 7: A liberdade guiando o povo. Pintura: Eugène Delacroix, 1830. Fonte: Arquivo do Museu do Louvre, Paris.

Na pintura “A liberdade guiando o povo”, o pathos da liberdade pode ser comparado com a figura da mulher judia que luta pela sua liberdade. É esta relação de dor e sofrimento com liberdade que unem as imagens. Eventos distintos se tornam coletivos a partir dos símbolos que compartilham.

Nas imagens anteriores existe uma sensação de participação, que transporta aquele que visualiza para dentro da fotografia. Picado (2009, p.287) chama essa sensação de "perspectiva em abismo". Um olhar que nos acompanha em um encontro com o desconhecido no lugar onde vive a alteridade. Quando a fisionomia humana é registrada, a fotografia se transforma em "uma espécie de substituto icônico de um vocativo, como tradução visual de um apelo à participação" (PICADO 2009, p.289). Há um poder de atração nesse observar e quem contempla a imagem, naquele instante, é compelido a sentir.

Uma visão analítica da fotografia em conjunto com as pinturas apresentadas, a partir da noção de pathosformel, leva à investigação da referência de imagens que trabalham não só com o conflito entre desiguais como também com a noção de liberdade já estabelecida. No exemplo da figura 6, demonstra-se como o estilo se articula com diferentes tempos. Nas pinturas é possível perceber a sensação do sofrimento, mas também da liberdade que ecoa no imaginário dos que olham.

8.3 Kenji Nagai: A foto de um fotógrafo

O clique congela, em 2008, em meio a turbulentos protestos em Myanmar, as tropas Birmanesas colocando fim aos protestos contra o governo ditatorial que controlou o país por mais de 45 anos. Foi ao som de armas automáticas projetando balas contra a população de Yangon que o fotógrafo Adrees Latif capturou o momento em que a morte se apoderou do local.



Figura 8: Um fotógrafo japonês ferido, Kenji Nagai, deitado diante de um soldado Burmese no Yangon, Myanmar, enquanto as tropas atacam protestantes, Mr. Nagai morreu pouco depois. Foto: Adrees Latif, 2007. Fonte: Prêmio Pulitzer.

O fotógrafo japonês, Kenji Nagai, estava próximo à ação das tropas, local onde foi ferido e faleceu logo depois. A foto de um fotógrafo, uma imagem dos últimos momentos de um ser humano, o pathos da dor está na raiz da fotografia de Adrees Latif. Distanciando-se dos saberes sobre a imagem, observa-se que a fotografia se apresenta em um plano geral, proximidade distante e uma angulação levemente plongée, também vê-se que a imagem se apropria do uso de cores.



Figura 9: A morte de um miliciano. Foto: Robert Capa, 1936. Fonte: Wikipédia.

Utilizando-se novamente da análise de Aby Warburg, apresenta-se a fotografia de Robert Capa “A morte de um miliciano”. Tal fotografia compreende o evento histórico da guerra civil espanhola e possui um elemento central que dá vida à ideia de dor e sofrimento. A gestualidade e a expressão no rosto do personagem liga-se à morte do fotógrafo Kenji, concretizando o pathos da violência e da dor. Esta relação de dor e sofrimento não se limita à pintura clássica, podendo ser vista, também, em outros trabalhos fotográficos. Essa polissemia da dor circula entre as produções imagéticas de todos os tempos.

Ao observar os detalhes das fotografias (figuras 8 e 9), vê-se que, apesar do estatismo da cena, há um movimento tenso e violento. As imagens se unem em uma espécie de elegância surpreendente, de um equilíbrio preciso do ponto de vista “geométrico”. Atento ao pêndulo conceitual entre a passividade do rosto das figuras de Kenji Nagai e do miliciano e a “desordenada agitação” que cerca as circunstâncias da imagem.

Pathosformel alude às expressões universais das paixões humanas na imagem. Segundo ele, certas formas de expressão corporal e símbolos culturais se perpetuam na memória visual coletiva, como marcas numa trajetória através das gerações humanas. Em vários casos, a carga emotiva que os símbolos e as formas expressivas originais acumulam ao longo do tempo se restabelecem ao ser restituídas aos mesmos gestos e formas expressivas em imagens reutilizadas. Para Bing (citada por DIDI-HUBERMAN, 2009, p.14) “é a expressão visível de estados psíquicos que se encontram fossilizados nas imagens”. Salvatore Settis se refere a ela como condensação que plasma a sobrevivência da imagem em épocas posteriores. O conceito supõe uma noção de temporalidade nas imagens, composta por clusters –

aglomerados – de instantes e durações, cuja sobrevivência posterior pressupõe uma memória inconsciente.

