

**Jorge Carlos Felz Ferreira**

**Narrar a Guerra:  
produção de sentido no Fotojornalismo**

**Niterói – RJ**

**2013**

**Universidade Federal Fluminense – UFF**  
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

**Jorge Carlos Felz Ferreira**

**Narrar a Guerra:  
produção de sentido no Fotojornalismo**

**Niterói – RJ**

**2013**

**Jorge Carlos Felz Ferreira**

**Narrar a Guerra:  
produção de sentido no Fotojornalismo**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Professor Doutor Fernando Resende

**Niterói - RJ**

**2013**

**Jorge Carlos Felz Ferreira**

**Narrar a Guerra:  
produção de sentido no Fotojornalismo**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Professor Doutor Fernando Resende

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Resende  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Antônio Ribeiro de Oliveira Junior  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Marco Antônio Roxo  
Universidade Federal Fluminense

---

Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Letícia Cantarela Matheus  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

**Niterói - RJ  
2013**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F383 Ferreira, Jorge Carlos Felz.

Narrar a guerra: produção de sentido no fotojornalismo / Jorge Carlos Felz Ferreira. – 2013.

231 f. ; il.

Orientador: Fernando Resende.

Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

Bibliografia: f. 214-226.

1. Jornalismo. 2. Fotojornalismo. 3. Narrativa. I. Resende, Fernando. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 070.49

## **AGRADECIMENTOS**

Aproveito aqui para agradecer ao professor Fernando Resende, que apesar de meus problemas, soube me entender e me ajudar a trilhar esse caminho; às Professoras Ana Paula e Letícia Matheus e aos professores Antônio Junior e Marco Roxo, pela paciência e compreensão nessas idas e vindas; ao PPGCOM-UFF pelas chances dadas; aos amigos próximos e distantes, que sempre estiveram ao meu lado e me ajudaram muito nestes últimos meses; à Iluska e Laura que tiveram paciência, amor e carinho e se desdoblaram, cada uma do seu jeito, para que eu pudesse estar aqui... mais uma vez.

## RESUMO

Esta tese discute como o fotojornalismo construiu um estilo de narrar a guerra, produzindo sentido. Os parâmetros deste estilo visual são delineados através de uma análise visual detalhada de fotografias clássicas da cobertura das guerras do século XX, com destaque para a Guerra Civil Espanhola, II Guerra Mundial e Guerra do Vietnã. Procura-se demonstrar que este modo de fazer fotografias de guerra surge a partir de determinadas condições históricas e profissionais que realizaram tais coberturas fotográficas. Verifica-se ainda que, em situações especiais, de grandes eventos trágicos ou traumáticos, esse estilo pode dar lugar a um modelo particular de fotografar que aparece pela primeira vez em 1945, com a libertação dos campos de prisioneiros nazistas. Embora se perceba um recrudescimento deste clássico estilo de fotografar a guerra entre meados da década de 1970 até os ataques terroristas do 11 de Setembro, verifica-se o seu retorno, com certas adaptações, no pós 11 de Setembro. Além disso, defende-se que este estilo de fotografar a guerra, baseando-se em elementos de drama, expressão artística, narratividade e realismo, continua sendo considerado como o bom fotojornalismo e, portanto, tem implicações importantes para como o público percebe os eventos mediados através do fotojornalismo.

**Palavras-chave:** Jornalismo; Fotojornalismo; Produção de sentidos; Narratividade.

## **ABSTRACT**

This thesis discusses how photojournalism has built a style of narrating the war, producing sense. The parameters of this visual style are outlined through a detailed visual analysis of photographs of classic coverage of the wars of the twentieth century, especially the Spanish Civil War, World War II and the Vietnam War. It seeks to demonstrate that this way of making photographs of war arises from certain historical conditions and accomplished professionals such as photographic coverage. It appears that, in situations of great tragic or traumatic event, this style can give rise to a particular style of photograph that first appeared in 1945, with the liberation of the Nazi prison camps. Although it perceives a resurgence of this classic style shooting war between the mid-1970s until the terrorist attacks of September 11, it appears his return, with certain adjustments, post September 11. Furthermore, it is argued that this style of shooting war, based on elements of drama, artistic expression, narrative and realism, still considered good photojournalism and therefore has important implications for how the public perceives the events mediated through photojournalism.

**Keywords:** Journalism, Photojournalism, Production senses; narrativity



## RESUMEN

En esta tesis se analiza cómo el fotoperiodismo ha construido un estilo de narrar la guerra, la producción de sentido. Los parámetros de este estilo visual se describen a través de un detallado análisis visual de las imágenes de la cobertura clásica de las guerras del siglo XX, especialmente la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam. Se trata de demostrar que esta forma de hacer las fotografías de guerra surge de ciertas condiciones históricas y profesionales consumados cobertura fotográfica tal. Parece que, en situaciones de gran acontecimiento trágico o traumático, este estilo puede dar lugar a un estilo particular de la fotografía que apareció por primera vez en 1945, con la liberación de los campos de concentración nazis. Aunque se percibe un resurgimiento de este estilo fotográfico guerra clásica entre la década de 1970 hasta mediados de los ataques terroristas del 11 de septiembre, al parecer su regreso, con ciertos ajustes, post 11 de septiembre. Además, se argumenta que este tipo de guerra real, con base en los elementos del drama, la expresión artística, la narrativa y el realismo, el fotoperiodismo sigue siendo considerado bueno por lo que tiene importantes implicaciones para la forma en que el público percibe los acontecimientos mediada a través de fotoperiodismo.

**Palabras clave:** Periodismo, Fotoperiodismo, los sentidos de producción; narratividad.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 Paris: *rue des Amandiers*, 18 de março de 1871. Autor anônimo. Fonte: Biblioteca Histórica da cidade de Paris, França.
- Figura 02 Paris: *Hotel de Ville* - 5 de Abril de 1871. Fotografia de Pierre-Ambroise. Coleção: *The Metropolitan Museum of Art* (Nova York). Disponível em: <http://www.metmuseum.org/>
- Figura 03 Paris: *rue Saint Maur*, Fonte: THIBAUL. ©Photo RMN (*Musée d'Orsay*) - H. Lewandowski.
- Figura 04 A estrutura barthesiana da mensagem fotográfica, criado a partir do texto “A mensagem fotográfica” (Felz2012)
- Figura 05 Fotografia de Mathew Brady. Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA – coleção de fotografias da Guerra Civil. Cerca de 1864.
- Figura 06 Fotografia de Robert Capa, publicada originalmente na revista LIFE; volume 3, n. 2, 12 de julho de 1937. Fonte: Arquivo Revista LIFE – Google.
- Figura 07 A Tríplice divisão de Peirce e uma possível categorização da fotografia
- Figura 08 Fotografia de Roger Fenton. Fonte: KELLER, Ulrich. *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War*. Amsterdam: Gordon & Breach Editors, 2001.
- Figura 09 Fotografia de Eddie Adams - *Associated Press* (1968). Fonte: Acervo do jornal *The New York Times*.
- Figura 10 Fotografia em cores de Fernand Cuville/ Galerie Bilderwelt/ Getty Images.
- Figura 11 Pintura rupestre na caverna de *Lascaux*, França. Disponível em: <http://www.lascaux.culture.fr>
- Figura 12 Weegee, ou melhor, Arthur Fellig (1899-1968). Fonte: *National Public Radio* ([www.npr.org](http://www.npr.org))
- Figura 13 Robert Capa como correspondente de guerra. Fonte: Getty Images – arquivos da revista Life.
- Figura 14 Margaret Bourke White. Fonte: Acervo digital da Life Time ([www.life.time.com](http://www.life.time.com))
- Figura 15 Fotografia de Tim Hetherington, Magnum Photos. Acervo: Friendsfantom.org
- Figura 16 Fotografia de Michael Christopher Brown. Imagem obtida via iPhone. Fonte: [mcbphotos.com](http://mcbphotos.com)
- Figura 17 Fotografia de Robert Capa. Fonte: Acervo Magnum Photos.
- Figura 18 Fotografia de James Nachtwey para a revista TIME. Fonte: Acervo Revista TIME.
- Figura 19 Raymond Depardon, Magnum Photos. Acervo Magnum Photos.
- Figura 20 Fotografia de Philip Jones Griffiths para Magnum Photos. Acervo Magnum Photos.
- Figura 21 Fotografia de Jean Gaumy. Fonte: Getty Image.
- Figura 22 A Rendição de Breda – Diego Velásquez (cerca de 1635). Museu do Prado, Madrid, Espanha.
- Figura 23 Fuzilamento de 13 de Maio – Francisco de Goya (1814). Museu do Prado, Madrid, Espanha.
- Figura 24 Paris: *rue Saint Maur*, Fonte: THIBAUL. ©Photo RMN (*Musée d'Orsay*) - H. Lewandowski.

- Figura 25 Reprodução da fotografia de Hippolyte Bayard dos vestígios das barricadas da revolução de junho de 1848 na rua *Royale*. Fonte: Catálogo do Museu de Belas Artes do Canadá.
- Figura 26 Fotografia de Alexander Gardner. Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA – coleção de fotografias da Guerra Civil.
- Figura 27 Fonte: Museu Imperial da Guerra, Londres, Inglaterra. (<http://www.iwm.org.uk/>).
- Figura 28 (Reprodução) Revista Berliner *Illustrierte Zeitung*. Fotografias de André Kertész. Fonte: Acervo digital da Maison *Européenne de la Photographie* (<http://www.mep-fr.org/>)
- Figura 29 Capa da edição número 1 da Revista Life, publicada em 23 de Novembro de 1936. Foto: Margaret Bourke-White. Fonte: Arquivo Time Life – Google.
- Figura 30 Fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivo Revista LIFE - Google)
- Figura 31 Fotografia de George Strock. Revista Life de 20 de Setembro de 1943. Fonte: Time & Life Pictures/Getty Images
- Figura 32 Fotografia de Eugene Smith, julho de 1944. Fonte: Magnum Photos.
- Figura 33 Fonte: Revista Life – Arquivos Google - Life
- Figura 34 Publicada originalmente em Revista LIFE (5 de julho de 1943): (arquivo Life – Google)
- Figura 35 Fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivos Magnum Photos.
- Figura 36 Fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivos Magnum Photos.
- Figura 37 “*Dak To Battle And Aftermath*”. Fotografia de Co Rentmeester (1968). Fonte: Arquivo Time Life – Getty Images.
- Figura 38 Fotografia de Larry Burrows - Revista Life. (Outubro de 1968) – Fonte: Arquivo Time Life – Getty Images.
- Figura 39 Foto de Nick Ut/Associated Press. Fonte: Arquivos Getty Images
- Figura 40 Fonte: Getty Images – Associated Press.
- Figura 41 imagens noturnas (CNN – TV Cable News). Fonte: [www.terra.com.br/noticias/](http://www.terra.com.br/noticias/)
- Figura 42 Bombas inteligentes lançadas sobre Bagdá, Iraque. (17/01/1991), Fonte: Jornal Publico (Portugal)
- Figura 43 Fonte: Jornal O Globo, 19 de janeiro de 1991.
- Figura 44 Revista Veja (Ed. Abril), 23 de janeiro de 1991. Fonte: Arquivo digital de Veja.
- Figura 45 Guerra do Golfo (1991). Fonte: time Life - Getty Images.
- Figura 46 Fotografia de John Mccutcheon – Departamento de Defesa dos EUA. Fonte: arquivo revista Time.
- Figura 47 Guerra do Golfo (1991). Sem dados de autor. Fonte: Getty Images.
- Figura 48 Fotografia de Christopher Morris – VII. Fonte: Arquivos Revista Time
- Figura 49 Guerra do Golfo (1991). Sem dados de autor. Arquivo Getty Images.
- Figura 50 Guerra do Golfo (1991) fac-símiles de páginas do jornal Folha de S. Paulo (período entre 17 de janeiro a 28 de fevereiro de 1991) – (Acervo digital da Folha de S. Paulo)
- Figura 51 Fotografia Associated Press. Fonte: Acervo AP
- Figura 52 Página da Revista Veja (editora Abril), 06 de março de 1991. Fonte: Acervo Digital Revista Veja – Editora Abril.
- Figura 53 Guerra do Golfo (1991): A Estrada da Morte. Fotografia de Stevem McCurry. Fonte: Acervo Revista National Geographic.

- Figura 54 A Estrada da Morte. Fonte: Acervo Revista Time.
- Figura 55 11 de Setembro de 2001: Ataques ao WTC. Imagem: Seth MCallister (AFP). Fonte: Acervo Agencia France Press.
- Figura 56 11 de Setembro de 2001: Frame capturado a partir de arquivo original em vídeo. Fonte: Arquivo Agência Estado- CNN.
- Figura 57 11 de Setembro de 2001: Fonte: Arquivo Agência Estado- CNN.
- Figura 58 11 de Setembro de 2001. Fonte: Arquivo Agência Estado- CNN.
- Figura 59 11 de Setembro de 2001. Fotografia de Jose Jimenez/Primera Hora. Fonte Arquivos Getty Images.
- Figura 60 11 de Setembro de 2001. Fotografia de Steffan Kaplan (New York Times). Fonte: Arquivos The New York Times Company.
- Figura 61 11 de Setembro de 2001: Fotografia de Richard Drew (AP). Fonte: Acervo Associated Press.
- Figura 62 11 de Setembro de 2001. Fotografia de Thomas Hoepker – Magnum Photos). Fonte: Acervo Magnum Photos.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	15
A tomada de referentes	16
Panorama dos estudos sobre o Fotojornalismo	19
Do objeto da Tese	23
Recursos metodológicos	24
Organizando ideias	28
<b>Capítulo 1</b>	
<b>AS NARRATIVAS DO REAL: AS PROMESSAS DO JORNALISMO E DA FOTOGRAFIA</b>	30
1.1 A narrativa como comunicação	30
1.2 O jornalismo como relato do mundo	33
1.3 Narrativas fotográficas: a ilusão da fotografia-documento	38
1.3.1 O culto ao referente: a fotografia e seu objeto	42
1.3.2 Referências, precariedades e tensões do fotográfico e suas implicações sobre a narrativa fotográfica do jornalismo	53
1.4 Entre dispositivos e gestos	61
<b>Capítulo 2</b>	
<b>FOTOGRAFIA E JORNALISMO: CONTANDO HISTÓRIAS COM IMAGENS</b>	70
2.1 De que fotografia estamos falando?	76
2.1.1 A fragilidade do princípio da objetividade	82
2.1.2 Por uma (talvez necessária) classificação das fotografias jornalísticas	86
2.2 Testemunho e enquadramento	88
2.3 Captura e edição de fotografias jornalísticas	92
2.4 Fotografias insubordinadas: as imagens da guerra como grande narrativa	98
2.4.1 Drama	100
2.4.2 Imagens documentais e realistas	105
2.4.3 Narratividade	106
2.4.4 Expressão artística	107

<b>Capítulo 3</b>	
<b>NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DE GUERRA: PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO FOTOJORNALISMO</b>	111
3.1. Guerras e fotografia	113
3.2 Desenvolvimento de novos modos de narrar e modelos estéticos	125
3.3 A fotografia de imprensa como uma informação eficaz	135
<b>Capítulo 4</b>	
<b>FOTOJORNALISMO DE GUERRA: MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS E CULTURAIS</b>	141
4.1 Nós e os outros: o 11 de Setembro e o redimensionamento dos modos de narrar no fotojornalismo de guerra	155
4.2 Fotografia: trauma e terapia	160
<b>CONCLUSÃO</b>	171
<b>REFERÊNCIAS</b>	175
<b>ANEXOS</b>	189
Anexo 1: Imagens do Holocausto	
Anexo 2: Imagens do Holocausto	
Anexo 3: Imagens do Holocausto	
Anexo 4: Imagens do 11 de Setembro	
Anexo 5: Imagens do 11 de Setembro	

## INTRODUÇÃO

Já se passaram mais de trinta anos desde meus primeiros contatos com a fotografia, mas as inquietações provocadas por esta continuam tão vivas como no início. Sempre tive interesse e curiosidade pelas inúmeras fotografias de família, guardadas em velhas caixas e álbuns: ao longo dos anos, repeti mentalmente e internalizei muitas daquelas imagens já tantas vezes vistas, de tal modo que elas pareciam terem sido vividas por mim.

Quando recebi, como presente, a velha câmera *Kodak* de filmes 120 (já empoeirada e mais parecida com peça de museu), minha relação com a fotografia tornou-se ainda mais densa: percebi que ali se encontrava um meio de expressão, uma forma de contar e (re) contar histórias, de narrar e conservar, como memória, eventos e acontecimentos, dando a eles forma e sentido – o que implica dizer que, mais do que meramente reproduzir a realidade, criavam-se mundos.

Porém, como meio de expressão, a fotografia é uma invenção estranha. Baseia-se em reações físico-químicas da luz capazes de capturar e fixar um dado momento no tempo. A fotografia nos apresenta evidências de que algo, ali indicado, aconteceu ou existiu. Ao deter o fluxo do tempo, congelando o momento do disparo do obturador da câmera, a fotografia nos apresenta uma dupla mensagem: a primeira refere-se ao instante fotografado e a outra, a um golpe de descontinuidade.

Entre o momento registrado e o momento em que olhamos para uma fotografia há um abismo. Estamos tão acostumados com a fotografia que já não nos damos conta dessa segunda mensagem, salvo em circunstâncias especiais, como diante de uma imagem de alguém que nos era familiar e que agora está morto, ou quando nos deparamos com fotografias traumáticas, como as imagens que nos apresentam a guerra em sua plenitude de horror e tragédia, pois estas nos recordam dessa descontinuidade criada seja pela ausência, seja pela morte.

E um terceiro estágio se abre: o da percepção de que essa memória acionada pelas imagens fixadas em película vai sendo continuamente reconstruída por nós e em nós com o passar do tempo. Sempre é do presente que interpretamos o passado: os vestígios imagéticos da fotografia, ao iluminarem certas cenas e eclipsarem outras, constituem fonte fundamental para que algumas interpretações do real (dentre muitas outras possíveis) se consolidem, para nós, como a suposta verdadeira narrativa do real.

Essa dimensão se mobiliza não apenas com imagens próximas de nós, mas também

diante de imagens de estranhos, diante de acontecimentos que não nos dizem respeito ou dos quais não temos referências. As aparências triviais preservadas na superfície da fotografia são tão complexas como histórias de ficção urdidas pelos mais relevantes literatos: estas experiências podem dizer muito (mesmo quando aparentemente não nos dizem nada) e são inquestionáveis instrumentos para o processo de percepção do mundo e de nós mesmos.

## **A tomada de referentes**

As primeiras fotografias eram vistas como prodígios da capacidade humana, pois muito mais do que qualquer outra forma de imagem visual, apresentavam a aparência do que estava ausente, preservando e fixando o aspecto das coisas. Mais do que simplesmente técnica, tais imagens “remagicizaram o mundo” (FLUSSER, 2002). Longe de serem “janelas do mundo”, fotografias (imagens técnicas) são

superfícies que transcodificam processos em cenas. É também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. Mas essa magia não é da ordem da magia tradicional, pois não visa modificar o mundo lá fora (...) mas os nossos conceitos em relação ao mundo (...) A fotografia reintroduz a imagem na visão cotidiana. (FLUSSER, 2002, p. 16).

Para Susan Sontag (1986), à invenção da fotografia sucedeu-se um estatuto de acontecimento que não existiu antes. “Fotografias são experiências capturadas e a câmera é o instrumento ideal da consciência na sua atividade aquisitiva” (SONTAG, 1986, p. 14). Para Sontag, a fotografia tornou-se um dos meios mais fáceis de acesso à experiência, a uma ilusão de participação, ou como afirma Barbie Zelizer (2009), a fotografia permitiu o testemunho coletivo do acontecimento. Entretanto, uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre fotógrafo e um acontecimento.

Fotografar é, em si mesmo, um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta. Quando o acontecimento tiver acabado, a fotografia ainda existirá, o que confere ao acontecimento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo nunca teria (SONTAG, 1986, p. 21).

Assim, fotografar é participar na mortalidade de sujeitos e objetos, pois cada imagem fotografada é uma testemunha da inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar determinado momento. Por serem capazes de nos revelar fragmentos, vestígios dos acontecimentos originais, fotografias causam forte impacto sobre nossas interpretações da realidade.

Qualquer história – pessoal, familiar ou da sociedade – também pode ser compreendida como narrativa, que se constrói por meio de jogos de luz e de sombras



(que aspectos receberão destaque e quais outros serão eclipsados?). Logo, o debate sobre a fotografia e sobre o modo como as imagens constituem parte substancial do repertório cultural coletivo de nosso tempo é fundamental para a compreensão das leituras de mundo socialmente predominantes sobre as mais diversas temáticas.

Assim sustentamos ocorrer com o objeto que será analisado na presente tese: a fotografia de guerra no século XX. Muito mais do que mera observadora dos conflitos ou fornecedora de evidências do que supostamente eles foram, a fotografia vem historicamente atuando no processo de construção de significados sociais para os conflitos, sendo ela própria protagonista de muitos dos episódios que pretende relatar.

Desde meados do Século XIX, a fotografia nos apresentará a guerra com grande proximidade, trazendo para perto dos leitores e espectadores todo o horror dos campos de batalha. Muitos conflitos e guerras foram registrados pela câmera fotográfica. Da Guerra da Criméia (1853) às recentes revoluções populares no norte da África (2011), a fotografia sempre esteve presente nos campos e frentes de batalha.

Não podemos negar a capacidade da fotografia de denunciar os horrores da guerra. A fotografia de guerra fornece ao sujeito não apenas uma imagem para a memória como lhe dá a sensação de participação e de proximidade. Conflitos como a Guerra Civil Espanhola, Vietnã, as invasões do Afeganistão e do Iraque ou as revoluções da chamada Primavera Árabe, só para citar alguns exemplos, sacudiram os observadores do mundo inteiro e produziram repulsa aos acontecimentos e tragédias ali desenroladas.

Também não podemos deixar de marcar a força e a capacidade da imagem fotográfica enquanto instrumento para convencer e convocar os observadores de uma imagem. Por outro lado não podemos deixar de destacar a possibilidade da cotidianização das imagens terríveis da dor e das tragédias e que podem causar efeito contrário, anestesiando a opinião pública.

É claro que a fotografia não pode, por si só, reivindicar posição exclusiva na produção de relatos históricos nem ter a pretensão de dar conta sozinha dos sentidos socialmente associados aos acontecimentos aqui discutidos: a percepção dos conflitos bélicos ocorridos no século XX é tão diversa quanto a miríade de narrativas que podem ser construídas sobre eles. Mas a fotografia certamente é capaz de, numa sociedade marcada pelas imagens, fornecer indícios poderosos para a compreensão de como e por que certas narrativas se impuseram – ela ofereceu matéria-prima visual (gestos, rostos, presenças e ausências) indispensáveis para a construção de sentidos.

Embora Sontag (1986) possa afirmar que a fotografia não permite conhecer o passado, mas somente a configuração espacial de um instante, partilhamos nesse trabalho das ideias de Marc Augé (1996), para quem

as fotografias de imprensa ou agências (...) colocam a história no presente, restituindo-lhe a espessura, a contingência, a imprevisibilidade. O indivíduo, o acontecimento, a anedota ocupam todo o seu espaço e isso

não significa que a história não tenha importância: uma das tarefas do historiador, se deseja compreender uma época, é precisamente imaginar o presente dela, fazer o inventário de suas possibilidades, escapar da ilusão retrospectiva (AUGÉ, 1996, p. 10-11).

A fotografia como um documento, como uma narrativa de acontecimentos, não é aqui vista como algo objetivo, simples marca do real, mas como portadora de um duplo, porque também é subjetiva – traz também as marcas de seu autor. Nenhuma fotografia é produzida sem intenções. “Fotografias são imagens arrancadas de uma continuidade” (BERGER & MOHR, 2007, p. 93). Ao escolher o objeto ou o cenário a ser capturado e decidir pelo instante da tomada, o fotógrafo determina a forma estética da imagem fotográfica.

Câmeras fotográficas são caixas que transportam aparências. São aparelhos que se interpõe entre as imagens e o seu significado (Flusser, 2002). O princípio por meio do qual funcionam não se alterou muito desde sua invenção. A luz passa, desde o objeto fotografado, através de um furo e se deposita em um filme (ou é capturada por sensores eletrônicos na fotografia digital) que, por uma ação fotoquímica (ou por processamento eletrônico), preserva estes vestígios de luz.

Tecnicamente, tal processo segue normas simples, tão simples quanto fora no momento de sua invenção. Entretanto, não é tão simples entendermos a natureza das aparências que a câmera transporta. As aparências que uma câmera capta são “construções culturais feitas por um homem” (operador) que usou um aparelho para captar tais aparências. Mas também são “marcas (pegadas) deixadas na areia, um rastro deixado naturalmente por alguém. Fotografias não traduzem as aparências, as citam” (BERGER & MOHR, 2007, p. 94).

Ao produzir uma fotografia, ao escolher um instante para o disparo (*shooting*) o fotógrafo aposta nesse gesto como capaz de persuadir o leitor / espectador para que este dê um passado e um futuro apropriados à imagem. A relação do fotógrafo com o tema define o que é mais apropriado (para ser capturado). Mas, diferentemente de um pintor, em qualquer fotografia, ele só pode eleger uma única vez o que é essencial no acontecimento.

Por outro lado, fotografa-se porque a câmera pode outorgar autenticidade a qualquer conjunto de aparências, por mais falsas de que sejam. Às vezes, tais enganos são deliberados, como nas fotografias publicitárias; noutras, são resultado de uma suposição ideológica não questionada. Se não podem mentir, fotografias também não podem dizer a verdade; melhor, a verdade que a fotografia pode apresentar é sempre limitada.

A aparente objetividade das imagens fotográficas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado (...) O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2002, p. 15).

Mas se fotografias nos trazem as aparências do mundo, se a aparente objetividade é apenas uma ilusão, paradoxalmente, fotografias são também “vestígios do real” (Krauss, 2002) ou “marcas do isso foi” (Barthes, 1984). Esta relação com o real se dará mais fortemente (pelo menos nas auto-narrativas construídas pelo próprio campo) nas fotografias de imprensa. Nelas, o princípio da referencialidade é central como contrato de leitura: se uma fotografia jornalística não restitui o real, no mínimo buscaria compreendê-lo. Fotografias jornalísticas buscam ser, e assim se autolegitimam discursivamente, representações visuais do mundo. Ao registrar o mundo, tais imagens modificam-no, permitindo aos mais diferentes sujeitos apreendê-lo e experienciá-lo de tantas diversas formas quantos são os repertórios culturais de quem fotografa e de quem decodifica essa imagem.

Representações visuais carregadas de simbolismos, as fotografias jornalísticas dizem respeito a um processo singular, composto de elementos e sentidos próprios que realizam e contribuem, de forma muito específica, para a construção social da realidade.

## **Panorama dos estudos sobre o Fotojornalismo**

Embora o jornalismo constitua um campo cada vez mais investigado, com crescimento significativo de estudos específicos sobre suas subáreas (e tendo suas análises se complexificado, sobretudo nos últimos vinte anos, por meio do surgimento de teorias específicas para entender seus múltiplos fenômenos), o fotojornalismo, como objeto teórico de análise, ainda permanece relativamente pouco explorado, oferecendo, portanto, um fértil terreno de investigação e de produção acadêmica.

De forma mais ampla, muitos pesquisadores ao longo do tempo analisaram a fotografia como resultado do processo evolutivo da tecnologia empregada e da incorporação dos conceitos estéticos à produção das imagens. Dessa forma, o desenvolvimento de equipamentos cada vez mais eficientes e a incorporação dos conceitos estéticos, em voga desde o Renascimento, produziram fotografias cada vez mais perfeitas do ponto de vista formal – o que, de certa forma, ajudou a tornar hegemônica, em muitos círculos profissionais e mesmo no senso comum, a tese de que a fotografia poderia ser compreendida como espelho da realidade.

Essa visão, contudo, é cada vez mais rechaçada pela maioria dos estudiosos do campo. Mas o debate permanece vivo. Os trabalhos de Helmut e Alison Gernsheim (1966) e Philip Geraci (1984), por exemplo, são emblemáticos na análise do fotojornalismo como um somatório de fragmentos que, juntos, levaram a atividade ao atual estado em que hoje se encontra. No campo oposto dessa perspectiva da “colcha de retalhos”, ficam as pesquisas de Mitchell (1994) e Snyder (1980): estes tratam a história da fotografia como uma história ideológica, de movimentos de substituição e imposição de convenções.

Outros estudiosos, como Newhall (1982) e Freund (1994), procuram visualizar

a história da fotografia como parte de um contexto histórico mais amplo, com seus aspectos econômicos e sociais. Freund dá à fotografia e, em especial ao fotojornalismo, um grande destaque como instrumento de mudança social. Também devemos aqui incluir os trabalhos de Susan Sontag (1986) e Walter Benjamin (1994) que discutem a fotografia no contexto da cultura e das ideologias, questionando o valor informativo das imagens e os conceitos estéticos envolvidos.

No Brasil, os estudos sobre fotografia ainda são muito recentes. Até a década de 1960 os estudos acerca da fotografia brasileira se restringiam a ensaios e artigos esparsos. Destaque em especial para os trabalhos de Sylvio Cunha (no jornal *A Manhã*) e o ensaio pioneiro de Gilberto Ferrez, *A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)* publicado como separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1953.

Entretanto, seguindo um modelo consagrado pelos estudos internacionais, os primeiros trabalhos se caracterizavam pela tradição positivista e não traziam grandes preocupações conceituais. Ou se prendiam à história da técnica ou tentavam uma abordagem mais estética, porém desvinculada da trama sociocultural, o que resultava em relações de autores e imagens desconectados do processo histórico.

Assim como no resto da América Latina, foi apenas a partir dos anos de 1970 que passamos a contar com estudos mais aprofundados acerca da imagem fotográfica. Neste cenário surgiram as obras de Boris Kossoy (1991 - 2007), Luiz Humberto (1983), Maria Luiza Tucci Carneiro (1995), Fernando de Tacca (2002), Etienne Samain (2004) e Ana Maria Mauad (2005).

Kossoy, desde cedo, voltou-se para a investigação da história da fotografia no Brasil e na América Latina, com base em estudos teóricos da expressão fotográfica e na aplicação da iconografia como fonte de reflexão para as ciências humanas. Suas pesquisas comprobatórias da descoberta independente da fotografia por Hercule Florence mereceram destaque internacional. Samain, por sua vez, procurou discutir as problemáticas relacionadas à história da fotografia e às questões heurísticas que este suporte imagético trama com outros suportes da comunicação humana: oralidade, escrita, cinema, vídeo. A ele interessava o uso das imagens no campo das ciências humanas (da antropologia em especial), em termos históricos e, sobretudo, metodológicos.

Já Tacca desenvolveu importantes pesquisas sobre as relações de intertextualidades entre a fotografia e outras manifestações artísticas e culturais, principalmente o cinema, mas também a literatura, as artes plásticas e a comunicação de massas (com foco em fotojornalismo). Além disso, procurou discutir também, em seus textos, questões como a construção do personagem “fotógrafo”, da presença da imagem fotográfica como articuladora do discurso e de narrativas visuais híbridas.

O fotógrafo Luiz Humberto, carioca radicado em Brasília desde 1961, trabalhou por anos em jornais da Capital e foi professor da UnB. Em seu livro *Fotografia: universos*

e arrabaldes (1983), editado no final do regime militar, fez uma reflexão sobre a relação entre informação e poder. Para ele, uma das funções de quem tem por dever informar é desmistificar o poder.

Mostrar que é exercido por pessoas comuns nas quais inexistente qualquer traço de santidade. O poder deve ser sempre objeto de crítica, pois, por si só, não sacraliza seus detentores, podendo até mesmo corromper, garantir impunidade e causar danos às pessoas, simplesmente para se preservar. Por isso deve ser vigiado, contestado e ter recusada qualquer redoma de intocabilidade (1983: 48).

Em outros textos, Luiz Humberto discutiu a questão do agir fotográfico como um ato de escolha, mas indissociável do fato de ser decorrente de um necessário referente real. Já na perspectiva da história da imagem, podemos destacar os trabalhos desenvolvidos por Ana Maria Mauad, no Laboratório de História Oral e Imagem do Departamento de História da UFF. Seus trabalhos foram importantes levantamentos e análises da produção fotográfica do século XX.

Sobressaem, nas esparsas análises sobre o fotojornalismo no Brasil, a construção do percurso histórico do fazer fotográfico na imprensa, seja em análises que particularizam um momento específico (Louzada, 2009), sejam em estudos que pretendem englobar a trajetória do uso da fotografia na imprensa no Brasil desde o século XIX (Andrade, 2004 e Munteal, 2005). Outras obras, como as de Ivan Lima (1984) e Guran (1992) ou Oliveira e Vicentini (2010) e Buitoni (2011), são manuais que buscam sistematizar algumas questões práticas ou estéticas da fotografia junto à atuação profissional cotidiana.

Nos últimos dez anos, foram produzidas 23 teses e 71 dissertações sobre fotografia no Brasil, considerando todos os programas de pós-graduação em funcionamento regular. Entretanto, quando se restringe a busca às palavras-chave fotojornalismo, fotografia de imprensa ou jornalismo e fotografia, os números decaem significativamente: foram apenas oito teses e 20 dissertações sobre fotojornalismo defendidas na última década.

A fim de ampliarmos tal panorama do atual momento dos estudos sobre o fotojornalismo no Brasil, buscando referenciar este trabalho de doutorado e também justificar sua relevância, levantou-se os trabalhos apresentados nos últimos dez anos nos principais Congressos da área da Comunicação, onde o jornalismo aparece como área estratégica de estudos.

O levantamento foi realizado tomando como recorte os trabalhos apresentados nos Congressos Nacionais da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), nos grupos de Jornalismo e de Fotografia; nos Encontros Anuais da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), nos grupos de Comunicação e de Fotografia; e nos Encontros Nacionais da Associação Brasileira dos Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Os dados apresentados foram obtidos a partir de levantamento realizado por meio dos livros de resumos, dos anais dos encontros e dos sites das instituições. Num primeiro momento, buscou-se por palavra-

chave (fotojornalismo); posteriormente, devido alguns retornos de busca inconsistentes, foi preciso refinar o levantamento a partir dos livros resumo e anais, e de forma mais específica dos trabalhos apresentados nos grupos que constituíram a amostra. Neste caso, considerou-se os títulos e os resumos dos trabalhos para a seleção dos dados.

No Encontro Anual da Compós, de 2002 a 2011, foram apresentados apenas nove trabalhos que tinham como foco o fotojornalismo. É importante ressaltar que, na Compós, existem dois grupos que operam temas relacionados ao nosso objeto de análise: o grupo de Jornalismo e o de Fotografia. Como é praxe dos encontros que cada grupo de estudos tenha, por evento, a apresentação de, no máximo, 10 trabalhos, nós teríamos, por ano, um total de 20 trabalhos que poderiam apresentar como tema, o fotojornalismo.

Nos anos de 2003 a 2006 (metade do período analisado) não houve nenhuma apresentação de trabalho sobre o tema. Estes só vão aparecer, de forma ainda tímida, a partir de 2007, com o ano de 2010 também não apresentando nenhuma ocorrência. Porém, em 2011, foram apresentados cinco trabalhos nos quais o fotojornalismo foi discutido.

Dos nove trabalhos apresentados nos últimos dez anos na Compós, três deles foram de autoria de Benjamin Picado, professor do PPGCOM-UFF, enquanto os demais foram produzidos por diferentes autores que se apresentam em um ano, mas não participaram nos seguintes.

No que diz respeito aos Congressos da SBPJor (criada em 2003), foram apresentados 17 trabalhos tendo como tema o fotojornalismo de 2003 a 2011, num universo que em média reúne 150 trabalhos apresentados. Mais uma vez observamos a pouca frequência de estudos envolvendo o fotojornalismo.

Só a título de exemplo, no último ano, em 2011, de um total de 204 trabalhos, apenas dois (0,98%) tinham o fotojornalismo como tema. Outro dado interessante observado é que, dos 17 trabalhos apresentados no período analisado, apenas dois pesquisadores participaram mais de três vezes (Felz e Silva Jr) e uma pesquisadora esteve presente com dois trabalhos (Biondi).

No que diz respeito à Intercom, a quantidade de trabalhos apresentados nos Núcleos/Grupos de Pesquisa, em média 800 trabalhos por congresso, eleva o número de estudos enfocando o fotojornalismo, ainda que a temática frente a outros universos da comunicação tenha uma dimensão absoluta relativamente inexpressiva. De 2002 a 2011 foram apresentados 56 trabalhos cujo tema central era o fotojornalismo, sobretudo em dois grupos: Fotografia e Jornalismo.

Apesar da apropriação da imagem fotográfica pelo jornalismo ter-se dado, inicialmente, há mais de 100 anos, a fotografia de imprensa continua sendo vista por muitos como mero elemento de complementação ou ilustração. E se existem poucos livros e produções acadêmicas a respeito do fotojornalismo, quando se trata do fotojornalismo de guerra, essa produção é quase nula. Nos últimos dez anos, apenas duas dissertações de mestrado sobre o tema foram defendidas no país – Klein (2007) e Furtado (2008) –, as duas discutindo questões relativas ao papel da mídia diante da chamada Guerra ao Terror.

## Do objeto da tese

O fotojornalismo de guerra é ainda considerado por muitos, por suas especificidades de produção, o gênero mais especial e mais difícil de ser realizado. Além disso, ainda é marcado por estereótipos profissionais. Quantos jovens profissionais ainda não se imaginam como Robert Capa, no meio da ação, desembarcando sob fogo nas praias da Normandia?

Mas o fotojornalismo de guerra é muito mais do que o que vemos nas telas do cinema (que contribuiu muito na construção de tais estereótipos). Esta tese procura mostrar como o fotojornalismo de guerra organizou-se, enquanto gênero fotográfico, a partir da elaboração de um estilo particular de fazer fotografias, bem como através de uma série de estratégias de diferenciação utilizadas pelos profissionais dedicados a este campo do fotojornalismo.

Embora a cobertura fotográfica de conflitos seja feita desde os primeiros anos de desenvolvimento da fotografia, em meados do século XIX, será apenas a Primeira Guerra Mundial que poderemos falar de uma produção fotojornalística e, conseqüentemente, da existência de um fotojornalismo de guerra que desde muito cedo buscará construir um estilo próprio que, apesar de sofrer algumas alterações entre meados da década de 1970 e o início dos anos 2000, estilo parece dominar ainda hoje as coberturas fotojornalísticas dos grandes conflitos armados. Este estilo pode ser caracterizado por imagens dramáticas, com forte influência do realismo documental mas marcada também por composições visuais equilibradas. Além disso, na cobertura da guerra, a “autoria” é um elemento importante a ser destacado, uma vez que fotojornalistas de guerra surgem como personagens heroicos, que se arriscam para proporcionar aos leitores visões, de caráter humanista, de “dentro da ação”.

O trabalho que resulta nesta tese é uma análise visual da fotografia de guerra produzida por diferentes profissionais nos últimos 80 anos. A análise de estilo e padrão visual foi realizada com a finalidade de buscar perceber uma das principais estratégias usadas pelos fotojornalistas de guerra para se criar este fazer dominante: a criação de uma espécie de assinatura visual coletiva. Apesar de não tentar determinar se esta estratégia surge como uma construção consciente, deve ficar claro que este tipo de fazer, jornalístico e fotográfico, se organizou e se estruturou através de escolhas particulares, individuais e institucionais.

Mas por que analisar o fotojornalismo de guerra? Primeiro, por a cobertura de guerra ocupar um lugar especial na imaginação dos fotojornalistas e também na dos leitores, tendo sido objeto inclusive de narrativas ficcionais, especialmente no cinema. Por conta das especificidades dessas coberturas, os próprios fotógrafos precisam cuidar e controlar suas condições de trabalho. Assim, muitas vezes esses profissionais trabalham livres das determinações dos editores e das pautas diárias, possibilitando a produção,

por meio de imagens, de visões pessoais dos acontecimentos ou projetos específicos. O fotojornalismo de guerra, com a possibilidade das reportagens em profundidade, de forte caráter humanista, aproxima este gênero da fotografia documental, embora não possa ser confundido com este. Publicadas em jornais, revistas e na internet (e ainda alcançando outros espaços como livros, exposições), as fotografias de guerra atingem um grande público; são importantes também porque supostamente constituem exemplos de um “bom” fotojornalismo.

Ao analisarmos neste trabalho diferentes fotografias, de diferentes conflitos e épocas, foi possível perceber de forma mais clara como essas fotos se combinam para formar uma visão particular do mundo, e da história, sobretudo a contada por meio dos meios de comunicação. Além disso, examinar a produção fotográfica de guerra dos grandes conflitos bélicos do século XX nos permite ampliar o conhecimento sobre o próprio fotojornalismo e refletir sobre possibilidades deste impactar nossa percepção de tais acontecimentos históricos e sobre os modos pelos quais o jornalismo produz narrativas apoiadas na fotografia.

Neste trabalho, para analisarmos as formas específicas como as fotografias de guerra são construídas, propõe-se que o uso de determinados elementos estéticos e conceituais estabelece um estilo particular de fazer fotografia. Será a compreensão deste modo de fazer fotografias no fotojornalismo que nos permite analisar, e criticar determinadas representações fotográficas e os pressupostos ideológicos que elas representam, e também imaginarmos modos alternativos de construção de representações do mundo.

## **Percursos metodológicos**

Interessa-nos neste trabalho de doutorado a fotografia empregada pelo jornalismo, compreendida como uma narrativa visual e reconhecendo-se a existência de uma linguagem nas imagens (que se apresenta em seus aspectos plásticos e expressivos, seus conteúdos e na relação entre esses elementos).

Particularmente, debruçamo-nos sobre as chamadas “*fotografias de guerra*”: imagens fotográficas da vida cotidiana ou militar, obtidas em áreas de conflitos bélicos. Tais imagens, empregadas pela imprensa, descrevem os horrores e tragédias da guerra, mas também trazem atos de sacrifício e heroísmo.

Buscamos observar os papéis que tais imagens/representações desempenham no jornalismo e, por consequência, nos contextos sociais em que se inserem. Observá-las, formalmente e contextualmente, permite-nos entendê-las de acordo com quem as fabrica e (possivelmente, por inferência) de quem as lê. A fotografia de imprensa será aqui, portanto, tomada não apenas como uma narrativa visual dos acontecimentos por ela representados, mas também como manifestação (e produção) de sentido.

Em termos gerais, a pretensão da tese é verificar como a fotografia se estabelece



como elemento narrativo para o jornalismo, produzindo, no nosso entendimento, modos de narrar específicos quando o foco sob as suas lentes são as guerras que produzem uma inversão da lógica do cotidiano do mundo. Invertendo o mundo de “ponta à cabeça”, as guerras introduzem o drama e a tragédia no cotidiano, em escala cada vez mais planetária, e o fotojornalismo as registra em modos de narrar específicos, particulares a cada época, mas ao mesmo tempo com uma linha de continuidade, constituindo uma narrativa própria do gênero.

Numa época em que o fotojornalismo passa por grandes alterações estéticas e conceituais – decorrentes do advento de novas formas de produção, tratamento, arquivo e distribuição das imagens fotográficas para a imprensa –, esse tema exige a exploração de múltiplos aspectos ainda pouco observados.

No nosso caso, o que se coloca como ponto-chave para reflexão é a hipótese de que há modos de narrar – continuidade narrativa – na construção das imagens fotográficas das guerras: existiria um modo narrativo de observar e fixar os conflitos, o que permite dizer que há um padrão de construção da imagem da guerra que ultrapassa as possibilidades tecnológicas das épocas.