É diante de tal perspectiva teórica que essas imagens se unem, não no conceito temporal, mas na construção coletiva de símbolos que ecoam em uma organização atemporal de significados, formas e emoções que atravessam povos e civilizações.

8.4 Uma nova vida: O resgate no rio

No dia 30 junho de 2009 a barragem construída no rio Des Moines nos Estados Unidos se rompeu. Patti Ralph-Neely e seu marido estavam navegando pelo rio, quando as águas turbulentas arrastaram o barco. Ralph-Neely foi arrastada, ficando sujeita à ajuda dos bombeiros, que não conseguiram removê-la do rio.

O mundo parecia pequeno, tudo perdido, até que o construtor Oglesbee, pendurado em um guindaste no centro da cidade, arrancou Ralph-Neely das águas agitadas do rio Des Moines. Foi nesse dia que a fotógrafa Mary Willie tirou a foto dramática do resgate que ganhou o prêmio Pulitzer em 2010.



Figura 10: Uma mulher resgatada próximo a barragem “Center Street” pelo construtor Jason Oglesbee numa quinta feira. O homem que estava com a mulher não identificada morreu no rio Des Moines. Um time de resgate do departamento de incêndio de Des Moines Fire Department tentou muitas vezes resgatar a mulher mas não conseguiu chegar perto o suficiente. Foto: Mary Willie, junho de 2009. Fonte: Prêmio Pulitzer.

Após a contextualização da imagem (figura 10), é possível estabelecer alguns elementos técnicos que a constituem. A cena, capturada em um quadro frontal e em plano conjunto, acompanha a expressão no rosto do construtor e o braço da mulher que foi resgatada. Oglesbee é o elemento central da imagem, onde vemos seu corpo em movimento congelado pelo clique do fotógrafo. Para além do elemento central, observa-se as águas turbulentas do rio, parte do colete salva vidas em que a mulher se agarra e o guindaste onde o homem se balança para tentar salvar a mulher. Do exposto, pode-se perceber que a gestualidade é o destaque da fotografia.

Compreendendo que a gestualidade se encontra na figura central, pode-se simplificar a ação congelada de quase toque entre as mãos a outras imagens que possuem pathos semelhantes.

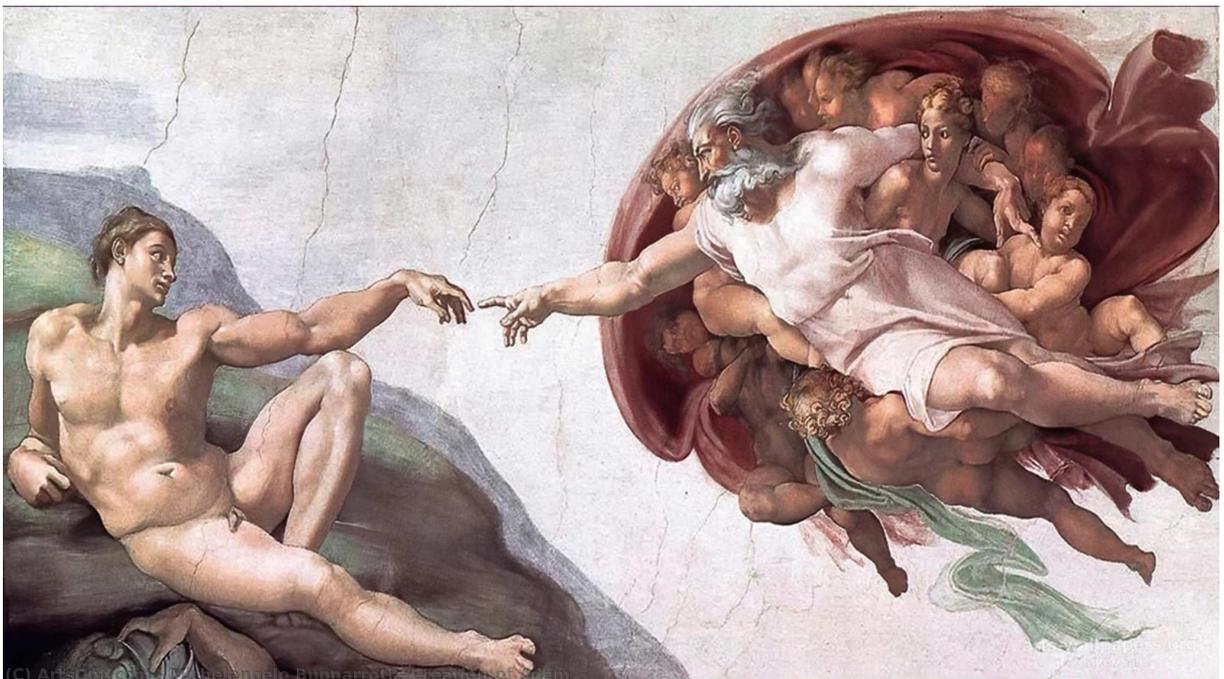


Figura 11: A criação de Adão. Pintura: Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1508-1511. Fonte: Capela Sistina, Vaticano.