Apesar das diferenças decorrentes do mundo cultural próprio de cada momento e lugar, a narrativa do fotojornalismo de guerra estabelece um modo de narrar que permite estabelecer rupturas e continuidades. E ainda que, entre o jornalismo e o fotojornalismo, há modos enunciativos que indicam haver uma construção imagética das fotografias de guerra que reinstaura as promessas do jornalismo.

Para desenvolver nosso trabalho, foi preciso olhar para a cobertura da guerra pela fotografia, desde suas primeiras experiências em meados do século XIX até os nossos dias, a fim de percebermos, nessa tessitura complexa, as conexões (nem sempre claras ou aparentes) entre o desenvolvimento tecnológico e estético da fotografia e os contextos sociais, políticos e culturais de cada momento (conflito bélico) alinhavados nessa imensa colcha de imagens fotográficas. Isso nos permitiu buscar novas formas de olhar para aquilo que, visto e (re)visto por anos a fio, já era por demais familiar.

As imagens das guerras foram retiradas de seus suportes impressos e remontadas numa longa “linha de tempo” (*timeline*). Esse deslocamento do ponto de observação nos permitiu construir uma metodologia capaz de nos apresentar não apenas o visível aparente nas imagens, mas ainda os silêncios e as ausências.

A partir da análise de guerras que se tornaram emblemáticas no imaginário ocidental e que atravessaram o século XX, procuramos observar os padrões narrativos criados pelo fotojornalismo com base em imagens que se tornaram metonímicas das guerras que registraram. Para isso, concentramos essa pesquisa nas coberturas de algumas das mais exemplares guerras do século XX. Selecionamos três conflitos que marcaram o século passado: a II Guerra Mundial, a Guerra do Vietnã e a Guerra do Golfo.

Trabalhamos ainda com o atentado ao *World Trade Center*, que embora não seja

uma guerra no sentido estrito do termo, representa uma síntese da possibilidade de ação de uma nação contra outra particularizada por atos que, em poucas horas de um único dia, alteraram drasticamente nossa forma de ver e relacionarmos com o mundo. Aqueles eventos modificaram definitivamente a forma da mídia abordar as guerras/ conflitos enquanto acontecimentos.

A chamada “Guerra ao Terror” iniciada após o 11 de Setembro não foi uma guerra na sua definição exata, mas supõe-se aqui que representou um ponto de mudança, a partir do qual toda narrativa da guerra, pelo fotojornalismo, se transformou. Nos eventos que se seguiram a este, as coberturas de guerra, em especial, nas coberturas da chamada “Guerra ao Terror”, que se desenrola ainda neste instante em países como Iraque e Afeganistão, o fotojornalismo de guerra constrói e (re)constrói narrativas dos acontecimentos num processo em constante evolução.

A escolha das imagens fotográficas usadas neste trabalho pode parecer, a princípio, fruto de uma escolha arbitrária. Entretanto, por suas características, são imagens-símbolos que, observadas distanciadas de seus contextos originais ou retiradas do espaço em que foram publicadas, ainda permitem a compreensão das narrativas sobre os conflitos a que fazem referências.

Guerras como a da Criméia ou da Secessão (Guerra Civil Americana) foram fotografadas, mas muito pouco do material obtido foi publicado enquanto tais conflitos duraram. Quando a I Guerra eclodiu, as condições tecnológicas da época já possibilitavam uma cobertura fotográfica dos acontecimentos. Entretanto, o controle e a censura do trabalho dos fotógrafos, pelos governos dos países envolvidos, não permitiu que isso ocorresse.

As imagens das tragédias desenroladas nas trincheiras só vieram a ser exibidas ao mundo anos mais tarde. Tais imagens, assim como as dos conflitos anteriores, embora possam ter afetado os espectadores/leitores, talvez tenham apenas preenchido vazios nas nossas imagens mentais acerca de tais eventos passados.

Mesmo considerando-se que a cobertura fotográfica da Guerra Civil Espanhola tenha sido abrangente, espaço de experimentação e aprimoramento da fotografia de guerra (permitindo o surgimento de toda uma geração de fotógrafos que iriam se destacar nas décadas seguintes nas coberturas dos conflitos posteriores), optamos, assim como fizemos com os conflitos anteriores, por fazer um apanhado geral, destacando os momentos axiais e marcando as rupturas e pontos mais importantes deste acontecimento, pois este conflito ainda é um acontecimento localizado.

Apesar de na II Guerra Mundial a fotografia ter sido usada como parte da propaganda de cada um dos países envolvidos, este será o ponto de partida de nossas reflexões. Muitos que outros conflitos tenham sido documentados desde meados do século XIX pela fotografia, a II Guerra foi a primeira guerra coberta pelo fotojornalismo com publicação sistemática de reportagens por diferentes jornais e revistas ao redor do

mundo. As novas experiências estéticas, que surgiram na década anterior, aliadas aos novos equipamentos, fizeram deste o espaço ideal para o surgimento de novos modelos narrativos e novas produções de sentido.

Em todos os conflitos buscou-se trabalhar com imagens-mito de cada uma das guerras analisadas. Vistas como documentos visuais de cada um desses acontecimentos trágicos, essas imagens são portadoras de um duplo sentido. De um lado, são objetivas, com marcas dos acontecimentos claramente visíveis (isso aconteceu ou isso foi); de outro, carregam também fortes cargas de subjetividade, pois são resultados da percepção de um sujeito sobre o mundo.

Todas as imagens selecionadas por essa pesquisa foram publicadas e/ou veiculadas pela mídia. Se algumas não puderam ser veiculadas no decorrer dos acontecimentos, os leitores puderam de alguma forma, em outras oportunidades, travar contato com essas imagens.

Essas imagens foram coletadas em dois grandes repositórios: os arquivos do banco de imagens *Getty Images* e os das *Revista Time - Life/ Google*, que, embora sejam serviços comerciais, possuem políticas de uso de suas imagens para fins acadêmicos. Além disso, também lançamos mão de imagens e dados dos arquivos digitais do jornal *Folha de S. Paulo* e da revista *Veja*. Enquanto o primeiro está acessível apenas para assinantes, o segundo é de acesso livre.

A seleção de imagens, entretanto, não se preocupou em construir séries narrativas delimitadas por uma única publicação ou por formas de produção. As imagens selecionadas funcionam muito mais como um caleidoscópio de imagens de cada conflito. Essa redução do foco, restringindo as análises a algumas imagens, pode ser justificada pela importância do material iconográfico para a compreensão e memória dos acontecimentos. Partimos do pressuposto de que as imagens fotográficas são importantes fontes de informações para a maioria dos leitores – e que serão também as imagens fotográficas as mais importantes memórias de tais eventos trágicos.

A partir da observação destas imagens emergem algumas questões fundamentais para este trabalho: Quais leituras seriam possíveis a partir do que é apresentado, sem usar da ritualística da produção jornalística? Ao romperem com os formalismos dos valores-notícia, o que teriam essas imagens-conceito a dizer? Como tais imagens sancionariam convicções para o leitor acerca do mundo contemporâneo, já que propõem um deslocamento do fato para ilações subjetivas? Como compreender sua inserção no ambiente ordenativo do jornalismo? Que possibilidades de re-estilizar ontologias estão tomando forma a partir do uso dessas imagens insubordinadas, que parecem fugir das tentativas da objetividade jornalística de amarrar essas imagens ao texto?

Tomando então estes questionamentos como ponto de partida, podemos estabelecer como hipótese que algumas reportagens fotográficas se constituem como narrativas insubordinadas às técnicas do fazer jornalístico, e que não é possível negar a presença

do fotógrafo – produtor – no acontecimento, embora possa-se questionar o valor/eficácia desse testemunho.

Há uma ausência de regras normativas sobre o fazer fotojornalístico, diferentemente do que ocorre com o texto jornalístico; e uma vez não existindo regras claras sobre o “fazer”, seria na edição do material que se procuraria dar sentido, subordinando as imagens ao texto, mesmo que com uma simples legenda. Algumas vezes, entretanto, o interdito (da imagem) seria mais forte, aflorando diante dos olhos dos leitores. As imagens parecem não se encaixar nessa ação de aprisionamento pelo texto.

Esta insubordinação da imagem pode ainda ser pensada como um ato fotográfico deliberadamente autoral. Para Walter Benjamin (1994, p.101-102), o decisivo continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica. Na sua *Pequena História da Fotografia*, ele se refere ao fotógrafo Atget para exemplificar o fotógrafo que transcende a técnica:

O primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional (...) ele saneia esta atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica.

Flusser (2002, p. 29-35) irá também discutir esse ato, ou gesto, deliberado e extremamente personalizado quando discute o gesto fotográfico em sua *Filosofia da Caixa Preta*.

## **Da organização das ideias**

Esta tese está articulada em quatro capítulos. Primeiro, procuramos conceituar a narrativa, assim como suas formas de acesso analítico e compreensão. Ao apresentarmos os diferentes níveis e funções das narrativas, buscamos destacar aquelas fundadas no real, como os textos jornalísticos e fotográficos. A partir dessa perspectiva são revistos os modelos de jornalismo como construção histórica, cultural e simbólica. Também, discute-se os impasses e limites entre relatos e narrativas jornalísticas produzidos a partir de um sistema capitalista comprometido com as premissas da modernidade.

As discussões desse capítulo inicial ainda caminham em direção às questões estéticas da fotografia, como a ilusão do objeto-realidade e as especificidades da imagem fotográfica. Apresenta-se as visões da fotografia como um vestígio, daquilo que se quis fotografar ou do que foi fotografado, ou mesmo do sujeito que fotografa e do próprio ato fotográfico. Aborda-se as relações da fotografia de reportagem com o real, o objeto ou acontecimento fotografado e como este desvendamento dos limites da reportagem é, possivelmente, um dos fundamentos de uma estética da fotografia enquanto elemento do jornalismo.

Já no capítulo seguinte, o que fazemos é uma tentativa de compreensão dos referentes noticiosos para o fotojornalismo. Neste sentido, é necessária a observação de possíveis padrões transversais de produção que se perpetuam como paradigmas conceituais

de qualidade atribuídos à imagem midiaticizada. Tais padrões parecem emergir a partir de intrincadas relações de significados estéticos e mercadológicos expostos pelos jornais e assimilados pela recepção e pela formação dos fotojornalistas. Essa discussão é importante pois se buscamos discutir as práticas dogmáticas, é necessário diagnosticar como estas se estabelecem ou surgem. Além disso é preciso explicitar como o fotojornalismo procura referendar-se como artefato de instauração de memória pública. Procuramos ainda levantar possíveis modelos e formatos fotográficos usados para narrar tais eventos históricos na imprensa, considerando que tais modelos surgem e se desenvolvem, mais especificamente na primeira metade do século XX, quando o uso da fotografia pela imprensa se transforma a ponto das imagens não serem mais vistas apenas como meras ilustrações, mas sim como partes importantes das narrativas jornalísticas.

Por fim, contextualizamos nosso objeto empírico (imagens de guerra), a partir de um breve resgate do uso da narrativas fotográficas de guerras pela imprensa, realizado a partir de marcas específicas da história da guerras nos últimos 170 anos, período que também corresponde ao processos evolutivos da fotografia enquanto modo de captura e fixação dos acontecimentos e do Jornalismo moderno.

Posteriormente, apresenta-se uma reflexão sobre como na passagem do século XX para o XXI as narrativas fotojornalísticas da guerra passam por alterações e transformações a partir emergência de novas mídias, e de como fatores tecnológicos de produção, edição e transmissão das imagens fotográficas afetam as coberturas jornalísticas das guerras que acontecem nessa passagem de século. Além disso, discute-se ainda como alguns destes eventos bélicos, acabam por também transformar os modos de narrar da fotografia de guerra.

# 1

## AS NARRATIVAS DO REAL: AS PROMESSAS DO JORNALISMO E DA FOTOGRAFIA

Na contemporaneidade o Jornalismo atua como instituição social de acompanhamento e narração do mundo. Fundado num ideal iluminista, o modelo de prática jornalística que tornou-se hegemônico sobretudo a partir do final de século XIX encena a cada edição uma promessa de representação do mundo que guarda semelhanças com os ideais da fotografia, como instrumento técnico de (re)produção de imagens fiéis ao real, ao domínio do concreto. A proposta nesse capítulo é apresentar em linhas gerais os modelos e concepções de narração no jornalismo e na fotografia, tendo como perspectiva os diálogos e contatos possíveis entre essas duas formas de representação, por meio da linguagem.

Jornalismo e Fotografia são narrativas do mundo, nos termos propostos por Barthes (1973) e como tal, podem ser encontrados em várias formas ou suportes e/ou na combinação entre eles, em distintos gêneros e em vários momentos. No âmbito desse trabalho são alguns desses momentos jornalísticos ou fotográficos que interessa problematizar: os momentos de conflito; particularmente o conjunto de representações e práticas que poderiam ser agrupados na “armadura”<sup>1</sup> da cobertura de guerra, com destaque para as narrações tecidas por meio de imagens impressas ou publicadas em meios digitais. Interessa avançar para além do caráter técnico, normativo e/ou maquínico (Flusser, 2002) envolvido nos fazeres e promessas, tanto da representação jornalística, notadamente a textual, quanto da representação fotográfica e perceber os componentes culturais implicados nessas narrativas jornalísticas e imagéticas, compreendidas na perspectiva das tecnicidades propostas por Martín-Barbero (2006), em que o ato de narrar implica uma mediação com o(s) outro(s). Nesse sentido, antes é importante entender a noção de narrativa como comunicação, e como essa forma de contato, ou simulação dele, é operada no fotojornalismo.

### 1.1 A narrativa como comunicação

Comum a todos os povos, a narrativa de acordo com Barthes teria início na própria história da humanidade, que se constitui também a partir dela, e estaria presente também

---

1 A armadura seria uma espécie de gramática comum a todas narrativas, e seria de acordo com Milton José Pinto uma das duas componentes da teoria interpretativa da narrativa; a outra seria o código (PINTO, 1971, p.14).

em diferentes temporalidades. Sustentada pela linguagem oral ou escrita, e também pela imagem, pelos gestos ou ainda pela mistura desses elementos, a narrativa segundo o autor poderia ter sua estrutura apreendida a partir de outras narrativas, tal seria sua universalidade. Em busca dos níveis de significação que permitissem ir além da frase e compreender a língua geral da narrativa, Barthes recorre a teoria dos níveis enunciada por Benveniste e a seus dois tipos de relação: distribucionais, situadas no mesmo nível e incapazes de dar conta da significação e integrativas, que se estabelecem de um nível a outro (BARTHES, 1973, p.25). Para compreender uma narrativa seria necessário seguir o fio tecido verticalmente, de um nível a outro, de modo a apreender a significação que a atravessaria, segundo o autor.

Considerando as funções como as unidades da narrativa, Roland Barthes propõe que as análises busquem decifrar as relações de diferentes níveis de força e significação que se estabelecem ao realizar uma narração. Em alguns deles, como o da catálise ou da informação, haveria a necessidade de um menor investimento relacional entre narrador e narratário do que no caso dos índices, que não permitiriam a saturação ou a completude:

Os índices têm sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não o têm, pelo menos no nível da história: são dados puros, imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem o conhecimento todo feito; sua funcionalidade, como a das catálises, é pois mais fraca, mas não é nula (...) serve para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real: é um operador realista (BARTHES, 1973, p.34).

Esse tipo de diferenciação proposta também pode, por analogia, ser associada ao processo de deciframento do jornalismo como promessa, e nele do papel da fotografia, notadamente a de guerra, objeto de estudo desse trabalho. Como será discutido em outras seções desse texto, há variações entre os modos de narrar do/no fotojornalismo que poderiam ser relacionados aos níveis ou funções da narrativa. Esta, tomada como objeto, é de acordo com o autor alvo de uma comunicação na medida em que haveria um doador e um destinatário da narrativa. Entre os desafios de análise estaria a compreensão do código por meio do qual narrador e leitor, tomado aqui como aquele para quem se narra, são significados no interior da própria narrativa. No caso do jornalismo e nele, das fotografias apresentadas ora como informação bruta, outras como índices do real, trata-se de, por meio da própria narrativa, perceber os modelos e contratos propostos, assim como as técnicas e modos particulares de narrar que irão conformar essa comunicação. Em uma imagem fotojornalística, entendida como narrativa, estariam implicados também aquele que narra, o contexto de narração e o próprio narratário.

Derivada do latim *narratione*, a narração ou ação de narrar remete a uma intenção, manifesta, de tornar conhecido. Presente na arte oratória e na prosa de ficção “consiste no relato de acontecimentos ou fatos, envolve pois a ação, o movimento e o transcorrer

do tempo” (MOISES, 1974, p.355). E, se o termo narração é, com maior frequência associado à prosa de ficção, o autor sugere que em prosas não ficcionais, como nos textos e imagens jornalísticas objeto de interesse desse estudo, seja usado o termo narrativa. Em consonância com essa concepção, Ducrot e Todorov propõem que a narrativa seja entendida como um “texto referencial com temporalidade representada” (1988, p. 283).

Embora inerente a todo discurso representativo, ou universal nos termos impressos por Barthes, a teoria sobre a narrativa só teria sido produzida no fim do século XIX, tardiamente para Ducrot e Todorov segundo quem a literatura moderna tenderia a uma recusa da representação, relegando a um segundo plano, de menor importância, a categoria da visão, e com ela das imagens. No Jornalismo, por outro lado, especialmente a partir de 1890, as referências à visão ganham destaque na própria ideologia profissional, que busca assim marcar sua alteridade em relação a outras formas literárias.

Nessa perspectiva, entender o Jornalismo como uma forma privilegiada de narrar o real, pode remeter a própria análise da narrativa midiática em que seria preciso “levar em conta o narrador e sua condição de produção, a enunciação ou ato de narrar, a narrativa em si mesma, a narratividade implícita ou explícita e os processos de interpretação da audiência” (MOTTA, 2004, p.3). Por meio dessa articulação seria possível entender de forma plena o processo de comunicação narrativo e, nele, as intencionalidades envolvidas.

Isso porque seria através das estratégias comunicativas, de ordenamento do discurso, que as narrativas seriam construídas. Para isso os jornalistas, como narradores, recorrem a operações e modelos de caráter técnico e tático para produzir, por meio de seus textos, certos efeitos, entre eles o efeito de real. “A comunicação narrativa gera, assim, certo tipo de relação entre os interlocutores e pressupõe, além de um código comum e uma empatia mínima, um universo compartilhado, uma cultura comum” (MOTTA, 2004, p.5).

Ao pressupor uma dada estratégia de organização do discurso, a comunicação narrativa no Jornalismo demandaria a mobilização de determinados mapas de referência partilhados entre quem narra e seu público, de quem se solicita determinada interpretação. Essa compreensão é partilhada por Fernando Resende ao analisar as brechas do discurso e as possibilidades do encontro no Jornalismo (2009), quando apresenta a narrativa, jornalística inclusive, como um lugar em que representações e mediações são indissociáveis.

A narrativa seria nesse sentido o lugar também da mediação, de práticas de narrar inclusive, e também, segundo o autor, de legitimações, valores, representações e faltas.

acolher as narrativas como lugar de produção de conhecimento significa trazer à tona não apenas a problemática da representação, mas colocar em evidência o lugar em que se realizam(...) pensar, (re) conhecer, e analisar as narrativas jornalísticas à luz de sua tessitura pode ser um caminho para se conhecer tanto o jornalismo quanto seu próprio fazer (RESENDE, 2009, p. 35).



Essa concepção representa uma proposta de problematização sobre um dado modelo de Jornalismo que se tornou hegemônico sobretudo a partir do final do século XIX. É essa forma de entender, e praticar, o Jornalismo que apresenta-se a seguir.

## 1.2 O jornalismo como relato do mundo

Instituição social com papel destacado na contemporaneidade, o Jornalismo é frequentemente associado por quem recebe cotidianamente informações, em diferentes suportes, aos processos de produção e oferta de notícias. Estas apresentariam um relato dos fatos considerados como os mais importantes para o público. A promessa de oferecimento de informações verdadeiras e objetivas seria renovada a cada edição de periódico ou programa jornalístico. Essa forma de compreender, e praticar o Jornalismo porém também deve ser considerada uma construção histórica, e social. Assim, apesar da naturalização dos fazeres jornalísticos ser parte da própria ideologia da profissão, no âmbito desse estudo propõe-se desvelar o modelo hegemônico de Jornalismo, e problematizar o lugar por ele engendrado, no qual as notícias e, nelas, a cobertura fotográfica, apresentam-se como relatos objetivos do real.

Esse tipo de concepção do Jornalismo corresponde a um desenvolvimento da atividade e da própria sociedade, com destaque para seus modos de organização econômica e política. O chamado jornalismo de fatos, que ofereceria aos leitores a descrição objetiva da realidade é considerado por muitos autores como Schudson (2010), Alsina (2009) e Traquina (1993) uma construção da sociedade capitalista, e corresponderia a um ideário iluminista de esclarecimento.

Essa forma de organização e de reconhecimento do Jornalismo seria tributária do que Schudson denomina de revolução comercial na imprensa norte-americana, ocorrida nos anos de 1830. Nessa época, com o surgimento dos jornais populares, os *penny papers* vendidos a um centavo de dólar (um *penny*), os jornais deixaram de ser entendidos como anunciantes, então de uma ideologia ou de mensagens partidárias, para tornarem-se “mensageiros”.

Os *penny papers* se consolidaram no mundo por meio de sua larga circulação, da publicidade que isso atraiu, mais do que por contar com a venda de assinaturas e os subsídios provenientes de partidos políticos. Este fato racionalizou a estrutura econômica da edição de jornais. Fontes de receita que dependiam de laços sociais ou posição política foram substituídas por receitas de publicidade e por vendas com base no mercado. (...) a publicidade tornou-se, mais estritamente, um intercâmbio econômico, e não moral (SCHUDSON, 2010, p. 30).

Além das mudanças na organização econômica dos jornais, o autor coloca em relevo nesse novo modelo de jornalismo a sua posição editorial, sendo a declaração de independência política uma nova promessa dos jornais, sobretudo em direção aos leitores.

Outra diferença importante, e talvez a mais perceptível, diz respeito ao conteúdo dessa nova imprensa. Seriam esses jornais populares quem teriam introduzido o conceito contemporâneo de notícia, e transformado sua publicação em uma prática regular (SCHUDSON, 2010, p. 34).

E se a notícia havia se tornado a estrutura chave dos jornais diários, seus profissionais agora a buscavam nas ruas, nos cenários em que os acontecimentos se desenrolavam. Aliás, a própria profissionalização, com o surgimento da figura dos repórteres pagos, teria sido uma inovação da *penny press*, com direito à publicação de matérias nas quais os jornais mostravam orgulho pela nova forma de organização, à despeito de eventuais resistências: «(a) utilização do termo «contratados» para qualificar «repórteres», sugere quão nova e, talvez, mal-afamada, era a instituição de uma equipe de reportagem.» (SCHUDSON, 2010, p.36).

Constituídos como empresas, os *penny papers* passaram a vender a notícia aos leitores, e estes, ou a possibilidade de comunicação com eles, aos anunciantes. Forma de representação de caráter realista, “sem cor partidária”, as notícias pretendiam relatar os acontecimentos do mundo. E, em uma imprensa em que o aspecto comercial e concorrencial começava a se constituir, também representavam a possibilidade de comparação entre os relatos de diferentes publicações quanto a exatidão, atualidade etc. Além disso, com essa nova imprensa, aspectos locais e a vida cotidiana começam a tornar-se presentes nos jornais impressos, ainda que muitas vezes sob a ótica do exótico, do incomum.

Na avaliação de Schudson (2010) as inovações no Jornalismo, agora dedicado especialmente a um gênero recém criado, a notícia, ocorrem no âmbito de mudanças sociais, econômicas e políticas em larga escala, que marcariam a ascensão de uma “sociedade democrática de mercado”. O autor defende a correlação de uma série de fatores para explicar as alterações no modelo de Jornalismo, que posteriormente conquistaria hegemonia no mundo ocidental, e ressalta especialmente os argumentos tecnológico e da alfabetização.

O primeiro argumento, por meio do qual se valorizam as facilidades e mudanças introduzidas com o desenvolvimento da impressão, do telégrafo (anos 1840) e mesmo do transporte ferroviário e da navegação nos Estados Unidos, explicaria o baixo custo e a circulação massiva dos jornais populares. As mudanças em seu conteúdo, com a introdução das notícias como um valor no Jornalismo dialogariam com o avanço da escolarização e da alfabetização, o que também explicaria o destaque que a *penny press* atribuía para o noticiário local e para matérias de interesse humano. Esses jornais populares

foram o alicerce sobre o qual a crença nos fatos e um descrédito pela realidade ou a objetividade de “valores” podia prosperar. Mas em 1840, 1850 ou 1860 o jornalismo norte-americano ainda não tinha ideias e ideais comuns claramente articulados. Não tinha se transformado, ainda, numa classe profissional ou uma indústria. (SCHUDSON, 2010, p.75-76).

Esses dois aspectos tornariam-se realidade no final do século XIX, quando os repórteres e suas práticas começam a assumir um protagonismo na produção dos jornais. É por volta de 1890 que a formação superior passa a ser valorizada, contribuindo por exemplo, para a elevação dos salários dos repórteres na época. O universo de trabalho, assim como os valores relacionados à profissão e suas dinâmicas, passa a ser compartilhado pelos jornalistas. Entre esses valores comuns estava a crença no relato realista, que acentuaria os aspectos factuais da notícia, e do jornalismo de maneira geral.

Repórter na cidade de Chicago, George Ade registra como sua ambição profissional ser (re)conhecido como um realista, ter “a coragem de observar as virtudes e as fraquezas da natureza humana como elas se mostravam para suas lentes” (apud SCHUDSON, 2010, p. 91). A referência ao termo lente é bastante simbólica da concepção do jornalismo que se forjou a partir daquele momento, quando também a fotografia desenvolvia-se tecnicamente, prometendo constituir-se como registro do real eternizado no instante fotográfico, quando processos químicos deixavam registradas impressões visuais de fatos e personagens. A reportagem de jornal deveria assim ser fiel ao fato e à vida como os registros possibilitados pela fotografia. Esta (aparentemente) concretizava o sonho realista de oferecer uma imagem apresentada para ser lida como cópia ou espelho do real, e ainda prometia eternizar o momento por meio dos registros de sais de prata.

Se a reportagem é considerada uma invenção do século XIX, Schudson vai defender que é em torno de 1890 que se estabelece uma disputa quanto a forma de apresentá-la ao leitor. Entrariam em cena nessa época dois ideais ou modelos de jornalismo, o literário (ou da narrativa) e o da informação. E se os repórteres seriam remetidos ao local dos acontecimentos para contar histórias e não fatos, o que aproximaria o jornalismo da narrativa, há autores como Walter Benjamin que destacam uma incompatibilidade entre o modelo da informação, da oferta de notícias descontextualizadas, e o espírito da narrativa. É nessa época que o jornal *New York Times* torna-se um modelo de jornalismo, publicizando também seu lugar como meio de difusão de informações, com correção.

O período foi ainda marcado pela estruturação das notícias por um guia, abertura (lead) de estilo “sumário” ao invés do cronológico. “O lead, como hoje conhecemos, foi uma invenção literária que afirmou a autoridade do jornalista para definir, para os leitores, o elemento mais importante de um evento de notícias” (SCHUDSON, 1995, p. 52)<sup>2</sup>.

Ainda não se abordava a temática da objetividade, mas sim da oferta de informações que poderiam ser compreendidas facilmente, e comprovadas. Mas essa defesa da suficiência da informação pura, a premissa de que os fatos poderiam ser compreendidos em si mesmo entraria em crise por volta de 1920, nos Estados Unidos. Em termos contextuais, é nesse período que as universidades se desenvolvem, assim como as organizações profissionais, e que há um clima de ceticismo e desconfiança: “(...) é então que o ideal da objetividade, entendido como declarações consensualmente validadas sobre o mundo, com base numa

---

2 “The summary lead, much as we may take for granted today, was a literary invention that asserted the journalist’s authority to define for readers the most important element of a news event” (tradução nossa).

separação radical entre fatos e valores, passa a se estabelecer.” (SCHUDSON, 2010, p.144).

Começava a surgir um modelo de texto jornalístico ainda tomado como muitos como padrão normativo, que deveria ter como principal característica constituir-se como um relato objetivo dos fatos. Sua adoção como referência ética e estética também possui uma série de implicações, de caráter tecnológico (telégrafo), social (tempos de consumo de informação) e econômico (a busca das agências de notícias por atingir um grande público). O termo objetividade, desconhecido até o final da primeira guerra mundial, teria se tornado objeto de debate comum no campo jornalístico. E, ainda que a superação da subjetividade na redação das notícias fosse uma constatação aceita em larga escala, nessa época a objetividade converte-se em um ideal do/no jornalismo.

A defesa da objetividade foi assumida pelos jornalistas, e pelas empresas, inclusive como estratégia de legitimação de seus relatos, da importância do jornal como ator social. Por meio dele era possível construir discursos que aproximariam o Jornalismo de um dado modelo de ciência, positivista, em que os dados e evidências, sobretudo numéricas, eram tidos como valor quase absoluto. Para Schudson, “(...) a objetividade como um ideal tem sido usada, e ainda é usada, mesmo de forma dissimulada, como uma camuflagem para o poder” (2010, p.186).

Em estudos vinculados à sociologia dos emissores, Gaye Tuchman (1993), defende que a objetividade se constitui em um ritual estratégico no jornalismo. Os repórteres e profissionais envolvidos no processo de produção de notícias recorreriam a ela como forma de minimizar as críticas quanto ao seu trabalho, especialmente aquelas de que haveria uma parcialidade no relato. A autora identifica nas narrativas noticiosas uma espécie de protocolo ou premissas que permitiriam que um texto jornalístico fosse considerado objetivo: a identificação das fontes; o uso judicioso das aspas; a apresentação de pontos de vista conflituais; a redação da notícia num modelo adequado (uso do lead, da estrutura conhecida como pirâmide invertida); a apresentação de provas adicionais (entre elas cópias de documentos e fotografias).

Por meio da adesão a esse modelo de relato os jornais e, de maneira mais ampla, a mídia como um todo, buscariam de forma contínua autolegitimar seu papel como instrumento de acesso ao conhecimento, como relato ou janela para o mundo. Seria a partir desse modelo normativo de jornalismo, ainda hegemônico, que “(...) essa relação entre o jornalista e seus destinatários estabelece-se por um contrato fiduciário social e historicamente definido” (ALSINA, 2009, p. 47). Por meio desse contrato o Jornalismo se estabeleceria como instituição que ofereceria ao público um fazer saber amparado na credibilidade de sua narrativa, e de seus modelos. Além disso, o autor defende que haveria espaço para um fazer sentir, quando a dimensão lúdica desse contrato também poderia ser mobilizada.

Nessa perspectiva, é interessante acrescentar a concepção de Traquina, para

quem o Jornalismo deve ser entendido como um campo, em que diferentes atores sociais mobilizam-se ou jogam, agem estrategicamente tendo como prêmio as notícias. Nos moldes da teoria dos campos sociais o autor ainda registra a existência de um grupo especializado de jogadores, os profissionais do campo, que reivindicariam o monopólio de saber, e de nomear “o que é notícia e a sua construção” (TRAQUINA, 2004, p. 27). Os jornalistas se relacionariam em diferentes níveis com as diversas fontes de informação, com a sociedade e mesmo entre eles mesmos, como integrantes de um grupo ou comunidade que compartilharia rituais, valores, cultura e uma identidade profissional.

Esse tipo de compreensão ressalta a dimensão cultural do Jornalismo, em diálogo com fatores de ordem econômica e tecnológica, como necessária para a compreensão também dos modelos, técnicas e estilos de relato e registro do real. Se Schudson argumenta que as notícias podem ser consideradas não ficcionais, mas convencionais, ressaltando a importância das convenções narrativas para que as mensagens possam ser melhor compreendidas (1995, p.55), James Carey (1992) argumenta que as notícias incorporam certos modos de explicação<sup>3</sup> ou estruturas, e rejeitam outras. Entre as estruturas ou elementos privilegiados no Jornalismo estão as fotografias. Apresentadas como provas ou evidências do real, tornado notícia, elas colocam em destaque determinada visão ou enquadramento do mundo, que seria compartilhada com o leitor por meio de sua edição e possível leitura/ deciframento. Assim, as fotografias de imprensa são muitas vezes tomadas como forma privilegiada de registro do real.

Para Traquina o jornalismo que se torna hegemônico no início do século XX “ambiciona atingir a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho há muito desejado, cujas imagens eram reproduzíveis, cuja autoridade era incontestável – a câmera fotográfica” (TRAQUINA, 2004, p. 51). O autor toma como referência textos de Samuel Morse e Schiller que consideram as primeiras fotografias, obtidas pelo processo de daguerreotipia, não como cópias da natureza, mas sim pedaços dela própria. Para Traquina, citando Schiller, o realismo fotográfico

tornou-se o farol orientador da prática jornalística, pois cabe ao jornalista ser como uma máquina que repete (...) o seu dever é de fornecer a verdade exata (...) e nenhum amor por lugar ou popularidade deve desvia-lo de fornecer a verdade na sua integridade (SCHILLER apud TRAQUINA, 2004, p. 52).

Assim, a seção seguinte busca apresentar as promessas da fotografia que se assemelham àquelas do modelo hegemônico de Jornalismo, aqui descritas.

---

<sup>3</sup> Para James Carey o modo prioritário de explicação no Jornalismo seria o causal, a busca dos porquês, pergunta presente inclusive na forma de estruturação do primeiro parágrafo das notícias.

### 1.3 Narrativas fotográficas: a ilusão da fotografia–documento

Desde o surgimento dos primeiros processos fotográficos, na metade do século XIX, tem-se discutido muito acerca da relação da fotografia com o real e mesmo sobre o entendimento do que é, afinal, a própria fotografia. Essas discussões tornam-se ainda mais complexas no que refere-se à fotografia de imprensa. Esse tipo de imagem, impressa como uma das possibilidades de provas auxiliares mencionada por Tuchman (1993, p.80), é apresentada como verdade; teria assim valor intrínseco de documento, que pretende restituir o objeto fotografado.



*Figura 01 - Barricadas na rue des Amandiers, 18 de março de 1871 – Comuna de Paris. Autor anônimo. Fonte: Biblioteca Histórica da cidade de Paris, França.*

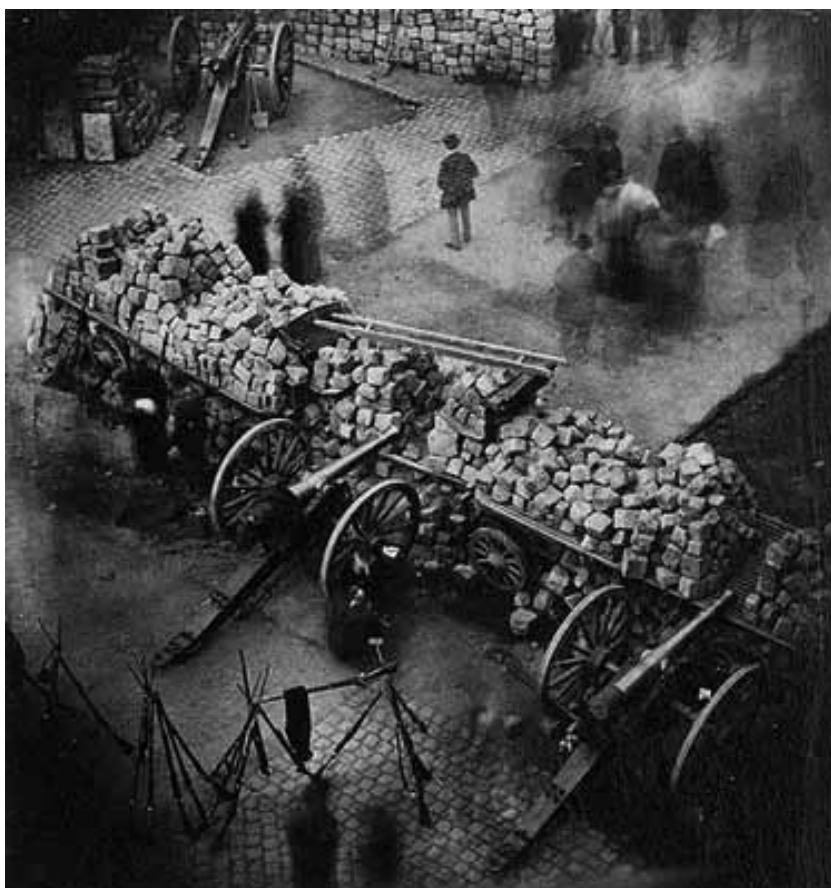
O desenvolvimento da fotografia está intimamente ligado não apenas à revolução das comunicações (modernização e desenvolvimento dos processos de impressão de jornais e revistas, invenção do telégrafo...), mas também a outros fenômenos da sociedade industrial que começa a se delinear em meados do século XIX: o crescimento das cidades; desenvolvimento da economia; a industrialização e as grandes mudanças nos conceitos de espaço e tempo.

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que elas mantêm com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e tempo e a revolução das comunicações (...) essas ligações vão apontar a fotografia como (...) aquela que a documenta com o máximo de

pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta e que atualiza seus valores essenciais ( ROUILLE, 2009, p. 29-30).

Fruto dessa sociedade industrial emergente, que a usou e forjou, a fotografia apresentou-se inicialmente como um instrumento técnico capaz de responder às novas necessidades de uma nova sociedade que precisava de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus novos ritmos, aos seus modos de organização social e política e à sua economia.

Por volta das décadas de 1860 – 1870, a profusão de imagens produzidas indicam o uso, cada vez mais comum, da fotografia como uma ferramenta de registro não apenas de pessoas e paisagens, mas cada vez mais também dos acontecimentos cotidianos. Os registros fotográficos dessa época indicam ainda que as pessoas passam a desejar que as câmeras, embora pesadas e incômodas, estejam presentes nos eventos contemporâneos mais significativos.



*Figura 02: A Comuna de Paris – Hotel de Ville após incêndio, 5 de Abril de 1871. Fotografia de Pierre-Ambroise RICHEBOURG (1810-1875). Coleção: The Metropolitan Museum of Art (Nova York). Disponível em: <http://www.metmuseum.org/>*

Para Jeanenne Przyblyski (2004), essa presença cada vez mais constante da câmera diante dos eventos nos permitiria entender como pela fotografia passa-se a também construir narrativas e relatos de tais acontecimentos. As fotografias assim, constituem-se não apenas como documentos, mas ainda estabelecem na época as convenções e princípios

da moderna reportagem fotográfica, permitindo também observar suas economias estratégicas e suas ausências significativas; entre eles cabe ressaltar, em especial, como a ação e os combates não aparecem nas imagens.

As figuras 01 e 02 reproduzem duas imagens fotográficas das barricadas da Comuna de Paris<sup>4</sup>, que teriam sido registradas entre março e abril de 1871. São fotografias da primeira revolução proletária da história e que deixou à mostra as fortes tensões que circulavam numa cidade em processo de modernização. As imagens apresentam um conjunto de indicações fotográficas: topográficas, fisionômicas e narrativas.

Pode-se ver o espaço, a rua interrompida pela barricada e as fachadas dos edifícios vizinhos. Também estão na cena registrada os detalhes dos uniformes e trajes dos homens que olham diretamente para a câmera em poses calculadas. Mas o que interessa evidenciar nessas imagens para os propósitos da tese, não é este ou aquele elemento presente, mas como os sujeitos ali retratados encaravam a câmera fotográfica. Para aqueles homens e mulheres, pareceria ser importante que fossem fotografados naquele momento.

Essa disposição para a visibilidade muito se relaciona com uma ampla convicção cultural não apenas quanto à aptidão da fotografia para a descrição do espaço ou dos sujeitos, mas também quanto à facilidade com que a fotografia, com base em sua propensão mecânica para “contar a verdade”, lidava com demandas mais complexas relacionadas à presença. Essas demandas foram parte integrante da invenção do meio (PRZYBLSKI, 2004, p. 291).

Embora tais imagens nos permitam perceber indícios do que a fotografia podia ou não registrar em sua superfície - a expressão de um rosto, os detalhes de um uniforme ou vestido, as imperfeições do terreno, as pedras arrancadas do calçamento das ruas - podemos também perceber as limitações técnicas de uma fotografia que ainda não podia registrar o movimento com perfeição.

Ao observar as fotografias das barricadas, impõe-se uma constatação, a de que a incapacidade das fotografias de registrar o movimento operava como um fato ainda em 1871. As pessoas precisavam ficar imóveis diante da lente da câmera, como evidencia a imagem apresentada (Figura 01); em cena elas “representam” a imobilidade, posam, para a câmera.

---

4 Comuna de Paris é o nome dado à primeira experiência histórica de um governo proletário, ocorrida entre março e maio de 1871, na França. O movimento que levou à formação da comuna, entretanto, contou com a participação de outros extratos e segmentos político-sociais, como a pequena burguesia francesa, membros da Guarda Nacional e partidários do regime republicano, proclamado em setembro de 1870. A formação da Comuna de Paris tem origem nos desdobramentos da Guerra Franco-Prussiana, (1870-1871). Após o presidente eleito da 3ª República Francesa, Louis Adolphe Thiers, negociar a rendição francesa e dissolver o Exército, houve uma tentativa de desmilitarização da Guarda Nacional. Seus integrantes resistiram em entregar os canhões ao governo e atacaram a sede do governo provisório, levando seus membros a fugir para Versalhes. Paris ficou, então, sem comando político. No vazio deixado pelo governo e em meio a uma correlação heterogênea de forças, formou-se a Comuna de Paris. A experiência comunal acabou em 28 de maio, após 7 dias de guerra civil - a chamada semana sangrenta. Enquanto medidas democráticas eram tomadas em Paris, Thiers negociava com a Prússia, em Versalhes, uma aliança para derrotar o governo comunal. Em troca de concessões da França, Bismarck libertou presos de guerra para que pudessem ajudar no cerco à cidade. Assim, em 21 de maio de 1871, mais de 100 mil soldados invadiram Paris. Mais de 20 mil mortos, do lado parisiense, e outros milhares exilados na Guiana Francesa - esse foi o saldo do violento conflito.



Por sua vez, a Figura 02, apesar do efeito de instantâneo, apresenta elementos borrados, cujo movimento não pode ser captado pela chapa fotográfica. Todavia, se a imagem de Pierre-Ambroise Richebourg (1871) nos mostra a visibilidade da cidade danificada (o calçamento arrancado, empilhado como muralha), é capaz ainda de nos revelar o registro da eliminação parcial dos habitantes da cidade, que estão em movimento sem saber que a fotografia estava sendo feita e, portanto, são apresentados quase como “invisíveis”.

Além disso, a fotografia ao permitir a repetição de registros imagéticos (tomadas) de um mesmo objeto, e a reprodução de um mesma chapa fotográfica, marca o surgimento da serialização das imagens, uma passagem de um mundo de imagens únicas para o universo das imagens produzidas em escala industrial, para serem usadas, arquivadas e consumidas.

Num mundo em transformação, a fotografia vai se adaptar facilmente à necessidade de acompanhamento e controle da confusão que se instaura com a ampliação do horizonte do ‘olhar’, respondendo rapidamente à vertigem suscitada pela aceleração do tempo e pela repentina consciência de sua vastidão e sua profusão. A imagem fotográfica tem então um papel fundamental: tentar organizar o mundo de forma a permitir sua absorção e compreensão. Caberá à fotografia

produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas; uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto (ROUILLÉ, 2009, p. 39).

Por meio das promessas da fotografia buscará introduzir-se nas imagens valores análogos aos que transformaram a vida e a sensibilidade dos habitantes das cidades que estavam se industrializando. Ao contribuir para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade industrial, a fotografia funcionou, ao menos durante o tempo em que lhe foi possível dar conta desse papel, como um elemento de intercessão entre o mundo que se transformava e os homens, beneficiando-se de seu status de documento.