A pintura relaciona os elementos visuais, gestos e direcionamentos que dão vida à ideia de nascimento e criação. A expressão de passividade no rosto dos personagens se assemelha à face quase serena de Oglesbee na fotografia premiada, com a ideia do pathos da criação, de renascimento e até mesmo de heroísmo. Reduzindo os elementos visuais da pintura de Michelangelo em elementos similares ao da fotografia de Willie. É esta relação da criação, do nascimento de algo, a essencialidade da vida que une essas duas imagens.

Para além do pathos de renascimento e heroísmo, é possível observar que a fotografia apresenta o pathos de dor e sofrimento que foi visto nas figuras previamente analisadas, o

desespero da mulher que busca por ar magnetiza o olhar e acaba por solidificar a dor e o sofrimento nessa fotografia jornalística.

A memória própria das imagens revela inúmeras associações para Ginzburg (2014, p.11) “em que tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução.” O autor pondera que a "transmissão das pathosformel depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes”.

Na observação da fotografia jornalística (figura 10), a linguagem que atualiza as tradições gestuais das imagens de caráter identitário é a jornalística. Além do legado afetivo das imagens por si só, as fotos de imprensa contém os vestígios da cultura profissional do jornalista/fotojornalista construídos historicamente. Há necessidade de enquadrar, de acordo com a narrativa, os pontos e personagens mais relevantes da história de acordo com a tradição jornalística da objetividade. As imagens em reportagens devem dar pistas ao leitor sobre a história, levando vantagem sobre o texto, por ser uma comunicação à velocidade da luz.

As imagens apresentadas se unem pela dor, pelo sofrimento que apresentam, é essa associação de imagens, a princípio desconectadas, que mostram como o pathos conecta as paixões entre as imagens, eternalizando a força da fotografia.

8.5 Tarana Akbari: O Grito

No dia Seis de Dezembro de 2011 Tarana Akbari, uma garota de 12 anos, grita de medo logo após um homem bomba se detonar em uma multidão no templo de Abul Fazel em Kabul. Das 17 pessoas de sua família que estavam no templo para marcar o Shiite, dia sagrado de Ashura, sete morreram, incluindo o seu irmão de sete anos, Shoaib. Neste dia, mais de 70 pessoas perderam suas vidas. Este foi um evento que marcou o sectarismo entre mulçumanos sunitas e xiitas no Afeganistão, como já havia acontecido no Paquistão e no Irã.



Figura 12: Tarana Akbari, 12, grita momentos depois de um homem bomba se detonar em uma multidão na Abul Fazel Shrine em Kabul. Foto: Massoud Hossaini, dezembro de 2011. Fonte: Prêmio Pulitzer.

A foto acima, tirada por Massoud Hossaini, compreende uma cena pós explosão de um homem-bomba, capturada com cores em um quadro levemente plongée, em plano geral e de proximidade média. A fotografia tem como figura central a menina Tarana, vestida de verde, em situação de desespero, contrastando com os mortos e/ou feridos vestidos principalmente de preto ao seu redor. A imagem também apresenta elementos de profundidade, onde é possível observar outros sobreviventes ao fundo que compartilham da expressão de terror da menina.

Seguindo a análise utilizada neste trabalho, é possível perceber que o elemento predominante na fotografia é o medo e o desespero da figura central, a menina Tarana, e o sofrimento dos outros indivíduos na foto. Entende-se, então, que o elemento central vai ser reduzido, mais uma vez, o pathos da dor.

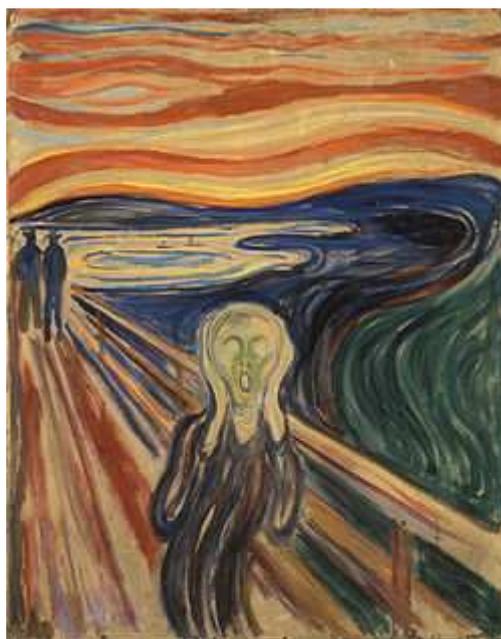


Figura 13: O Grito. Pintura: Edvard Munch, 1893. Fonte: Wikipédia.