Entretanto, esta visão utilitária da fotografia como simples documento foi, e ainda é, permeada de leituras enviesadas e algumas vezes problemáticas. À despeito disso, nos estudos em Comunicação, entre os quais esse trabalho insere-se, há muito existe a consciência de que a fotografia não é simples documento, que pode ser equiparado ao objeto real, cópia exata e verdadeira. Exatidão e verdade<sup>5</sup> não são propriedades inerentes

---

5 Existem várias definições de verdade e várias teorias que pretendem explicar a natureza da verdade. A teoria consensual, considera que a verdade não se estabelece a partir da correspondência entre o juízo e o real, mas resulta do consenso entre os indivíduos de uma determinada cultura ou comunidade quanto ao que consideram aceitável ou justificável em sua maneira de encarar o real. Já a teoria da verdade como coerência considera a verdade como resultando de sua coerência com um sistema de crenças anteriormente estabelecidas, como preservando assim a ausência de contradições dentro do sistema. (JAPIASSU, H. e MARCONDES, D. Dicionário básico de filosofia. 2a edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991)

à fotografia, visto que toda imagem fotográfica resulta de um processo de criação, ao longo do qual a imagem é elaborada, construída, técnica, cultural e ideologicamente. Se as fotografias se parecem exatas e verdadeiras, tais valores não seriam intrínsecos a elas, mas sim atribuídos-lhe nos processos de significação, leitura e apreensão do mundo.

Ao assumir como promessa constituir-se como a representação do real, a fotografia se constrói paulatinamente como capacidade de representar outro mundo construído a partir de um olhar, registrando e apresentando pessoas e paisagens saídas do tempo e fixadas a partir de determinados parâmetros narrativos. Assim, desde meados do século XIX instauram-se novos regimes visualidade, nos quais a fotografia aparece como um artefato capaz de construir espacialidades e temporalidades.

Nessa perspectiva a proximidade instaurada pelo registro e acesso à imagem possibilitaria a transposição dos espaços físicos, a multiplicação (impressa) do espaço fixado. A imagem fotográfica (re)produz como evidência um real que se transforma daquilo que se vê (olhar sem mediação), para um real que agora é acessado por ter sido olhado e reproduzido, quase ao mesmo tempo. Como destaca Crary (1990) é preciso pensar a fotografia para além da questão da nova reprodução tecnológica que ela introduziu, mas considerar seu papel na remodelação de um território no qual sinais e imagens, efetivamente apartados de um referente, circulam e proliferam. Trata-se de refletir acerca dos usos das fotografias que eram feitos.

Com a fotografia há um novo sistema de troca, no qual o próprio corpo morre e passa a existir sob a forma de uma representação que se pretende, sobretudo, realista. “O próprio corpo pareceu ter sido abolido, tornado imaterial, por meio da fantasmagoria da fotografia fixa e em movimento”, conforme destaca Tom Gunning (2004, p. 37).

É preciso compreender então, quais os procedimentos envolvidos na criação da fotografia permitem que esta aparente ser realista, imediata, exata e verdadeira. Dito de uma outra forma, é preciso olhar para a “tecitura” desse processo de construção de imagens para perceber como “(...) a cadeia de transformações que conduz da coisa à imagem pode culminar no exato e verdadeiro” ou melhor, é preciso “compreender uma produção de certezas ou de crenças, e descrever os mecanismos dos enunciados e das formas que ela coloca em jogo” (ROIULLÉ, 2009, p. 62).

### **1.3.1 O culto ao referente: a fotografia e seu objeto**

Essa reflexão sobre o domínio a que pertence a fotografia, enquanto meio de expressão, leva-nos, inevitavelmente, a discutir a relação específica entre o referente externo (objeto fotografado) e a mensagem produzida (imagem obtida). Isto é, torna-se necessário discutir como o meio representa o real. Embora exista uma espécie de consenso de que a fotografia dá conta do mundo com fidelidade, tal virtude testemunhal, de valor de verdade, decorre do próprio processo mecânico de produção da imagem

fotográfica. A foto seria no senso comum percebida como prova de verdade, necessária e suficiente .



Figura 03: 25 de junho de 1848, rua Saint Maur, Paris: barricadas antes do ataque pelas tropas do General Lamoricière. Fotografia de M. THIBAUT. Fonte: Acervo ©Photo RMN (Musée d'Orsay).

Essa ideia de uma fotografia que apresenta-se para ser vista/ lida como espelho do mundo, nasce quase que simultaneamente com o desenvolvimento dos primeiros processos fotográficos, como a daguerreotipia (1839). Criado por Louis Daguerre, este processo baseava-se na exposição, numa *câmera obscura*, de uma placa de metal polido e sensibilizada com sais de prata. Após a longa exposição e o tratamento químico de revelação, o resultado era uma imagem brilhante e reflexiva. como se fosse impressa sobre um espelho, como podemos observar na Figura 03<sup>6</sup>. Eis aqui a metáfora perfeita: o mundo podendo ser refletido e capturado numa superfície, como num espelho<sup>7</sup>.

A crença na verdade, como algo inerente à fotografia, nasce a partir de algumas condições especiais. Ela se sustenta no fato da fotografia funcionar como elemento de aperfeiçoamento, racionalização e mecanização da organização visual que nasce com o Renascimento da cultura ocidental no século XV: a forma simbólica da perspectiva, o

6 A fotografia, um daguerreótipo, produzido durante as revoltas populares que resultaram na instauração da 2ª República Francesa, é uma das primeiras fotografias feitas em uma situação de conflito bélico. Na imagem, além de podermos perceber os efeitos visuais da impressão fotoquímica sobre uma superfície espelhada, é possível percebermos também que, tomada quase dez anos após o desenvolvimento da fotografia, a fotografia ainda é tomada em “panorama”, ou em “vista” da cidade, aonde, pela longa exposição, não nos permite ver as pessoas que provavelmente estariam na rua.

7 A primeira referência a esta metáfora está em Jules Janin, num texto escrito em 1839, “Le Daguerotype” (sic) e reproduzido em ROUILLE, André. La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871. Paris: Macula, 1989, p. 124. Este texto se encontra também disponível no repositório PERSE – revue scientifiques (França). Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_00488593\\_1999\\_num\\_29\\_10\\_4357](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1999_num_29_10_4357).

hábito perceptivo que ela suscita e o dispositivo da *camera obscura*.

A perspectiva deve ser pensada como uma organização fictícia, imaginária, uma ilusão criada a partir de nossa percepção visual para que possamos entender a profundidade, volume e distância dos objetos e capaz de traduzir o mundo a partir de enquadramentos convencionais e codificados (DAMISCH, 1997). A “tradição perspectiva”, o novo modo de olhar, que se estabelece com a imagem em perspectiva não é contestado pelo surgimento da fotografia na metade do século XIX. Ao contrario, será definitivamente sistematizado pela óptica e pelo uso obrigatório da *camera obscura* (dispositivo fotográfico) e até então usada apenas como um acessório eventualmente por pintores e desenhistas.

Resultado de um processo onde a luz reage quimicamente com os materiais sensíveis depositados sobre uma superfície, transformando-a provisória ou definitivamente, a fotografia apresenta vestígios - traços - dessa ação da luz. E antes de ser uma reprodução da realidade (que é seu uso social mais difundido), a fotografia é o registro de tal ação luminosa em um dado lugar, num certo momento. Eis que a grande novidade trazida pela fotografia é química, e não física; uma vez que os princípios da formação da imagem já eram conhecidos e usados, pelo menos, desde o século XI. O “processo fotográfico” vai fixar, quimicamente, uma forma de ver o mundo que, desde o Renascimento, já era buscada através das técnicas e uso da perspectiva euclidiana e do emprego da *camera obscura*. Para Damisch,

(...) os princípios construtivos da câmera fotográfica - e da câmera obscura antes disto - foram ajustados para uma noção convencional de espaço e objetividade cujo desenvolvimento precedeu a invenção da fotografia, e aos quais a grande maioria dos fotógrafos apenas correspondeu. A lente mesmo, que foi cuidadosamente corrigida nas ‘distorções’ e ajustada nos ‘erros’, é pouco objetiva como parece (DAMISCH, 1978, p. 71)

Ao aliar as propriedades químicas da impressão às propriedades físicas da máquina fotográfica, a fotografia renovaria as crenças na imitação e os procedimentos do verdadeiro. Isto é feito com a mecanização da verdade óptica (a câmera e a objetiva) e sua duplicação em uma verdade tátil (a impressão fotoquímica). Entretanto, todos estes fatores de verdade só podem ser considerados em virtude da visão moderna que aspira a emergência da verdade à medida em que diminui a mão do homem na construção da imagem. Portanto, a verdade da fotografia, enquanto documento, seria resultado de uma nova aderência entre a *coisa* e a sua fotografia, em detrimento da antiga relação entre o artista e sua obra (ROUILLE, 2009, p. 64).

Um dos primeiros críticos da fotografia, Charles Baudelaire (1999) defenderá a necessária separação entre técnica e arte pois via na imagem fotográfica, produto da técnica e da indústria, um instrumento de uma memória documental do real e em clara oposição à arte, pura criação imaginária. Para Baudelaire, o papel da fotografia seria conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seus esforços para uma melhor

apreensão da realidade do mundo.

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto, necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses dos astrônomos; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (**tradução nossa**). (BAUDELAIRE, 1999)<sup>8</sup>.

A partir de uma ideologia estética em voga na sua época, Baudelaire tenta recolocar a fotografia num lugar, que ele entendia como sendo o lugar próprio desta, de simples técnica, de uma ferramenta auxiliar da memória e testemunha do que foi (fotografia documento) e que jamais deveria invadir o campo da arte, espaço reservado à imaginação e à criação artística. Poderia-se considerar que essa argumentação é uma visão elitista e idealista da arte, vista como prática sem fim, livre de qualquer função social ou relação com a realidade.

Assim, em contraponto ao discurso de Baudelaire vários autores viram a fotografia como possibilidade da libertação da arte, como é o caso de Walter Benjamin (1994), em *a Pequena história da fotografia* e em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; ou André Bazin (1983) para quem a fotografia seria mais natural e objetiva do que a pintura. Entretanto, uma particularidade da obra de Bazin é que o automatismo da produção da fotografia não seria, necessariamente, produtor de semelhanças (segundo o autor). A semelhança, para Bazin, seria apenas um resultado do produto fotográfico, uma vez que não importa a imagem, mas o “fazer”, isto é, o processo, a gênese da imagem

---

8 S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous! (BAUDELAIRE, 1999).

fotográfica.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução (...) Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de “desrecalcar”, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo (BAZIN, 1983, p. 126).

A fotografia, por sua gênese e pela possibilidade de transferência de realidade da coisa para a sua reprodução (imagem), seria testemunha da existência do referente, embora esta não seja exatamente igual a ele. Isso porque a relação com o real não seria resultado de uma mimese, mas por ser um vestígio.

A objetividade e o mecanicismo, características mais destacadas da fotografia vista como documento, serão defendidas por vários autores, na medida em que estes viam, nestas características, a possibilidade da fotografia ser fonte de conhecimento e substituta perfeita da realidade. Esta ideia chegará até os nossos dias, como uma das mais importantes particularidades, se não a principal, da imagem fotográfica. Tanto a visão da fotografia como ‘espelho do real’ como a concepção da imagem fotográfica como intérprete do objeto, partem do pressuposto de que a fotografia é sempre dotada de um valor absoluto.

Outras teorias vão considerar a fotografia como dotada de um valor não mais absoluto, mas de um valor singular ou particular, determinado unicamente por seu referente e só por este: um traço do real. Tal concepção de imagem como algo que lembra o real – a imagem parece verdade – pode ser percebida, por exemplo, nos trabalhos desenvolvidos por Roland Barthes (1984), Philippe Dubois (1994), e Jean-Marie Schaeffer (1996). Recorrendo à noção de rastro, como uma impressão digital, e inspirados pelas obras de Charles S. Peirce (1990), esses autores vão distinguir a fotografia (o registro, o índice) do desenho (a representação, a imitação, o ícone). Ao pensarem a fotografia a partir dos vestígios dos objetos na imagem – noção de rastro - estes autores destacaram o status semiótico da imagem fotográfica em relação às imagens pictóricas, pois entendem que a relação entre objetos (referentes) e as impressões é tanto de contiguidade como de semelhança, sendo esta tanto uma semelhança óptica como por contato.

Entre esses autores, a obra de Barthes se destaca pela forte ênfase no referente (a coisa fotografada). Para o autor a fotografia caracteriza-se fundamentalmente por ser uma “perfeita analogia da realidade”, ou uma mensagem sem código, pois é simples analogia

mecânica da realidade – imagem capturada por um dispositivo<sup>9</sup>. Para Barthes a fotografia, especialmente aquela publicada pela imprensa, é puramente denotativa (onde reside sua objetividade) pois nada parece ser complementado com conotações.

Em *A mensagem fotográfica*, publicado originalmente em 1962, no primeiro número da revista *Communications*, Barthes apresenta suas primeiras considerações acerca da fotografia (de imprensa) que, para ele, é sempre uma mensagem, embora sem código, pois pretende-se como a pura transcrição do real.

(...) para passar do real à sua fotografia, não é de nenhum modo necessário fragmentar o real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto que oferecem à leitura; entre esse objeto e sua imagem não é de modo algum interpor um relê, isto é, um código (...) a imagem não é o real, mas ela é pelo menos seu perfeito analogon, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia (BARTHES, 2000, p. 326-327).

A mensagem fotográfica seria parte de uma estrutura mais ampla, constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora será a redação do jornal, fotógrafos, editores e redatores; o receptor, o público leitor do jornal, enquanto o próprio jornal seria o meio. Este se apresentaria como um complexo de mensagens concorrentes, onde a fotografia será o elemento central, ao redor do qual circulam outros elementos: textos, títulos, legendas, desenho de página e o próprio nome do jornal, que, constitui um “saber que pode fazer infletir fortemente a leitura da mensagem” (BARTHES, 2000, p. 325).

Entretanto, isso nos coloca frente a um paradoxo. Ao pensar a fotografia como imagem trabalhada, escolhida, produzida, construída e editada de acordo com normas profissionais, estéticas e ideológicas (que contêm fatores conotativos) Barthes acaba por concluir que haveria, na fotografia de imprensa, no mínimo, uma imagem análoga e não codificada junto a uma mensagem codificada. O “paradoxo fotográfico seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (o análogo fotográfico) e outra com código ( a arte ou o tratamento ou a escritura ou a retórica da fotografia) (...)” (BARTHES, 2000, p. 328).

Para Barthes o paradoxo fotográfico, de ordem estrutural, deve ser entendido como um *status* fatal de toda e qualquer comunicação de massa: mensagens conotadas se desenvolvem a partir de uma mensagem sem código e tal paradoxo, estrutural, coincidirá com um outro, de ordem ética. Ao tentar ser neutra e objetiva, a fotografia de imprensa (e a própria imprensa), esforça-se a copiar detalhadamente o real como se a analogia fosse um fator de resistência à subjetividade do ‘ato de narrar’ o acontecimento.

---

9 O termo dispositivo é aqui empregado como simples meio através do qual a imagem é produzida, transmitida e apresentada ao receptor.

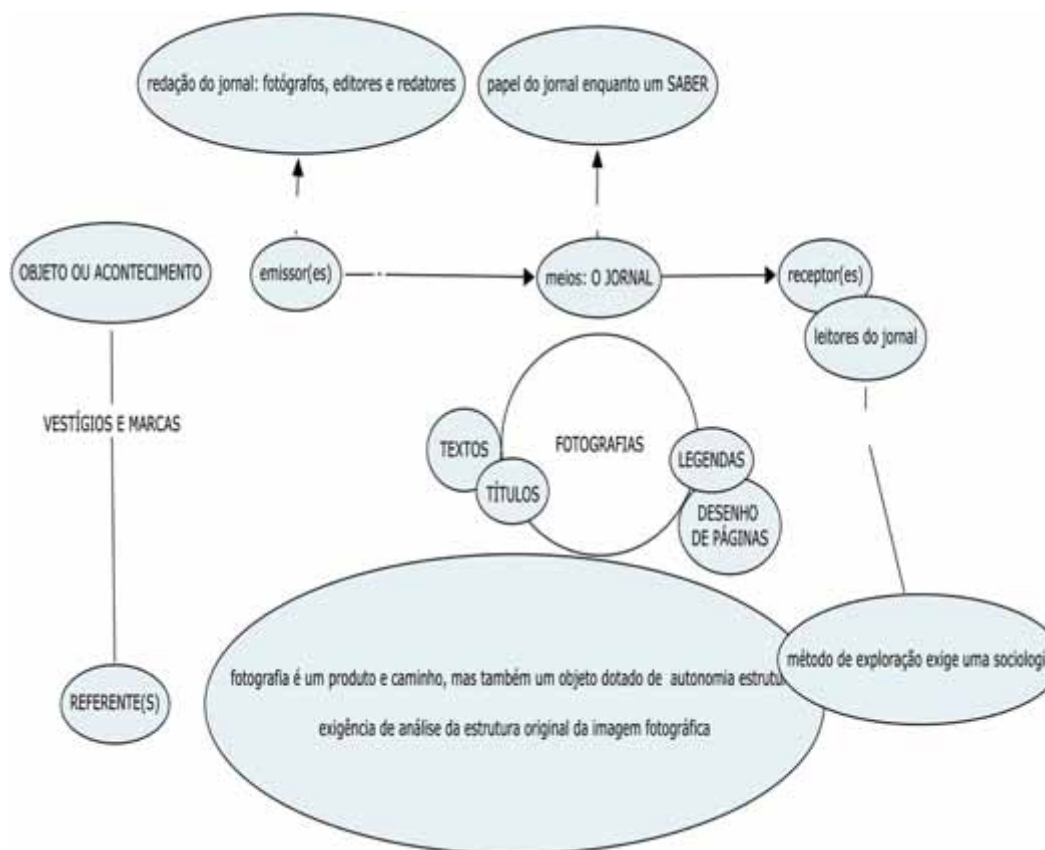


Figura 04: esquema Barthesiano para a estrutura da mensagem fotográfica, criado a partir do texto “A mensagem fotográfica” (Felz, 2012)

As fotografias de imprensa, que ocupam lugar de destaque nas discussões de Barthes, assim como as fotografias artísticas, tendem a autonomizarem-se diante do mundo real e tornam-se também, elas próprias, mundo. Ora, a fotografia por mais documental que seja, não é capaz de representar o real. Assim como o discurso e outras imagens, ela fabrica seu próprio mundo. Ao conceder à coisa (referente) um papel fundador, reduzindo a força do processo fotográfico e da própria imagem, Barthes acaba concedendo a esta coisa um papel de invariabilidade, de imutabilidade muito grande. Além disso, ele concede à ideia da “pose” (algo que se coloca diante da objetiva fotográfica) um papel crucial na fotografia. A imobilidade diante da câmera (pose), a imutabilidade da coisa e a impotência do operador diante do real têm uma razão clara: a fotografia não inventa, ela é entendida como a própria autenticação do acontecimento.

As imagens fotográficas, seriam então, não uma cópia do real, mas uma emanção do real passado: uma magia. Pouco interessa se uma fotografia é analógica ou codificada. Interessa apenas que a fotografia possui uma força comprobatória e que tal força não incide sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na perspectiva do autor, na fotografia o poder de autenticação sobreporia-se sobre o poder de representação.





*Figura 05: Guerra Civil dos EUA. Soldado da União (norte) libertado do campo de prisioneiros de Andersonville, na Geórgia (EUA) . Cerca de 1864. Fotografia de Mathew Brady. Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA – coleção de fotografias da Guerra Civil.*

Porém, Barthes ignora que fotografar não consiste simplesmente em registrar um dado acontecimento. Fotografar não pode ser visto como a simples captura, direta e automática, sobre uma superfície sensível, de vestígios de uma coisa previamente determinada. Quando uma coisa, necessariamente material e real, passa ou se põe diante da objetiva da câmera fotográfica, a confrontação não deixa de produzir efeitos, seja sobre a imagem, seja sobre a coisa. Entre a coisa e a fotografia opera-se um encontro, cujo acontecimento desse encontro é o processo fotográfico. Ao invés de se ignorarem, coisa e fotografia tornam-se partes do todo.

O retrato do soldado “quase-morto” (Figura 05) não seria, assim, simples representação, cópia ou simulacro do *homem-coisa* preexistente antes da imagem. A fotografia que olhamos é o resultado da conjunção das infinitas expressões e marcas do homem que se põe diante da câmera, com as múltiplas ações do fotógrafo-operador (ponto de vista, enquadramento, escolha da objetiva, iluminação, momento do disparo...). A fotografia que vemos é, portanto, a atualização fotográfica de um *homem-acontecimento* em evolução.

Entre os autores que também se baseiam nos escritos de Peirce e suas considerações sobre o índice, destacamos ainda Philippe Dubois (1994), que insistirá, em sua obra “*O ato fotográfico*”, na dependência da fotografia em relação a suas condições de produção uma vez que não seria possível pensar na imagem fotográfica fora do “ato que a faz ser”; e Jean-Marie Schaeffer (*A imagem precária*, 1996), para quem a fotografia necessita ser discutida a partir das suas condições de recepção, pois a imagem seria para este, essencialmente, não apenas, um signo de recepção. Além disso a fotografia também é, para esses dois teóricos, índice no plano temporal: em uma foto o tempo está incluído, encerrado. A fotografia embalsamaria o passado e continua eternamente a nos apontar o que foi e não é mais. O dispositivo fotográfico repousa sobre isso: ele capta o tempo e o restitui ao leitor.

Dubois (1994) vai, assim como Barthes, estruturar seu pensamento a partir da sua relação com o referente, ou melhor, a relação entre o objeto de representação (a imagem fotográfica) e o objeto representado (aquilo que foi fotografado).