A pintura “O Grito” de Edvard Munch possui o elemento visual central que evidencia o pathos da dor, conflito, ansiedade e sofrimento. Elementos estes que se encontram também na fotografia de Houssaine. Para além, tem-se a própria gestualidade da figura tanto na pintura quanto na fotografia.

Nessas imagens, a relação entre texto e contexto se constrói para além do fato representado, predominando uma força centrífuga na produção de sentido. Em sua dimensão temporal, esse tipo de imagem estabelece um momento presente, não tão centrado no acontecimento representado, mas ligado a um contexto mais amplo, de uma conjuntura.

Enquanto as imagens de focalização direcionam toda a produção de sentido para a ação mostrada, as imagens de enquadramento se aproveitam do fato representado e estabelecem uma relação de sentido que extrapola o que é visto na cena, resgatando outros acontecimentos.

Fazer uma experimentação a esse modo é também a certeza de uma renúncia a outras imagens, dada a infinidade de constelações que podem ser formadas buscando sobrevivências das formas antigas de afetos traduzidos em gestos.

É justamente nesse movimento que os conceitos de Warburg fazem sentido em uma sociedade altamente imagética. Na fotografia jornalística (figura 12) percebe-se que a sobrevivência da imagem revela a necessidade humana de criar referências de identificação, de reproduzir as emoções humanas. A fórmula observada nas imagens apresentadas enquadra

o personagem de modo que o interlocutor encara a presença do humano e é forçado a encarar algo que existe fora de si mesmo.

8.6 Charlottesville: O racismo na América

Nos dias 11 e 12 de agosto de 2017, o comício Direita Unida⁷, ligado ao movimento da supremacia branca, ocorreu em Charlottesville, Virgínia. Jason Kessler, o organizador do comício, vinha protestando há meses contra a proposta de remoção de uma estátua do general confederado Robert E. Lee, no Parque da Emancipação em Charlottesville.

Diante de tal situação, indivíduos e grupos de diferentes crenças e táticas participaram de uma manifestação contra a movimentação. Muitos contra-manifestantes compareceram, apesar da potencial ameaça de violência.

Por volta das 13h45 do dia 12 de agosto de 2017, um carro em alta velocidade, dirigido por James Fields, impactou uma multidão de contra-manifestantes. O carro atropelou pedestres de forma audível e atingiu um sedã branco parado na rua. O impacto supostamente enviou pessoas voando pelo ar. Segundos após o impacto inicial, Fields deu ré, atingindo mais pessoas, com o pára-choque traseiro de seu carro.

Heather Heyer, uma mulher de 32 anos, foi fatalmente ferida no ataque e morreu no Centro Médico da Universidade da Virgínia. Após o ataque, foram contabilizadas um total de 35 pessoas feridas.

⁷ Unite the Right, nome original do comício em prol da supremacia branca em Charlottesville, EUA



Figura 14: Um veículo avança sobre um grupo de protestantes que marchavam ao longo da 4th avenida em Downtown Mall em Charlottesville no dia do protesto Direita Unida. Foto:Ryan Kelly, agosto de 2017. Fonte: Prêmio Pulitzer.

Agora é possível estabelecer alguns elementos técnicos que constituem a imagem (figura 14). Observa-se que a cena, capturada em um quadro frontal e em plano geral, foca na gestualidade e no caos da cena. O carro e os dois homens atingidos que “voam” pelo ar parecem ser o elemento central da imagem, onde se vê seu corpo em movimento congelado pelo clique do fotógrafo. Para além do elemento central, percebe-se a natureza caótica da situação, tendo em primeiro plano as costas do homem que corre em direção à cena. A movimentação da cena é facilmente contrastada com as sinalizações em vermelho que indicam “pare”.

Novamente, abandonando-se os saberes sobre tal imagem, o que predomina é a queda das figuras centrais que enfatizam o pathosformel da dor e do sofrimento, que são complementados pelo contexto caótico apresentado nas laterais e fundo da imagem.



Figura 15: A Queda de Faetonte. Pintura: Peter Paul Rubens, 1604. Fonte: Wikipédia.

Esta pintura de Peter Paul Rubens também possui diversos elementos visuais, gestos e direcionamentos que dão vida à ideia de dor e sofrimento, ascensão e queda, e conflitos caóticos. O posicionamento do corpo que cai, as cores no espectro do vermelho e amarelo, a gestualidade, o movimento capturado e a impressão de confusão, são elementos compartilhados entre as imagens apresentadas e compactuam com o pathos da dor, da queda e do sofrimento.

Aqui, observa-se que as imagens de focalização são caracterizadas pela produção de um sentido direcionado ao acontecimento representado, ao fato que está sendo mostrado pela imagem. Sua força discursiva, com isso, está centrada no histórico valor comprobatório do dispositivo fotográfico — socialmente constituído.

Sendo o sentido direcionado ao acontecimento empírico o seu traço definidor, a representação da ação e do movimento é a principal característica plástica e visual dessas fotografias. Dessa forma, o produtor de imagens deve considerar que a impressão de ação é marcada por elementos de nossa experiência empírica do movimento (GOMBRICH, 1995).

Ou seja, a representação adequada do movimento é garantida pelo destaque de certos elementos formais presentes na percepção direta da ação.

Em relação à fixação da ação, trata-se de registrar a imagem em um dado momento que concentre a intensidade do movimento dos atores na cena. Esse recurso é explicado pela capacidade do leitor de projetar tanto a continuidade do movimento, a pós-imagem, como os instantes que o antecedem, a pré-imagem. É, de certa forma, a capacidade de atribuir um valor narrativo à imagem, introduzindo nela um “antes” e um “depois” do momento representado.

Aqui, para além das emoções humanas, os momentos históricos encontram o caminho para a sobrevivência na memória coletiva através das imagens. Aquele que visualiza a imagem é forçado a sentir a dor e o sofrimento evocados pelo pathos das imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagens de lugares e pessoas nunca antes vistos entraram, cotidianamente, em nossas vidas, a partir do momento em que a imprensa passou a utilizar fotografias. Compreende-se, portanto, a constatação feita por Walter Benjamin (1992) do caráter revolucionário desse meio de reprodução técnica, que transformou a maneira como vemos o mundo e como o construímos. Flusser (1998) também assinala que, depois da invenção da escrita linear na Antiguidade, a próxima revolução foi a criação das imagens técnicas na Modernidade. As fotos nos dão a ver aquilo a que não assistimos diretamente, tornando significativos acontecimentos que seriam remotos.

A ligação da imagem fotográfica com seu referente, tão discutida por Roland Barthes (1984), conferiu à foto a percepção de que ela está colada à realidade, visto que a cena reproduzida de fato ocorreu em dado momento e em dado lugar. Mas sabe-se que se trata de uma visão limitada, de que a foto é uma construção subjetiva que parte de determinado olhar, em circunstâncias específicas, carregada de conotação, contexto, intertextos e intencionalidades. Sabe-se também que, por ser uma atividade social e uma produção cultural, a fotografia faz parte de forças políticas, sociais e culturais (Sousa, 2004c).

Dessa forma, a publicação de fotos pela imprensa provoca efeitos que podem, conforme refere Sousa (2004c, p. 170) “revelar o que vai no âmago de muita gente, incentivar ódios ou amores, tristezas e alegrias, raiva e calma, solidariedade e desumanidade”. Essa reflexão nos leva a questionar a responsabilidade na produção fotojornalística e na divulgação de imagens fotográficas pela imprensa, pois sabemos que há efeitos, mas eles seriam propulsores de alguma conscientização ou mobilização social? Ou seriam efêmeros,

considerando que as pessoas que vêem as fotos sentem-se distantes do sujeito representado e de sua realidade ou percebem-se impotentes diante de guerras, tragédias, calamidades?

Sob esse ponto de vista, concorda-se com Susan Sontag (2003), ao destacar que mostrar já é um passo para retirar as pessoas de seu comodismo e de sua inércia. Além disso, o que contribuiria para amortecer as emoções é o despojamento de conteúdo das imagens disseminadas e a banalização da violência. Logo, acreditamos que o “como” mostrar deve ser ponto de avaliação dos profissionais de comunicação, com base em princípios deontológicos e éticos. Tal responsabilidade deveria fazer parte da prática, uma vez que sabemos que “entre o real e a imagem do real estão dois universos diferentes. Estão ambos relacionados, é certo, mas estão os dois sobretudo incontornavelmente separados pelo discurso, e este só dá acesso à imagem do real, não ao real.” (SANTOS, 2003, p. 181).

Desse modo, o efeito das imagens da imprensa provém, além do horizonte de expectativas dos leitores, dos valores e da ideologia a partir dos quais será apresentada, comunicada e recebida a imagem do outro, seja estrangeiro, etnicamente diferente, excluído, pobre. A diferença está se a foto é lançada para provocar perplexidade apenas ou para produzir consciências.