(...) é decerto uma enorme evidência lembrar que, em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece a princípio, simples e unicamente, como o traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões (DUBOIS, 1994, p. 60).

Essa definição mínima da fotografia traz, para Dubois, a possível definição da própria natureza da fotografia, ou como Barthes define, seu *noema*, visto que em tal definição se mostra a imagem como resultado das emanções do referente, de algo que ali estava, pouco importando se este já tenha desaparecido. Entretanto, será a partir dessa conceituação mínima que, segundo Dubois, podemos rejeitar a ideia de semelhança da imagem com o real. Vista a partir de tal definição, a produção da fotografia implicaria em duas questões fundamentais: primeiro, do ponto de vista técnico, o aparelho não é elemento fundamental para a criação de imagens (vide os fotogramas), operando em nível secundário, em relação ao processamento químico da imagem (sensibilização, revelação e fixação) e, segundo, a imagem obtida não é *a priori* mimética, embora as imagens possam parecer com os objetos, isso será apenas um efeito do processo fotográfico.

O autor ainda buscará lembrar-nos que a visualidade não opera sozinha e demanda os outros sentidos para dar conta das informações, e que uma fotografia é estruturada ideologicamente. Além disso, a fotografia, para além de funcionar como *mimese* da realidade, ou elemento de transformação da realidade, deve ser entendida como vestígio do real. Dessa forma, não é preciso buscarmos semelhanças diretas ou indiretas com o referente, mas simplesmente apontar uma dependência, da imagem em relação ao objeto fotografado, pois se quisermos

(...) compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto

e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da tomada) quanto no da recepção (relação sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo todo o campo da referência (DUBOIS, 1994, p. 66).

Dubois portanto nos apresenta aqui a distinção defendida por Peirce (1974) entre ícone, *símbolo* e índice. O ícone ao representar o referente ausente graças à similitude que tem com ele; é um “signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em razão das características que ele possui” (PEIRCE, 1974, p. 99). A fotografia seria então, espelho do real. O símbolo ao ligar de maneira convencional e arbitrária um significante e um referente, é um “signo que remete ao objeto que ele denota em razão de uma lei (...) que determina a interpretação do símbolo em referência a este objeto”. Neste caso a fotografia deve ser entendida como transformação do real. O índice evoca o referente graças a um vestígio ou uma marca. É um “signo que significa o objeto frequentemente em razão do fato de que ele está realmente em conexão com ele” (Peirce, 1974, p.102). A fotografia é então, índice.

Isto é, se o ícone e o símbolo oferecem a essência, ou melhor, as propriedades de um objeto, o índice contenta-se em indicar-lhe a existência. Essa tríplice divisão peirceana remete a três maneiras de conceber uma fotografia: (a) o ícone insiste no referente – remete ao objeto fotografado; (b) o símbolo no receptor (leitor/ espectador), que pode dar um novo sentido à fotografia; (c) o índice insiste no produtor da imagem fotográfica.

Assim como para Barthes, Dubois vê uma reivindicação do ícone em fotografias “sem arte”: documentos, fotografias de família e, em particular, fotografias dos desaparecidos (que já morreram). Seriam, portanto, para Dubois, *imagens-ícones*, todas as fotografias de guerra (passadas ou não) que poderiam ser também classificadas como retratos (o soldado semimorto da Figura 05), ou ainda as imagens panorâmicas dos cenários de guerra seriam imagens-documento do “isso foi”.

Já o símbolo, enquanto categoria peirceana, estaria nas “fotografias unárias” (BARTHES, 1984) e fotografias que se relacionam com a arte. Seriam aqui enquadradas, portanto, as imagens de guerra marcadas pelo flagrante, pela tragédia que se descortina diante das lentes dos fotógrafos sem que estes tenham qualquer controle sobre a situação. Neste grupo, estaria a imagem (Figura 06) que nos é apresentada por Robert Capa do soldado republicano que tomba com um tiro fatal diante da câmera (e dos nossos olhos)<sup>10</sup>.

10 Muitas vezes celebrada como a mais importante fotografia de guerra de todos os tempos, a imagem nos apresenta, em close-up, o drama da representação da morte e nos permite ainda perceber como o fotógrafo colocou-se na cena, próximo ao perigo. A escolha, pelo fotógrafo, de uma lente que se assemelha a visão humana, provavelmente em torno de 50mm, dá a sensação de que estamos ao lado do soldado enquanto ele cai. Ao permitir ao espectador ver a paisagem ao redor e atrás do soldado, Capa mostra que não se escondeu atrás de uma lente teleobjetiva (que comprimiria e estreitaria nossa visão do fundo da

O índice, por sua vez, estaria em qualquer fotografia. A concepção da fotografia como índice deixa, portanto, intacto o mistério do objeto a ser fotografado, pois ela certifica, ratifica e autentica mas nem por isso esse fato implica que ela significa.



Figura 06: Guerra Civil Espanhola. Miliciano Republicano morto em combate. Fotografia de Robert Capa, publicada originalmente na revista LIFE; volume 3, n. 2, 12 de julho de 1937. Fonte: Arquivo Revista LIFE – Google.

Já Schaeffer (1996) retomará a questão da natureza da imagem fotográfica a partir do ponto de vista da recepção. Seu ponto de partida é que a imagem fotográfica é essencialmente (mas não apenas) “um signo de recepção”. Para ele é impossível “compreendê-la plenamente no quadro de uma semiologia que define o signo ao nível de emissão. Isso não significa porém, que negue a pertinência da noção de intencionalidade para explicar alguns de seus aspectos” (SCHAEFFER, 1996, p. 10). Isso seria secundário, pois a imagem fotográfica considerada em si mesma, não seria uma mensagem. Para o autor, quando se fala do dispositivo fotográfico, obviamente deve-se pensar que, como qualquer imagem, o clichê fotográfico<sup>11</sup> é sempre resultado de uma ação humana.

Mas, quando falamos de fotografia, pensamos na imagem como obra e não como um índice de fatos ou acontecimentos reais. (...) a obra deve ser vista como um resultado da *techné*, de um fazer, e não tanto como expressão de uma mensagem. Identificá-la com a (re)apresentação de um sentido instituído impede, a meu ver, a compreensão de qualquer coisa que se refira à arte fotográfica (SCHAEFFER, 1996, p. 10).

---

cena), mas que estava envolvido na ação, mostrando que o que vemos é resultado de sua proximidade e intimidade com o acontecimento.

11 O termo **clichê** (do francês cliché, substantivo masculino) é usado, por Schaeffer, como sinônimo de fotografia, em referência à chapa fotográfica, ou negativo fotográfico. Também é usado, em produção gráfica para referir-se às chapas usadas na impressão. Entretanto, se pensarmos na fotografia a partir de sua captação digital, em que não há materialidade de um suporte nem a ação fotoquímica da luz, uma vez que a fotografia digital é, fundamentalmente, uma relação de luminância e crominância transformados em um código binário (zero e um) e armazenada virtualmente numa máquina, essa ideia fica mais complexa e difícil de ser imaginada.

Schaeffer não elabora uma ontologia da fotografia, como Barthes ou Dubois, entretanto, procura apreender essa no âmbito de sua circulação social virtual, não real. O autor demonstra a irredutibilidade do registro fotográfico à problemática da reprodução do visível: o dispositivo produz traços de fenômenos que são invisíveis ao olho humano.

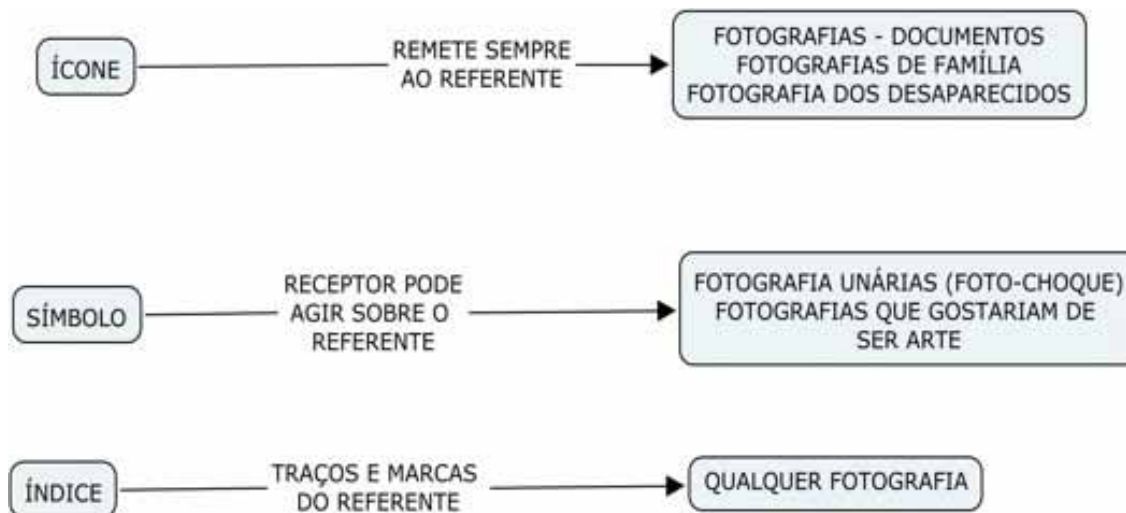


Figura 07: A Tríplice divisão de Peirce e uma possível categorização da fotografia

Segundo Schaeffer, a impressão fotográfica é o traço do visível, extraído de um real polimorfo, e não a apresentação natural originária. Schaeffer aproxima-se então, de Dubois, ao pensar que a imagem fotográfica é um índice não codificado que funciona como signo de existência. Assim, ele evidencia a ambiguidade da fotografia. Toda imagem é, a um só tempo, signo informacional (índice icônico) e obra de arte: toda imagem é, portanto, o registro do real e uma figuração, e a força da fotografia estaria nessa ambiguidade. A fotografia apresenta-se então, como um índice com potencialidades icônicas e com potencialidades simbólicas. O que nos permite diferenciar o ícone fotográfico dos outros ícones estaria em sua função indicial. E, o que permite distinguir este (índice) de outras impressões fotônicas é a função analógica de sua realização icônica.

### 1.3.2 Referências, precariedades e tensões do *fotográfico* e suas implicações sobre a narrativa fotográfica do jornalismo

Apesar da relevância de tais teorias, ao considerarem que as imagens fotográficas são condicionadas apenas por coisas preexistentes, das quais as imagens seriam impressões dos vestígios, dos rastros de tais referentes, estas acabaram por construir um pensamento global e abstrato que se apresentou indiferente às práticas e produções singulares e às condições concretas. Ao considerarem a fotografia como uma categoria de onde é possível extrair as leis gerais, esses autores acabam por não considerá-la enquanto um conjunto de práticas (variáveis) nem um *corpus* de obras singulares. Essa visão acaba por reduzir

a fotografia ao funcionamento do seu dispositivo: o aparelho fotográfico. Isto é, reduz a fotografia ao simples registro, à impressão luminosa, ao seu grau zero.

Ao privilegiar a reflexão sobre fotografia a partir de um dispositivo teórico: *o fotográfico*; Barthes e Dubois, acabam por diminuir a importância da própria imagem (fotografia) e de seus operadores (fotógrafos). Há, na teoria, uma prevalência do índice em relação ao ícone que é, também reducionista. Embora essa opção pelo registro e pelas marcas e vestígios, em oposição à imitação e à semelhança, tenha liberado a imagem fotográfica dos velhos discursos que reduziam a fotografia a simples espelho do real, também resultou em algumas situações em visões como a de Schaeffer (1996) que atribui à fotografia uma natureza precária apoiando-se nas particularidades do signo fotográfico que será, para ele, caracterizado por uma tensão entre índice e ícone.

Outras reduções e simplificações também aparecem nestas teorias, como o privilégio dado ao dispositivo químico em relação ao dispositivo óptico ou ao designar o fotograma como a expressão máxima do índice. Impressão luminosa mimética realizada sem auxílio de um dispositivo óptico, o fotograma será, para Dubois (1994), a definição mínima da fotografia e expressa enquanto tal, sua própria ontologia. Em o “Óbvio e Obtuso” (1986), Barthes já apresentava essa perspectiva. Ao referir-se ao cinema, este afirmava que o *filmico* não era apreendido no filme em movimento, mas, uma única vez, pelo fotograma que demonstrava não ser o ‘movimento’, a essência do filme pois não passaria de uma ilusão.

Nessa visão, a atenção se volta muito mais para os suportes das imagens fotográficas, e suas estruturas microscópicas, de grãos e superfícies sensíveis, afastando-se dos códigos culturais, das questões econômicas, da estética e das funções sociais da fotografia. A imagem fotográfica é, portanto, pensada para seu nível mais elementar (o fotograma), para sua definição mínima, banalmente técnica e material, a de uma imagem que aparece primeiramente, simples e única, como uma impressão luminosa (DUBOIS, 1994, p. 100), mais precisamente como uma marca, fixada em suporte bidimensional sensibilizado. Para tal visão da imagem fotográfica, pouco importa se falamos de fotografias de moda, imagens de álbuns de família ou fotografias de imprensa; todas seriam apenas resultado de uma máquina singular, insensível à história, ao contexto ou aos costumes.

A busca pela ‘forma mínima da fotografia’, como fazem Barthes e Dubois, vai também reduzir o tempo fotográfico ao tempo de sua gênese, isto é, ao instante da “inscrição natural do mundo na superfície sensível, o momento da transferência automática das aparências” (DUBOIS, 1994, p. 85). Embora admitam a existência de tempos fotográficos, antes e depois do instante central (o momento em que a imagem é formada, captada pela superfície sensível), estes: o tempo da tomada (o antes) e o tempo da imagem (o depois), seriam apenas justificativas, ou certificadores da existência desse instante crucial, visto como uma fissura temporal, um ponto de ‘cisalhamento do tempo’, uma descontinuidade. Esse instante será, para Dubois, o momento único em que o princípio da impressão natural

funciona em toda a sua pureza.

(...) entre esse antes e esse depois, entre essas duas séries de códigos e de modelos, durante a única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa. Aí está seu limite. É somente então, nesse momento infinitesimal, nesse recuo, nessa vacilação da duração que a foto é puro-traço, tem uma relação de imediato pleno, de co-presença real, de proximidade física com seu referente (DUBOIS, 1994, p. 86).

Para Dubois (1994), somente no instante único da inscrição natural é que estaremos diante do “instante do esquecimento dos códigos”. Afora isso, a fotografia seria imediatamente (re)tomada pelos códigos. A visão de Dubois atualiza a visão barthesiana da fotografia entendida como uma “mensagem sem código”, embora não avance muito nessa questão. O instante do esquecimento dos códigos acaba por repercutir no *isso foi* barthesiano e no *momento decisivo* de Cartier-Bresson.

Por suas particularidades físicas, decorrentes do próprio suporte, as imagens fotográficas só podem registrar o tempo como uma forma de extensão espacial, pois estas se organizam muito mais sob a dominância do espaço do que do tempo. A imobilização do tempo na fotografia ocorre de uma forma excessiva, sendo este obstruído, congelado e interrompido. Se as imagens do cinema e da televisão operam em fluxo, a fotografia rompe com esse constante fluir, imobilizando o acontecimento num instante. Imóvel, a “fotografia refluí da apresentação para a retenção” (Barthes, 1984, p. 134). O tempo, para Barthes será então, a ênfase dilaceradora do noema da fotografia (*o isso foi*), sua representação pura.

Embora a fotografia apresentada na Figura 05 seja terrível, ela mesmo parecendo representar a morte e toda a tragédia das guerras (dessa e todas as outras que vieram antes e depois), ela coloca o observador diante do *isso foi*: o soldado semimorto que, imóvel diante da lente da câmera, apresenta todo o drama e horror da guerra. Também remete a uma outra constatação, a retenção de um passado que absoluto (pela pose) nos apresenta o futuro: este homem vai morrer (se já não é um morto), pois essa catástrofe é inevitável. Se o sujeito está morto ou não, qualquer fotografia é uma catástrofe. Na “fotografia há sempre um esmagamento do tempo: isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142). No final, para Barthes, não haveria necessidade de apresentar na fotografia um corpo (objeto) para que a vertigem do tempo esmagado possa ser percebida. Bastaria assim, que uma fotografia trouxesse vestígios desse corpo e do acontecimento.

Em 1854 Roger Fenton fotografou, durante a Guerra da Criméia o Vale da Morte (Figura 08 – *Sombras sobre o Vale da Morte*). Nela vemos nada além de um horizonte limpo, um terreno pedregoso, sem vegetação, mas marcado pelas centenas de balas de canhão que espalhadas por toda a cena, marcam e remetem ao acontecimento. A partir de uma leitura barthesiana teríamos nesta fotografia, três tempos muito bem definidos: o tempo daquele que olha do presente (hoje) para fotografia, o tempo do acontecimento –

do *isso foi* – e o tempo do fotógrafo.



Figura 08: Sombras sobre o Vale da Morte (1854). Fotografia de Roger Fenton. Guerra da Criméia. Fonte: KELLER, Ulrich. *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War*. Amsterdam: Gordon & Breach Editors, 2001.

A fotografia de Eddie Adams, produzida em 1968, no Vietnã e que nos apresenta o exato momento em que o *Gal. Nguyen Ngoc Loan*, chefe de polícia em Saigon, dispara sua arma à queima-roupa contra a cabeça de um prisioneiro vietcongue (Figura 09) é terrível e materializa no ato de puxar o gatilho, a morte inexplicável e com toda a carga dramática que o gesto fixado na fotografia produz. O braço esticado, o dedo no gatilho, o rosto do vietcongue entortado pelo impacto da bala, produzem potencialmente no espectador a sensação da morte eminente e, mais ainda, leva a exacerbação da imaginação, que assim reproduz como imaginação o tiro que não escutou. Paradoxalmente, será o momento congelado que também nos defenderá da tragédia representada na imagem. Graças à distância no tempo causada pela imagem estática, fixada num instante, somos levados a testemunhar, mas certos de o que testemunhamos, *já foi* (isso aconteceu), já terminou.

Embora este acontecimento também tenha sido transmitido pela televisão, e tais imagens possibilitem ao espectador ver, (re)ver e (re)viver o acontecimento, essas não são tão lembradas quanto esse registro do tempo, fotográfico. A imagem que fica e que se perpetua, no tempo e no espaço, é a imagem fotográfica fixa, tomada a curta distância. É a fotografia que dá a dimensão do horror. É neste poder de fixar e conservar o acontecimento no tempo, de dizer: ‘isto aconteceu’, que reside a força da imagem fotográfica.





Figura 09: Guerra do Vietnã: O momento exato em que o General Nguyen Ngoc Loan, chefe de polícia em Saigon, dispara sua arma à queima-roupa contra a cabeça de um prisioneiro vietcongue. Fotografia de Eddie Adams- Associated Press (1968). Fonte: Acervo do jornal *The New York Times*.

O distanciamento temporal da fotografia nasce, para Schaeffer (1996) do *arché* fotográfico, isto é, do fato de sabermos que o “ícone é a retenção visual de um instante espaço-temporal real: o tempo fotográfico é, em primeiro lugar, o tempo físico (o momento e a duração) da formação da impressão” (SCHAEFFER, 1996, p. 60). Mas o autor, faz uma ressalva: se a imagem em movimento (como a do cinema), indicial ou não, é imagem *no tempo* (imagens em movimento são investidas pelo tempo e são capazes de produzir sempre o mesmo efeito de fluxo perceptivo atual); apenas a imagem fotográfica de caráter indicial é imagem *do tempo*. O distanciamento temporal físico entre o momento da tomada da impressão e o momento da recepção só é levado em conta se puder ser traduzido como uma ruptura em um tempo vivido postulado. Diante de referências estáveis, o aspecto temporal do índice desaparece. Isto explicaria porque o leitor/ espectador não perceberia algumas imagens como temporalmente datadas, como os panoramas e fotografias de paisagens, fotografias de natureza morta ou de moda (Schaeffer). Assim, na Figura 08 (Sombras sobre o Vale da Morte), se Barthes via tempos muito bem definidos por conta dos vestígios presentes na cena capturada, Schaeffer verá uma imagem fotográfica em que os impregnantes, por serem mais estáveis, dispensariam qualquer tematização temporal datada.

Cartier-Bresson, quando escreveu acerca do “momento de decisivo” (1972)<sup>12</sup>, procurou descrever suas relações com o evento no interior particular que é a fotografia de reportagem. Ele imaginava situar-se sempre à distância dos acontecimentos, vivendo e produzindo imagens a partir da periferia do evento e daí captando “o fato verdadeiro em relação à realidade (supostamente) profunda”.

Apesar de Cartier-Bresson nos apresentar uma concepção problemática, ele evidencia algumas questões importantes de como o instantâneo põe em jogo diferentes temporalidades. A primeira delas é a ação do acontecimento, com a qual o fotógrafo é confrontado com a realidade. É o instante da percepção, do necessário contato físico entre fotógrafo e a realidade material. Se a fotografia enquanto impressão, exige que o operador trave contato com o acontecimento; enquanto dispositivo, capaz de fixar um instante preciso, ela descarrega a duração do presente em um instante perfeitamente delimitado (o momento da impressão da imagem fotográfica sobre a superfície sensível) pelo disparo do obturador. É a segunda temporalidade, de contração do presente, visto pelo fotógrafo, a um átimo do tempo.

Enquanto corte temporal, o disparo e a impressão da imagem, irrompe na curva do tempo, delimitando dois tempos: um passado (dos referentes) e um futuro (da imagem). Este instante é materialmente vazio, pois reside nele uma incerteza em relação à imagem produzida. “Jogamos com coisas que desaparecem”, afirma Cartier-Bresson (1972). Após essa cisão de tempo, do instante da impressão, a imagem surge a partir dos arremates e tratamentos feitos no laboratório. É uma quarta temporalidade e onde o fotógrafo já não é mais simples operador, mas um operador-espectador. A imagem que surge diante dos olhos agora também é dupla. Coexistem nela agora dois tempos: o tempo de sua gênese, efêmero; e um segundo, perpétuo.