Essas foram algumas das discussões que nortearam este trabalho, que se voltou para a reflexão acerca de fotos que exibem dor e sofrimento. Como em toda busca por conhecimento, havia muita expectativa e algumas certezas no início do percurso e, agora, talvez haja mais dúvidas que soluções, como já antevia Durrer (2004): “escrutinar uma foto gera mais perguntas que respostas.”

Ao se verificar a comprovação da hipótese de que quase todas as imagens vencedoras da categoria “Breaking News”, do Prêmio Pulitzer, retratam dor e sofrimento, a maioria resultante de conflitos, principalmente bélicos, passa-se a questionar de forma mais contundente por que tal temática é tão valorizada como notícia.

Diante do peso dado à negatividade, também se questiona se os leitores realmente querem ler e ver a dor do outro e por que razão isso os atrairia. Como consequência, refleti-se, ainda, sobre os limites éticos do uso de tais imagens. Afinal, quem decide o que publicar ou não e com base em quais parâmetros?

Não se tem, neste estudo, a pretensão de trazer respostas, mas tem-se a intenção e a responsabilidade de discutir os caminhos possíveis, com base na coerência das idéias, no livre debate e fundamentado em uma base teórica sólida que possa sustentar os argumentos.

O estudo das imagens permitiu verificar que um concurso do porte e do peso no campo do fotojornalismo, como é o Pulitzer, tendeu a valorizar, desde sua criação, acontecimentos

ligados à dor e ao sofrimento, o que se pode comprovar em todas as imagens únicas vencedoras da categoria analisada, que apresentam tais condições humanas de maneira explícita e/ou implícita.

No percurso teórico aqui traçado é perceptível que as gestualidades presentes nas imagens analisadas, carregam consigo uma memória ancestral, uma potência imagética capaz, de, segundo o pensamento de Aby Warburg (2010), evocar memórias coletivas na concepção de Halbwachs (2006), narrativas que nos remetem a estruturas míticas fundantes que indicam uma proximidade frutífera com outros instrumentos de análise, como a Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand. Trabalhou-se a partir de uma redução dos saberes contextuais e interpretativos nas fotografias analisadas, o que para Didi-Huberman (2013c, p. 42), seria um “sintoma” da imagem. Assim sendo, reduziu-se, então tal saber, até o ponto onde a descrição oferecia vetores, ou sintomas gestuais, para traçar paralelos entre as imagens analisadas, a partir da identificação dos pathos das imagens, indicando a consonância com o imaginário imagético social.

As imagens analisadas se encontram em consonância com outras imagens, ou seja, estão em uma mesma constelação. Memórias coletivas e estruturas míticas se deslocam e se unem entre elas e tal pregnância se mostra eficaz, ao se considerar a repercussão mundial da fotografia, por vezes difíceis de mensurar em meios como as redes sociais, mas também pelo prêmio Pulitzer, corroborando com a nossa ideia de cristalização de uma imagem do fotojornalismo em meio digital.

Por fim, verificou-se as nuances da teoria de Warburg como ferramenta de análise de imagens do fotojornalismo contemporâneo, como uma forma de diluir as fronteiras entre fotojornalismo (no campo da comunicação), arte e tecnologia, em um movimento transdisciplinar próprio da teoria do historiador de arte alemão. Assim, defende-se neste estudo uma visão expandida das imagens do fotojornalismo contemporâneo.

Em relação aos aspectos técnicos, predominam os planos geral (50%), bem como a frontalidade dos ângulos e o uso de cores. O destaque está nos sujeitos representados e em suas expressões.

Diante de tais conclusões compreende-se como tais convenções e rotinas fotojornalísticas, que valorizam o trágico e o doloroso, foram desenvolvidas ao se olhar para a trajetória do fotojornalismo ocidental, para os principais fotógrafos que, com seus trabalhos, marcaram épocas e serviram de referências a futuras gerações.

Por um lado, sabemos que o fotojornalismo desenvolveu-se principalmente na Europa e nos Estados Unidos, cujos profissionais e agências criaram estilos, tendências e práticas que

acabaram sendo adotadas internacionalmente. Por outro lado, tem-se a consciência da centralização transnacional da oferta nos Estados Unidos e na Europa, principalmente diante de contextos que envolvem a remodelação das democracias liberais e o silenciamento dos países recém-descolonizados, como relata Ledo Andión (1988). Diante desse cenário, a autora atenta para a adoção de um modelo focado na violência, tanto no ritmo de produção, quanto na redução a estereótipos e na imagem como apelo visual e atrativo de vendas.

Tais constatações poderam ser aprofundadas futuramente, em estudos que verifiquem como esse ponto de vista ocidental contribui para a criação de determinadas imagens do outro, daquele que se encontra distante dos leitores de jornais e revistas americanos e europeus. E, no caso dos países exibidos, como os leitores se vêem retratados, se reconhecem na imagem que deles é construída.

Todas essas reflexões e questionamentos nos levam a pensar se tanto investigadores acadêmicos quanto profissionais de comunicação não deveriam parar para refletir sobre o fazer jornalístico, neste caso especificamente, no fazer fotojornalístico. É certo que se tem uma cultura profissional enraizada, importante para nos definir enquanto grupo social e para a identidade da própria atividade, mas isso não consiste em impedimento para buscar mudanças e melhorias.

Acredita-se, como apontam Sousa (2004c) e Ledo Andión (1988), em novos rumos para a imprensa, em uma renovação que deixe para trás a valorização do choque, que aposte em parâmetros deontológicos e éticos sólidos e, conseqüentemente, que promovam um jornalismo que atenda, de verdade, aos princípios básicos da profissão. Caminhos que permitam que o fotojornalismo seja, de fato, uma atividade que possa “informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (...) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2004a, p. 12). Que o foco volte-se para o que Cortina (2004) chama de bens internos da profissão e que estes não sejam sobrepostos pelos externos de lucro e poder. Que a informação fotojornalística possa “gerar conhecimento, contextualizar, ajudar a perceber e fomentar a sensibilidade dignificadora para com o ser humano e seus problemas, bem como para os problemas da Terra” (SOUSA, 2004, p. 157).

Se o mundo, a partir da fotografia, passa a ser vivenciado como um conjunto de cenas, como diz Flusser (1998), se as imagens são mediações entre o homem e o mundo, se as pessoas constroem uma realidade com base nas fotos que vêem na imprensa, visto que a ligação da foto com o referente permanece forte no seu imaginário, e elas crêem que aquilo

que vêm de fato aconteceu, avaliamos que cresce ainda mais a responsabilidade daqueles que produzem e reproduzem tais imagens, uma vez que elas são, de fato, simbólicas, conotadas.

Assim, como instância de mediação, tais fotografias produzem sentido, tanto ao serem publicadas quanto ao promoverem debates que possam fomentar o estabelecimento de valores, atitudes e comportamentos. Mas seu impacto depende também de uma dinâmica política que encoraje a ação.

Dessa forma, entende-se que a informação por si só não gera transformação. A mudança só ocorre se a esfera informacional passar para a comunicacional, ou seja, aquela em que as pessoas usam a informação de maneira interativa e social, “alterando sua conduta e agindo de maneira a transformar a realidade, individual ou coletivamente”, catalisando-a “em favor de processos sociais, de interações e cooperações no sentido de se alcançar um horizonte, de se vencerem obstáculos, de se projetarem ‘imaginários’” (MARTINS DA SILVA, 2007, p. 98).

Enfim, sabe-se que a ação política é fundamental e depende de como o leitor irá receber e ler as fotos, como reagirá à sua mensagem e interagirá socialmente, mas isso não exime os fotojornalistas de suas responsabilidades, nem as reduz. Pelo contrário, torna a produção e distribuição das imagens uma atitude política e, por que não, cidadã, moral e ética.

Afinal, cabe a um profissional que adote tal postura, respeitar o direito à intimidade, à dignidade, evitar apresentar fotos catastróficas que apenas impressionam o leitor e incentivam a morbidez e o mau gosto. Compreende-se que a dor e o sofrimento fazem parte do cotidiano da humanidade e é dever do fotojornalismo documentar e informar sobre tais condições; no entanto, não se deve sobredimensionar a atenção dada a tais imagens.

Faz parte dos deveres do exercício profissional pautar-se por um marco deontológico e ético que estabeleça uma linha divisória entre fotos que respeitem o bem comum e fotos ofensivas aos valores da pessoa. As escolhas são individuais, pois apelam à consciência de cada um, mas também são coletivas, porque o jornalismo tem sua função social e deveria estar voltado para o interesse público, além de inserir-se numa prática coletiva (de uma redação e de um meio de comunicação). E não há receitas que definem como agir, mas existem valores universais que deveriam ser praticados, vivenciados, como é o caso do respeito à dignidade humana, bem como princípios profissionais que norteiam as ações.

Este estudo se propõe a abrir diversos caminhos para futuros estudos, que possam contemplar, de maneira mais profunda, o porquê da negatividade predominar no jornalismo; verificar como é a recepção de imagens de dor e sofrimento por parte dos leitores, se eles querem ou não ter acesso a elas e de que forma; analisar como é construída a visão do outro

retratado nas fotografias de imprensa, principalmente daquele considerado distante e exótico; definir se as imagens de situações dolorosas provocam efeitos de mobilização ou de inércia. Também será interessante um estudo comparativo que envolva mais concursos de fotografia de imprensa.