Barthes (1984) embora confesse não apreciar muito a fotografia, ao buscar nas imagens de família recordações da mãe, recentemente falecida, acaba remetendo-se à imagem fotográfica (em *A câmara clara*) por esta “ter algo com a possibilidade de ressurreição”. A fotografia assim, torna-se um dispositivo munido de um poder misterioso e divino de ressuscitar simbolicamente os mortos, de autorizar a volta dos corpos da morte para a vida, ressuscitar o que o tempo eliminou. Essa concepção, embora metafórica, esclarece o fato de que, para Barthes, “diante da foto, como num sonho, o esforço é o mesmo, o mesmo trabalho de Sísifo: subir, com dificuldade, rumo à essência, descer sem ter a contemplado, e recomeçar” (BARTHES, 1984, p. 100). A imagem fotográfica seria então, um ponto de partida para percursos regressivos intermináveis e difíceis: retomada do tempo e da vida; ou uma retomada da morte para a vida e das aparências para a essência.

---

12 Este texto foi escrito, originalmente, como prefácio do livro: *Images à la sauvette* [The Decisive Moment]. Paris: Éditions Verve (Tériades), (1952). No Brasil, este texto foi publicado na Revista Bloch Comunicação, número 6 (1972) e posteriormente transcrito para sites e apostilas de ensino de fotografia. Aqui nos valem de uma cópia xerográfica da primeira publicação brasileira.

Barthes acaba assim, como muitos outros espectadores, na ilusão metafísica de que, a imagem é capaz de nos levar diretamente à origem, ao objeto fotografado. O autor vai ainda dissociar a percepção da imagem da lembrança da coisa. “O que eu vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição (...) mas o real no estado passado: ao mesmo tempo o passado e o real” (BARTHES, 1984, p. 129-130). Além disso, o que quer que ela (a fotografia) mostre e qualquer que seja sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos, mas seu referente.

A noção do *isso foi* barthesiano tem por base a ideia de um tempo que flui de forma contínua, onde o presente sucede lentamente ao passado; e entre eles as diferenças são apenas de grau e não de natureza. O tempo barthesiano toma como base o tempo vivido, que é simples retração de instantes contínuos. Essa ideia de um tempo sucessivo, de um presente vivido, que se aproxima de nossos ciclos biológicos, vai harmonizar-se facilmente com o funcionamento técnico da fotografia. Entretanto, essa concepção de tempo sucessivo, baseado em um presente vivido e defendido por Barthes (1984) em *A câmara clara*, não é capaz de dar conta do espanto do espectador diante de antigas imagens fotográficas.

Ao observarmos a imagem apresentada na figura 05 (o quase morto) que seria, para Barthes, um retrato que nos remete diretamente ao seu referente material (*o isso foi*), acaba por nos mostrar que uma fotografia, mais do que uma lembrança de um acontecimento, é uma contralembrança, um acionador de lembranças.

Ao nos depararmos com o corpo esquelético do soldado libertado do campo de prisioneiros, no fim da Guerra Civil dos EUA, não percorremos o passado, mas nos voltamos a este passado a partir do presente. Para Bergson (1999), “nós nos desligamos do presente para nos colocarmos primeiramente no passado em geral, depois em uma certa região do passado”. Como o presente apresenta natureza diversa do passado, a lembrança não emerge no fim de uma escala gradual no tempo. Sob o impulso “do presente, as lembranças são reanimadas e transformadas em imagens-lembrança, para aí serem atualizadas sob a forma de percepções no espectador” (BERGSON, 1999, p. 148).

Para Bergson, a memória, que não pode ser dissociada da percepção, intercala o passado no presente e é ela que dá à percepção, seu caráter subjetivo. O olhar para uma fotografia (como ato) “acaba revelando-se, em termos temporais, como uma estrutura estereoscópica (no passado e no presente) e, ao mesmo tempo, orientado do passado em direção o presente”. Não percebemos nada que não tenha alguma referencia no passado. “Toda percepção já é memória. Ver, é de certa maneira, sempre rever” (BERGSON, 1999, p. 76 e 167).

O tempo fotográfico visto como uma possibilidade de paralisia e embalsamamento, composto por instantes sucessivos, será compreendido por Bergson (1999) como uma coexistência, onde o *isso foi* cede espaço para o *isso foi feito*, ou *isso se passou*. A fotografia seria então não o registro de um referente material que adere (à imagem

fotográfica), mas o produto estético (impressão) de um evento. É o caso da Figura 10 (soldados franceses reagindo a um ataque aéreo em Aisne). Mais do que o registro material do acontecimento – uma batalha durante a 1ª guerra – a imagem nos apresenta uma interpretação do evento e nos remete à uma série de indagações, em especial se a destituirmos de quaisquer referências textuais.

Isso restituiria à fotografia seu caráter paradoxal, pois, nela, coexistem tanto o certificado de presença quanto a notícia (o acontecimento). Assim, a fotografia não deve estar apenas aferrada às teorias baseadas no referente. Embora não se possa negar que o referente tenha ligação com a imagem resultante da impressão luminosa, este é apenas a base da imagem.



Figura 10: Soldados franceses, Aisne, França – 1917. (Fernand Cuville/Galerie Bilderwelt/Getty Images)

A este modo, do *isso foi*, dos vestígios e marca do referentes, deve-se acrescentar na abordagem da fotografia o modo do *que foi que ocorreu?*, que é o modo da memória, o modo do evento fotográfico. O *isso foi* barthesiano, que procede do registro e certifica a existência e a presença do referente “é somente a porção afirmativa da imagem. O valor informativo da fotografia é muito mais do que aleatório” (ROUILLE, 2009, p.220). Longe de ser o aspecto final ou pleno da foto, esse *isso foi* é cenário desencadeador de várias questões: o que aconteceu? Quem são essas pessoas? Aonde isso ocorreu? A estas ainda podemos juntar outras: quando foi feita tal imagem? Qual é seu contracampo? Ao nos afastarmos da crença na objetividade da fotografia, somos capazes de compreender

que a fotografia não se estabelece apenas a partir de um registro e uma percepção passiva, mas da interrogação ativa e da memória. Por fim, a redução da fotografia ao índice, à impressão física de um objeto real que antes esteve lá, levou alguns teóricos a confundir a imagem com a própria coisa. Barthes será o mais fiel defensor da ideia de que uma imagem sempre carregará consigo seu referente, pois este ‘adere’ à fotografia. Barthes, enxerga na fotografia um decalque, não um mapa, como proposto por Certeau (1996). Ao considerar apenas os referentes materiais e assimilar a imagem ao seu referente, esse entendimento do fotográfico limita-se ao mundo das coisas concretas e reduz a realidade a um dado registrável.

A fotografia como é vista pelas teorias do índice deve ser entendida como uma fotografia territorializada, baseada no aqui e agora, que carrega seu referente com ela (Barthes, 1984, p. 16). Entretanto, a fotografia não está toda circunscrita no funcionamento mínimo do seu dispositivo técnico, assim como a pintura não pode ser reduzida ao par *pincel* <=> *tela*. É inquestionável que as imagens fotográficas registram fotoquimicamente, sobre superfícies sensíveis, as marcas luminosas de coisas e do mundo e isso as diferenciam da pintura ou do desenho. Mas elas também não se esgotam na simples designação, como afirma Barthes (1984), para quem a fotografia simplesmente “aponta um dedo em direção aos referentes”.

A fotografia deve ser entendida como um duplo: ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão. Não é possível considerarmos a fotografia como simples máquina abstrata, que obedece apenas a seus mecanismos internos, constantes e universais, mas torna-se necessário observá-la enquanto prática social, perpetuamente variável. Não é possível isolarmos seu lado material das estruturas sociais, econômicas e estéticas; nem isolar o dispositivo técnico das práticas e dos usos.

As maiores críticas e incompreensões acerca da fotografia decorrem, em grande parte, de uma compreensão que salienta sua natureza tecnológica, que a faz ser vista como uma imagem produzida sem a interferência do homem. Ao superestimarmos as possibilidades e capacidades da fotografia, passamos a vê-la como um observador total (Rouillé, 2009, p. 203), dando ao dispositivo um lugar privilegiado, capaz de nos apresentar o mundo sem alterações, limitações ou deformações. A imagem fotográfica não remete apenas e diretamente à coisa fotografada, posto que não é simples reflexo. A fotografia se apoia nos objetos/cenas/personagens registrados (dos quais conserva vestígios) e na ação do fotógrafo; e, portanto, estaria numa interseção entre um plano de referência (da ciência) e um plano da composição (arte).

#### **1.4 Entre dispositivos e gestos**

Embora se possa abordar a fotografia de diferentes formas, seja de um ponto

puramente material e técnico onde se evidenciam as descrições das máquinas e do potencial do dispositivo, ou com uma postura filosófica, quando a fotografia surge como forma de representação e de conhecimento do mundo, a maioria das teorias que se debruçam sobre a fotografia, ao reduzirem esta a um dispositivo teórico: *o fotográfico*, acabam por a mutilar. Ao dar mais valor a ontologias da essência da fotografia, que são construídas a partir de reduções, cortes e oposições, tais visões teóricas acabam por deixar de lado imagens e práticas concretas que escapam ao trabalho teórico. Deixa-se de lado não apenas a fotografia (como imagem) como seus operadores (fotógrafos). O foco central recai sobre a importância do dispositivo, enquanto simples expressão luminosa, mecanismo de registro.

Se as reflexões sobre a fotografia, calcadas na relação da imagem com seu referente, acabam por deixar de lado muitas outras questões acerca da fotografia em si, veremos que muitas outras perspectivas de leitura e reflexão se apresentam de forma diferenciada. Entre os muitos teóricos que se debruçaram sobre a fotografia, Flusser (2002) é o que talvez tenha uma leitura particular importante para nosso trabalho. Em *A Filosofia da Caixa Preta*, a fotografia é inicialmente tomada apenas como o ponto de partida para o desenvolvimento de uma história dos *media*. Essa história, segundo o autor é baseada em uma série de processos de tradução e retradução, recheada de desilusões com a capacidade dos *media* de mediar as relações entre homem e realidade; essa dualidade dará lugar a um homem consciente de que fabrica um mundo feito de absoluta artificialidade, em que cada homem é autor e leitor da realidade de seus próprios mitos e construções.

Na perspectiva flusseriana, todos os aspectos da vida são mediados (GULDIN, 2008) e a comunicação deve ser vista, preferencialmente, de um ponto de vista existencialista: a comunicação não deve ser vista apenas como uma troca de informações entre receptores e emissores ligados por um canal (modelo clássico de comunicação). Para Flusser, a comunicação deve ser entendida como um ato coletivo, dialógico e intencional. Se no modelo clássico, se busca resolver o problema dos ruídos que interferem no canal de comunicação, afetando possíveis interpretações, na visão flusseriana de comunicação, a preocupação é como “criar, armazenar e distribuir a informação cujo objetivo é tornar aceitável nossa condição humana” (GULDIN, 2008, p. 79). O homem cria assim, redes de informações para entender e interpretar o mundo a sua volta. Para Flusser (2007), todas as estruturas comunicativas são artificiais, isto é, são construções criadas pelo homem para liberar a si mesmo do medo da morte. Mas nem sempre o caráter artificial da comunicação é percebido conscientemente.

Após aprendermos um código, tendemos a esquecer sua artificialidade (...) os códigos (e os símbolos que os constituem) tornam-se uma espécie de segunda natureza, e o mundo codificado e cheio de significados em que vivemos nos faz esquecer o mundo da primeira natureza. E esse é, em última análise, o objetivo do mundo codificado que nos circunda:

que esqueçamos que ele consiste num tecido artificial que esconde uma natureza sem significado. O objetivo da comunicação é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e incomunicáveis (...) (FLUSSER, 2007, p. 90).

Essa concepção de comunicação como esquecimento da morte deriva da noção judaica de que é preciso nos lembrarmos dos outros para mantê-los vivos; estes existirão enquanto estiverem em nossa memória. Entretanto, essa lembrança dos outros, como forma de lutar contra a morte, pode se apresentar como em Agamben (2007), para quem o ato de testemunhar é o único ato possível diante dos acontecimentos do mundo, embora talvez não seja possível dizer o que foi visto ou vivido, pois o que resta (do acontecimento) não passa de uma lacuna, um vazio que por não ser enunciável, institui a verdade deste testemunho.

Mas apesar da possibilidade da morte e da aniquilação, nós nos comunicamos pois somos animais políticos. “Não porque somos sociáveis, mas porque somos animais solitários que não conseguem viver sozinhos” (Flusser, 2007, p. 91). A comunicação deve portanto, ser entendida como uma *humanidade*, não como ciência natural; trataria/ofereceria não explicações, mas interpretações.

Para Flusser a câmera fotográfica (aparelho), enquanto dispositivo técnico para produção de imagens, será a precursora do “universo das imagens técnicas”; será a partir da relação desse aparelho com o fotógrafo que este vai construir seu pensamento. Para Flusser as máquinas (aparelhos) são capazes de (re)produzir signos, resultado de uma capacidade inscrita na própria materialidade dos aparelhos, a que ele irá chamar de programação. E, embora seus estudos apresentem diferentes discussões acerca do funcionamento dos aparelhos (câmera fotográfica, televisão, telefone, computador...), a Flusser interessam mais as estruturas de comunicação dialógicas e discursivas os códigos que operam dentro das máquinas, do que o *hardware*, isto é, o aparelho em si. Ao desprezar o aparelho (enquanto *media*) e seu *hardware*, ele evita uma perspectiva puramente tecnológica e opta por uma reflexão mais antropológica e intersubjetiva, cultural, de como os *media*, e nossa experiência com eles, modificam o nosso “estar no mundo”.

No caso da fotografia, não interessa ao autor tanto o resultado final (o tecido, a imagem), mas o tear, o ato de criar, de produzir tal imagem. Para Flusser, é essencial observarmos os aspectos da fabricação (para criar com os outros uma razão para viver) e a natureza dialógica e intersubjetiva da comunicação, do fazer/ tecer (atos intencionais, potencialmente de liberdade). Nesse sentido, vale resgatar Vera França (2006) que propõe entender a comunicação como lugar de observação do mundo em movimento, isto é, entender a comunicação como uma relação.

Em o *Mundo Codificado* (2007) veremos uma ampliação das discussões acerca das imagens que são vistas por Flusser, como mensagens. As imagens possuem um

emissor e buscam, na outra ponta do processo, um receptor. E essa busca é uma questão de transporte (entre um ponto e outro). Mas, se como vemos em Flusser (2002), imagens são superfícies que pretendem representar algo – que se encontra lá fora, no espaço e no tempo – como transportá-las? A resposta estaria (nos) ou teria dependência com os corpos, com os suportes sobre os quais as imagens são fixadas.



Figura 11: Pintura rupestre na caverna de Lascaux, França. Disponível em: <http://www.lascaux.culture.fr>

As primeiras imagens, fixadas nas paredes das cavernas não podiam ser transportadas e os receptores precisavam deslocarem-se até o interior das cavernas para visualizá-las (o que tornou esses registros quase inacessíveis). Mas para os caçadores paleolíticos, o transporte dessas imagens não parecia ser necessário. Para a cultura desses caçadores, bastava a reunião do clã ao redor do fogo que iluminava o fundo da caverna, aonde as imagens apreendiam o mundo externo, os animais e os acontecimentos da vida. A experiencição da visão dessas imagens permitia àqueles que a elas tinham acesso reviver o acontecimento; o mundo ganhava sentido e o caçador estava pronto para uma nova empreitada. As imagens no fundo da caverna são imagens na acepção mais própria da palavra: são vivências fixadas, reconhecimento e valoração do acontecido e um modelo para o reconhecimento intersubjetivo futuro. São cenas sagradas, mágicas.

Tais imagens tinham como função, tornar o mundo imaginável, abstraindo-o, isso é, de suas quatro dimensões reduzir sua apreensão a duas. Mas com o tempo, essas imagens, superfícies que pretendiam ser mediações entre o homem e o mundo, acabaram por substituí-lo. “O mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas (...) e tal inversão é idolatria” (FLUSSER, 2002, p. 09). Os textos surgiram como forma de



quebrar essa tendência, essa relação alucinatória do homem com a imagem e de criticar a imaginação pela renomeação da sua intenção original. Diante de um mundo cada vez mais complexo

Surgiram pessoas empenhadas no relembramento da função originária das imagens, que passaram a rasga-las, a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens. O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos imagéticos. Eis como foi inventada a escrita linear. Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos (FLUSSER, 2002, p.09).

Mas essa tentativa de desfiar em linhas as imagens, tornando-as compreensíveis, trouxe um segundo problema pois os textos passaram a tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem, tornando-se estes inimagináveis. O homem que antes havia trocado o mundo pelas imagens, passou a trocar o mundo pelos textos.

Caberá às imagens técnicas tornar os textos imagináveis, desdobrando-os em imagens. A fotografia será a primeira das imagens técnicas, resultado do desenvolvimento da tecnologia e da cultura advinda da revolução industrial. Enquanto as imagens tradicionais derivam diretamente do real, as imagens técnicas são abstrações derivadas dos textos e seu deciframento é difícil, pois sua forma de apresentação, em princípio, torna desnecessário que elas sejam decifradas. Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, “como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito” (FLUSSER, 2002. P. 14). Como resultado último de uma complexa cadeia causal que partiria do mundo as imagens técnicas estariam assim, aparentemente, no mesmo nível do real, “unidos por cadeias de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Quem vê a imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente” (FLUSSER, 2002. P. 14).

O observador das imagens técnicas, em virtude de seu caráter não simbólico, objetivo – posto que carrega vestígios do referente – não as percebe como imagens, mas sim como janelas por onde enxerga o objeto. A confiança na imagem técnica é equivalente, neste caso, aos próprios olhos do observador. Assim, ao observar uma fotografia, ele não a vê nem a critica enquanto imagem, mas a apreende como se ela fosse uma visão do objeto (ou o próprio objeto).

Embora a fotografia ainda seja vista como uma imagem carregada de objetividade – em virtude dos vestígios do real, por conta de sua gênese – esta aparente objetividade é ilusória. Segundo Flusser as imagens técnicas são tão simbólicas quanto todas as imagens e precisam ser decifradas (apesar da extrema dificuldade deste ato) para que os significados possam ser captados.

Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é

reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo seu universo de significado (FLUSSER, 2002, p. 14).

Assim, na perspectiva flusseriana, o que vemos ao contemplar uma fotografia não é o mundo, nem o objeto, mas determinados conceitos relativos ao mundo (ou ao objeto), a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. No caso das imagens pictóricas é fácil verificar que lidamos com símbolos pois percebemos facilmente a presença de um agente humano por trás da criação das imagens (um pintor), que se coloca entre estas e seus significados. É esse agente humano que elabora os símbolos e os transfere para a superfície da imagem. E quem deseja conhecer tais símbolos e seus significados precisará conhecer o que se passa na cabeça (do agente).

Mas no caso das imagens técnicas, embora também tenhamos algo que se interpõe entre estas e o mundo, isso parece ser menos perceptível. As fotografias, por exemplo, são imagens produzidas por aparelhos operados por um agente humano (fotógrafo). Mas essa complexa relação entre o homem e a máquina (aparelho-funcionário) parece não interromper o caminho entre a imagem e o seu significado; para Flusser, parece mesmo constituir-se no canal de ligação entre a imagem técnica e seu significado.

Isso seria resultado da complexidade da relação aparelho <—> operador que não permitiria ser observada atentamente. É a *caixa preta* de Flusser: não é possível vermos com clareza o que ocorre dentro. Assim,

(...) o que se vê é apenas *input* e *output*. Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da *caixa preta*. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade dessa tarefa, somos analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las (FLUSSER, 2002, p. 15).

Neste sentido, devemos partir da ideia de que a o processo de produção de fotografias envolve muito mais do que a captura - pela câmera – da luz refletida pelo objeto (referente). Mais do que se prender aos vestígios desse referente (Barthes) ou pensar a imagem como precária (Schaeffer) é preciso, segundo Flusser, pensar na fotografia como ato de comunicação, em que se busca dar sentido ao mundo na medida em que o homem (operador) pode tornar a câmera numa intenção, isto é, o operador usar a câmera desprogramando os programas nela embutidos afim de gerar uma crítica do mundo, não sua simples reprodução.

Mas como significam as imagens técnicas? Para Flusser, a resposta a esta questão é simples: significam apontando na direção do nada existente lá fora. Para ele, na tentativa de deciframos as imagens técnicas, cometemos um erro: analisamos apenas o que as imagens mostram (significados aparentes ou significados pretendidos). O que deveríamos levar em conta, no caso das imagens técnicas, não é o significado, mas os significantes (o

sentido é a direção para onde apontam). Flusser vê as imagens técnicas como “projeções” que conferem significados de dentro para fora, e que é precisamente isso que lhes dá sentidos.

Embora a princípio, se possa ver a fotografia como um espelho que reflete a realidade; para Flusser (2008) as imagens tradicionais é que seriam espelhos que refletem os vetores de significado que apanham no mundo. Enquanto as imagens tradicionais deve orientar no mundo, as imagens técnicas tem por função dar sentido. Flusser nos lembra que as fotografias são produzidas por aparelhos que apanham sinais advindos do mundo (raios luminosos) e os refletem em forma de vetores de significado que não significam nada que possa ser refletido. Para Flusser, estes sinais são apenas matéria-prima a partir da qual as imagens serão produzidas. Não se trata de reflexão, mas de produção de vetores. Para o autor, as câmeras fotográficas devem ser vistas como aparelhos projetores que não explicam o mundo, mas o informam. E para entender o que significam as imagens técnicas é preciso não analisar apenas a imagem em si, mas o aparelho - e sua programação - e a intenção do fotógrafo, pois pode parecer óbvio, mas por trás de cada imagem fotográfica, há intencionalidades presentes. Fotógrafo e aparelho buscam provocar, no observador, determinadas experiências, valores e comportamentos.