Espera-se que este trabalho possa contribuir para promover reflexões no campo do fotojornalismo, de forma que os profissionais de comunicação não se conformem com a ideia de que essas mudanças sejam utópicas, inalcançáveis na prática. Isso seria, como refere Gozávez & Lozano (2004), paralisar qualquer impulso no sentido de transformar a realidade, de contribuir para um mundo mais justo e solidário.

Ainda afirma-se que este trabalho é apenas o primeiro passo para a compreensão e análise do fotojornalismo digital, sendo esperado que este trabalho seja desenvolvido e aprofundado em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. In: **Dossiê Aby Warburg**. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue. Um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus Editorial, 1995
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Guebenkian, 2004 Trad. Ana Laria Valente.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. “A escritura do visível”. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 10-43, 1995
- BENJAMIN, Walter. “**A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**”. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 72- 113, 1992.
- BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992
- CAMPS, Victoria. “**Opinión pública, libertad de expresión y derecho a la información**”, in Conill, J. & Gozávez, V. **Ética de los médios. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual**. Barcelona: Gedisa, pp. 33-49, 2004
- CARTIER-BRESSON, H. *Eu, fotógrafo*. **Caderno de jornalismo e comunicação**. Rio de Janeiro, 1970. Edições Jornal do Brasil, n. 27
- CORNU, Daniel. **Jornalismo e verdade. Para uma ética da informação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013c.

DURRER, Hans. “**Reading photographs**”. *Journal on Media Culture* 7, 2004. Disponível em <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME07/Reading_photographs.shtml> Acesso em 05 mar. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 2006.

GALARD, Jean. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, pp. 196-216, 2004.

GOMBRICH, Ernest. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernest. **Meditações sobre um cavaleiro de pau: e outros ensaios sobre teoria da arte**. São Paulo: EDUSP, 1999.

GOZÁLVEZ, Vicent. “**Análisis ético-comparativo de los médios**”, in Conill, J. & Gozávez, V. **Ética de los médios. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual**. Barcelona: Gedisa, pp. 51-232, 2004.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gama Filho,

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart, C. Chritcher, T. Jefferson, J. Clarke & B. Roberts. “**A produção social das notícias: o mugging nos media**”, in Traquina, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Veja Editora, pp. 224-248, 1999

JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2006

KATZ, Elihe. “**Os acontecimentos mediáticos: o sentido de ocasião**”, in Traquina, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Veja Editora, pp. 52-60, 1999

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Kossoy, Boris. **Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LEGRAND, Gerard. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Edições 70, 1983

LISSOVSKY, Mauricio. **A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. Belém. v. 9, nº 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

LUHMANN, N. **La realidad de los medios de masas**. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Iberoamericana, 2000.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. **Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes**, In: Dossyê. Revista Ícone (ISSN 2175-215X). Recife, v.. 16, nº. 2, p. 191-209, 2018.

MAUAD, Ana Maria. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea**. 2002. 119p. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742005000200003&script=sci_arttext> Acesso em 05 nov. 2007

QUINTO, Maria Cláudia. **“Imagens de morte na mídia impressa: o olhar do fotógrafo”**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007 Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510396_07_pretextual.pdf> Acesso em 23 mai. 2021

RODRIGUES, Adriano Duarte. **“O acontecimento”**, in Traquina, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Veja Editora, pp. 27-33, 1999

SÁ-CARVALHO, Carolina & Lissovsky. **“Fotografia e representação do sofrimento”**, comunicação apresentada no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, Setembro, 2007. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1362-1.pdf> > Acesso em 23 mai. 2021

SAN MARTIN, Maria de los Angeles. **Código ético y deontológico para la fotografía e imagen informativa**. Madrid: Trigo Ediciones, 1996.

SANTOS, José Rodrigues dos. **“Da guerra”**. **A verdade da guerra**. Braga: Círculo de Leitores, pp. 83-236, 2003

SARLET, Ingo Wolfgang. “**Conteúdo e significado da noção de dignidade da pessoa humana**”. Dignidade da pessoa humana e direitos fundamentais. Porto Alegre: Livraria do Advogado, pp. 25-60, 2006.

SONTAG, Susan. **Olhando o sofrimento dos outros**. Lisboa: Gótica, 2003

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004a.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004b.

SOUSA, Jorge Pedro. **Forças por trás da câmara. Uma perspectiva sobre a história do fotojornalismo das origens até o final do século XX**. Coimbra: Minerva, 2004c

VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la imagen periodística**. 3ª Ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010