Os modelos funcionam porque mobilizam em nós tendências recalçadas, e porque paralisam as nossas faculdades críticas e adormecem a nossa consciência. Passamos a vivenciar, valorar, conhecer e agir como sonâmbulos ou como fantoches. Quando conseguimos mobilizar as nossas faculdades críticas a fim de nos emanciparmos da hipnose, as nossas críticas não atingem a vivência concreta. O nosso comportamento sonâmbulo e a inadequação da crítica tradicional aumentam em nós a sensação do espectral que acompanha o universo das imagens. Nossos gestos passam doravante não apenas a se constituir como reações às imagens, mas passam a dirigir-se igualmente rumo às imagens. As imagens passam a ser nossos interlocutores, os parceiros na solidão a qual nos condenaram (FLUSSER, 2008, p. 60).

Assim, as fotografias capturariam nossos gestos através da câmera (aparelho) e os transcodificariam em programas, nutrindo-se dos gestos que elas próprias provocaram. Entretanto, assim como toda imagem técnica, a fotografia seria ainda caracterizada pelo “estar programado”. São realizações de algumas potencialidades inscritas nos aparelhos, isto é, a fotografia é uma superfície simbólica que, de alguma forma, está previamente programada por aqueles que as produziram. E, embora o número de potencialidades seja grande, é finito. Este número será a soma de todas as fotografias “fotografáveis” por este aparelho.

Tais aparelhos são programados a partir de potencialidades muito acima da capacidade dos fotógrafos (operadores) esgotarem tal programação. Para Flusser a complexidade do aparelho é maior do que a capacidade do fotógrafo pois na *caixa preta*, a “pretidão” é sempre um desafio. Entretanto, apesar da complexificação do programa, o

funcionamento do aparelho se dará sempre em função das intenções do fotógrafo que terá domínio sobre o processo de *input-output*, mas não necessariamente sobre o que acontece dentro da *caixa preta*.

Como operador que brinca com o aparelho, que o liberta do trabalho, cabe ao fotógrafo, não apenas “driblar” as intenções escondidas no objeto e, escolhendo entre as diferentes categorias de espaço e tempo inscritas do aparelho, fotografar aquilo que pode ser fotografado implica transcodificar cenas em imagens, ou como Flusser prefere, magicizar o ato de fotografar.

Neste processo de produzir fotografias ainda podemos distinguir claramente tanto as intenções do aparelho quanto as do operador (fotógrafo). Enquanto o fotógrafo procura eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros a fim de que estas (imagens) se eternizem nos outros; a intenção do programa presente no aparelho é de programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento.

Mas será na distribuição das fotografias que poderemos observar as características que as diferem das demais imagens técnicas. Mesmo em tempos de fotografias digitais, que necessariamente exigem aparelhos para sua distribuição, fotografias são superfícies imóveis, folhas, que podem ser distribuídas pelo processo de multiplicação ao infinito. Essa subordinação a um suporte material (mesmo as imagens digitais podem ser assim distribuídas) dá à fotografia uma aparente e enganosa objetividade. Elas não são comparáveis a quadros por exemplo, que têm valor enquanto objetos. O valor das fotografias enquanto objeto é desprezível; seu valor está na informação que é capaz de transmitir, no caso das imagens jornalísticas. Embora outros objetos possam também carregar informação, na fotografia a superficialidade da informação permite que ela possa ser reproduzida em outras superfícies (canais) como as páginas de jornais, revistas e páginas de internet.

Embora as fotografias não exijam aparelhos para sua distribuição, acabaram por estimular, também, o desenvolvimento de aparelhos gigantescos de distribuição que pegam as fotografias, multiplicam-nas e as distribuem para os observadores. Estes aparelhos de distribuição acabam por fazer parte do aparelho fotográfico e os operadores – fotógrafos – passam a agir em função deles. Ao fotografarem os operadores visam atender a determinado canal de distribuição, pois o canal funciona como possibilidade de tornar o operador um ser imortal. No canal, as intenções do fotógrafo e do aparelho se complexificam.

Assim, o repórter fotográfico, o fotógrafo vai fotografar em função de um determinado jornal que permitirá que ele alcance o maior número de leitores (interlocutores) e porque é remunerado para isso. Enquanto o fotógrafo acha que está usando o jornal como meio (*medium*), o jornal usa o fotógrafo em função de seu programa. Por sua vez, a fotografia usada pelo jornal vai permitir a programação mágica dos leitores.

O fotógrafo sabe que ainda que, para sua fotografia ser publicada, ela precisa estar de acordo com o programa, ao mesmo tempo que deve buscar “driblar” a censura e o

controle do programa para incluir na imagem elementos estéticos, políticos, ideológicos e epistemológicos por este não previstos inicialmente no programa. O jornal e seu programa podem aceitar tais elementos como forma de enriquecer seu programa. Eis a luta constante entre as intenções do fotógrafo e os programas do aparelho. No próximo capítulo refletimos sobre como esse embate cotidiano - fotógrafo/ programa/ medium - afeta a fotografia de imprensa, jornalística, e a produção de sentido.

## FOTOGRAFIA E JORNALISMO: CONTANDO HISTÓRIAS COM IMAGENS

Embora hoje a fotografia ocupe espaço privilegiado no jornalismo gráfico e visual, quando a fotografia surgiu, no final da década de 1830, os jornais já existiam em bom número, tanto na Europa como nas Américas. A imprensa já estava em franco processo de profissionalização, sendo para Marcondes Filho (2000, p.13) um momento em que a “atividade jornalística que se iniciara com as discussões político-literárias aquecidas, emocionais, relativamente anárquicas, começava agora a se constituir como grande empresa capitalista”. Enquanto o jornalismo impresso passava a ser, aquilo que Marcondes Filho chama de segundo jornalismo, quando seu valor de troca torna-se prioritário em relação ao seu valor de uso, a fotografia ainda engatinhava como processo de captura da realidade.

A fotografia de imprensa se desenvolveu na medida em que novas tecnologias gráficas (invenção de prensas mecânicas e da linotipia) reduzem os custos de produção e introduzem novas técnicas de impressão. Até 1880, quando surgiram novas técnicas de impressão<sup>1</sup>, as fotografias serviam apenas de modelos para que desenhistas e gravadores produzissem réplicas, muitas vezes introduzindo novos elementos e suprimindo outros. Entretanto, as primeiras imagens fotográficas exibidas pelas revistas ilustradas ainda seguiam os padrões criados para as ilustrações e desenhos já comuns na imprensa. A maioria das fotografias eram imagens únicas e posadas onde os sujeitos representados demonstram claramente a certeza da presença da câmera. A imagem fotográfica ainda aparecia dentro de moldes estáticos, como mera ilustração. “Quando várias fotografias apareciam numa página, elas eram diagramadas de forma arbitrária ou sequencialmente, com pouca atenção às lógicas conceituais do layout, legendas corte ou tamanho das imagens”(Kobré, 2011, p. 436). A força expressiva ou documental era atenuada em

<sup>1</sup> Com o desenvolvimento do processo de impressão por autotipia pelo alemão Georg Meisenbach, conhecido também no Brasil, como meio-tom (halftone) a imagem original de tons contínuos pode ser reproduzida através de uma malha (ou retícula) de vidro, sendo então fragmentada em pequenos pontos, distribuídos de maneira regular e cujo tamanho variava em função da tonalidade específica de cada área da imagem. Através deste processo, gravava-se uma chapa denominada clichê, no qual os pontos, em alto-relevo, correspondiam às áreas escuras da imagem. Os clichês podiam ser montados juntamente com os blocos de textos e impressos simultaneamente, pelo processo tipográfico então utilizado. Esta nova tecnologia vai, finalmente, emprestar ao fotojornalismo a base tecnológica que lhe faltava para conquistar um lugar ao sol na imprensa porém, a introdução do processo de impressão por meio-tom, não provocou uma imediata alteração nas rotinas produtivas. O desenho continuou sendo empregado por mais algumas décadas pois os custos de modificação dos sistemas de impressão ainda eram caros. As fotografias surgiam nos jornais do século XIX como um pouco menos do que intrusas. Talvez isso ocorresse pelo design gráfico das páginas, centrado no texto, e também pela forma como encaravam a fotografia, não muito mais do que uma simples ilustração.

função do caráter ilustrativo em que eram diagramadas e das vinhetas e ornatos que as “emolduravam”. Mas para Freund (1994), a incorporação da fotografia pela imprensa tem um alcance verdadeiramente revolucionário, pois essa

altera a visão das massas. Se até então o homem comum só podia visualizar os acontecimentos próximos, que ocorriam ao seu redor, em sua rua, em sua cidade, com a fotografia, se abre uma nova janela para o mundo. Os rostos dos personagens públicos, os acontecimentos que têm lugar no país e além das fronteiras se tornam familiares. Ao ampliar sua visão, o mundo se encolhe. A palavra escrita é abstrata, porém a imagem é um reflexo concreto do mundo onde cada um vive. A fotografia inaugura os mass-mídia visuais, quando o retrato individual se vê substituído pelo coletivo (FREUND, 1994, p. 188).

Esta incorporação da fotografia pela imprensa será, entretanto, lenta. Ainda que a utilização das fotografias seja prática comum desde o final da década de 1880, a imprensa diária terá que aguardar ao menos uns vinte e cinco anos para assumir definitivamente este novo procedimento de reprodução mecânica da imagem fotográfica.

Freund (1994) vê razões meramente econômicas, pois ao não possuírem máquinas apropriadas para realizar os clichês fotográficos, os proprietários e editores precisavam investir grandes somas para o aparelhamento das gráficas e oficinas. Newhall (2002) por outro lado, considera que as razões sejam mais de caráter formal ou estilístico e aponta a incorporação tardia da fotografia pela imprensa diária em decorrência da falta de costume do leitor que ainda não aceita ou não compreende esse novo procedimento, pois a visão dos receptores de imagens do século XIX ainda é marcada, como afirma Umberto Eco (1999), pelas “próteses substitutivas e extensivas”. As imagens seriam capazes de substituírem os textos (próteses substitutivas) mas com uma tendência a estender a informação (próteses extensivas). Com o desenvolvimento ou ampliação da informação porém, as imagens passam, de meros complementos visuais, a parte constituinte dessa informação, muitas vezes tornando-se o elemento fundamental para sua compreensão.

Entretanto para Crary (1998), na passagem do século XIX para o XX, o tempo adquire uma velocidade maior e neste ambiente que a fotografia chega definitivamente às páginas das revistas e jornais e torna-se um elemento narrativo. As cidades, que já vinham se expandindo desde o início do século XIX, ganham ares mais modernos, ruas calçadas, sistemas de transporte público, como os bondes elétricos, são criados e a eletricidade começa a fazer parte do cotidiano urbano. Instaura-se um tempo tipicamente urbano: mais veloz, caótico, fragmentado e desorientado. A fotografia, com sua capacidade de disciplinar o tempo, congelando no tempo e espaço fragmentos de vida, vai operar como um elemento regulador, capaz de capturar o real e dominar esse tempo, que alterado, desfaz as relações entre o mundo e suas representações. A fotografia funcionaria não apenas como uma técnica de circulação, mas também como um novo domínio sobre o tempo e sobre a realidade. Através dela procura-se um modo de contrapor a efemeridade

da percepção, uma maneira de congelar o tempo acelerado que a visão já não dá conta de capturar sem interferências e contingências subjetivas.

Se a evolução dos sistemas de impressão, a partir do século XVI, criam condições para o início da produção de jornais e permite caracterizar o jornalismo como uma atividade de coleta e transmissão de notícias, para Jean Chalaby (2003), o conjunto de fatores que serviram para estabelecer o jornalismo como uma instituição social deve deslocado para meados do século XIX quando fatores econômicos, sociais e culturais criam condições para o surgimento do jornalismo enquanto profissão e discurso.

A profissão de jornalista e o discurso jornalístico é produto da emergência, durante este período, de um campo especializado e autônomo de produção discursiva, o campo jornalístico. Progressivamente, o discurso jornalístico tornou-se um gênero distinto de texto: agentes do campo jornalístico desenvolveram as suas próprias normas e valores discursivos, tais como a objetividade e a neutralidade. O modo de escrita jornalística passou a caracterizar-se por estratégias discursivas e práticas que não são de natureza literária nem políticas. Os textos jornalísticos começaram a possuir características filológicas próprias, e esse fenômeno discursivo podia ser identificado nos textos que formavam o discurso jornalístico (CHALABY, 2003, p. 29-30).

Será ainda na segunda metade do século XIX que a objetividade, associada a características como imparcialidade e neutralidade, passa a ser uma imposição do crescimento da grande imprensa e da informação. Essa pretensa neutralidade possibilitou que se ajustasse a informação às ambições mercantis da imprensa, com vistas a um público leitor crescente. As dificuldades tecnológicas no envio de mensagens corroboraram para a criação de um novo formato narrativo, em que a economia das palavras se impunha, contribuindo para a adoção de um estilo impessoal e direto no jornalismo. Entrando nos hábitos jornalísticos pela “(...) pequena porta das ambições comerciais e das limitações técnicas, a objetividade como prática jornalística erigiu-se assim, pouco a pouco, em critério de moral profissional” (CORNU, 1999, p. 182). A fotografia será rapidamente absorvida, neste quadro racional e positivista uma vez que,

como o jornalismo moderno, textual, ela é filha da Modernidade, filha de um ideário positivista, racional, vista no jornalismo como uma técnica, imagem identitária que encontra seu sentido na natureza do referente. Ao absolutizarmos a objetividade do texto e da imagem no âmbito do jornalismo, corremos o risco da não-informação, de manipulações e mentiras, que possuem como objetivo servir a interesses mercadológicos e políticos (GONÇALVES, 2009, p.5).

Entretanto, é apenas na passagem do século XIX para o XX que o jornalismo vai incorporar a imagem aos textos noticiosos e opinativos como recurso estratégico de afirmação da verdade. Com o emprego frequente da fotografia pelos jornais é que surgirá, por exemplo, uma nova categoria profissional nas redações: a dos fotógrafos de imprensa.



Tais profissionais serão importantes durante o desenrolar de todo o século XX quando, os avanços tecnológicos da fotografia e da imprensa e uma nova postura institucional (que deixa de enxergar na fotografia um elemento secundário, de simples ilustração) criam condições de difundir imagens dos grandes conflitos bélicos que sacudiram este período, criando e estabelecendo modelos de cobertura, apresentando narrativas dramáticas dos acontecimentos e construindo sentidos. Entretanto, para além de discutirmos as transformações decorrentes dessa incorporação da fotografia pela imprensa, é necessário pensarmos como neste fim de século XIX, um novo jornalismo se instaura, coincidindo, não casualmente, com a incorporação da fotografia.

A lógica da imprensa de massa, de inclusão de um público cada vez mais vasto, obrigava a incorporação de uma narrativa sensível que mostrasse um mundo próximo da realidade cotidiana desse leitor. As tragédias do mundo tornaram-se parte integrante das narrativas jornalísticas, que passaram não apenas através dos textos, mas sobretudo pelas imagens, a incorporar imagens dramáticas. Dramas cotidianos de mortes violentas e de tragédias de todas as ordens, que passam a ser não apenas descritas, mas vistas pelas imagens que reproduzem esse mundo transformado. A imaginação construída a partir da imagem adensava ainda mais a tragédia que podia ser agora visualizada. As exigências do público, aliada às necessidades dos profissionais levam a avanços tecnológicos que permitirão consideráveis ganhos para o conteúdo das fotografias. A diminuição dos tempos de exposição por exemplo, e a melhoria das objetivas fotográficas, vai permitir a captura do movimento, o congelamento da ação, o que é vital no fotojornalismo.

O surgimento do filme fotográfico em rolos, desenvolvido por George Eastman e W. Walker em 1884, vai permitir o desenvolvimento de novos equipamentos, com as velhas placas de vidro ou metal emulsionadas sendo substituídas, reduzindo o peso e facilitando o manuseio. George Eastman vai dar um novo impulso quando em 1888, cria a primeira câmera Kodak. Com esse equipamento a fotografia definitivamente se transforma num meio de uso massivo, ideia reforçada pelo próprio slogan publicitário utilizado para promover a câmera: *“você aperta o botão e nós fazemos o resto”*.

A popularização da fotografia vai permitir, em pouco tempo, o aparecimento de uma nova estética fotográfica, onde a boa fotografia, senso comum, deveria ser lisa, limpa e com os objetos centralizados. Essa estética afetou até mesmo as produções do domínio do fotojornalismo. Mas, por outro lado, a disseminação da fotografia amadora vai permitir a possibilidade da experimentação, da criação e ainda garantir que os acontecimentos mais marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória.

Na medida em que os jornais passam a utilizar a fotografia, os primeiros fotógrafos de imprensa começam a se destacar. Porém cedo, passam a ser detestados por suas ‘vítimas’. Segundo Freund (1994), esses profissionais não tardaram a receber uma reputação deplorável:

A seleção dos profissionais acontecia mais em função da força física – necessária para segurar e operar as pesadas câmaras e acessórios da época - que do talento do fotógrafo. Para obter imagens nítidas de cenas de interiores, eles usam um flash acionado por magnésio em pó, que produzia uma luz ofuscante, fumaça ácida e odor nauseabundo. Surpreendidos pelo flash, os personagens das fotos quase sempre apareciam em poses ridículas: boca aberta, olhos revirados, etc. O objetivo destes fotógrafos era, antes de tudo, conseguir uma foto, coisa que então significava que a imagem tinha que ser clara e fácil de reproduzir. O aspecto dos fotografados não preocupava nem o fotógrafo, muito menos o redator das notícias. Os políticos e pessoas da alta sociedade, que foram as suas primeiras vítimas, não tardaram a tratar com desprezo estes profissionais. Nenhuma de suas fotos recebia crédito de autoria. O estatuto do fotógrafo de imprensa recebeu durante quase meio século uma consideração inferior, comparável a de um simples criado a quem se dá ordens, sem poder de iniciativa. (FREUND, 1994, p. 109).

A ampliação dos trabalhos dos fotógrafos de imprensa, que passam a abordar melhor o cotidiano, vai permitir a construção de novas formas de representação da realidade e novos crivos para leitura do mundo. Dessa forma a fotografia de imprensa vai encontrando os meios para cobrir com eficácia os grandes acontecimentos do final do século XIX e início do século XX. Por outro lado, a fotografia afasta-se do efeito de verdade única e entra no século XX como meio de experiências técnicas ou compositivas. É o período de efervescência nas artes e, para Ledo Andión (1988) “todos esses movimentos artísticos tiveram importante influência sobre a fotografia e, conseqüentemente, sobre o fotojornalismo” (LEDO ANDIÓN, 1988).

Este cenário vai ganhar contornos mais específicos a partir da década de 1920, após a 1ª Guerra Mundial. Como vamos ver nos capítulos 3 e 4, os conflitos bélicos sempre foram temas privilegiados pela fotografia. No que pese questões limitadoras do trabalho fotográfico, como a censura imposta pelos governos envolvidos, será durante a 1ª Guerra Mundial que muitos jornais percebem a necessidade de organizarem equipes fotográficas para a cobertura deste grande conflito, embora ainda não possamos falar de reportagens fotográficas como hoje as definimos. Sem uma unidade narrativa, tais imagens não possuem relações visíveis com o texto jornalístico. A cobertura fotográfica deste conflito é basicamente composta por imagens esparsas, posadas ou encenadas (como podemos ver na figura 10, capítulo 1). Tomadas à distância, em planos gerais ou médios, dão a sensação de afastamento da cena, em que a câmera e o fotógrafo parece não estarem ali presentes.

Somente com o final da 1ª Guerra Mundial, que veremos surgir nas revistas ilustradas editadas na Alemanha uma fotografia de imprensa com uma linguagem particular, com forte senso estético e centrada na cobertura do cotidiano humano. A busca pela constante inovação no jornalismo impresso repercute nos aspectos formais dessas revistas onde a imagem fotográfica passa a ter lugar de destaque, deixando de lado o

caráter de mera ilustração e passa a exercer funções informativas. As fotografias serão valorizadas com: o uso de legendas; uma maior relação entre texto e imagem; a utilização de grupos de imagens que dão um aspecto mais narrativo ao conjunto texto/imagem. O desenvolvimento dessa nova forma de fotografar será resultado de uma conjunção de fatores políticos, econômicos e sociais bem como da forte influência dos movimentos estéticos e culturais do início do século XX e da tecnologia fotográfica desenvolvida no período imediatamente posterior à 1ª Guerra. O fotojornalismo moderno nasce portanto, marcado por:

- (a) Uma nova compreensão do ofício: o protagonismo da fotografia de imprensa acaba por moldar um novo profissional, mais valorizado, de boa formação intelectual e preocupado com as questões estéticas e visuais da imagem;
- (b) Noção do fotógrafo como autor: com a emergência de uma linguagem fotográfica particular, onde é dada ao fotógrafo a possibilidade de criar suas próprias formas de expressão e atuação;
- (c) Desenvolvimento do trabalho freelance e o surgimento das primeiras agências de fotografias, que permitem ao fotógrafo ser dono de seu próprio trabalho, escolhendo temas, formas de produção e edição do material fotografado;
- (d) Fim da privacidade: a tecnologia fotográfica desenvolvida a partir da década de 1920 (câmeras mais leves e portáteis, iluminadores por lâmpadas de flash e filmes mais sensíveis que permitem a produção de imagens sob as mais diversas condições de iluminação) dará aos fotógrafos mais mobilidade e discrição e, conseqüentemente, permitirá que a vida das pessoas possam ser devassadas de uma forma até então não imaginada. Essas possibilidades de ação darão origem à fotografia de flagrantes, em que os sujeitos fotografados surgem em poses naturais.
- (e) Fotografia de instante, ou o que mais tarde será chamado, por Cartier-Bresson, de “momento decisivo”. Embora já se possa contar com a iluminação artificial de flash e com filmes em rolos mais sensíveis, em algumas condições especiais de luz, os fotógrafos ainda usavam as grandes câmeras de chapas de vidro, o que limitava a produção de imagens e exigia do profissional uma síntese maior do acontecimento numa única imagem.
- (f) Noção do fotojornalismo como resultado do trabalho coletivo de fotógrafos, redatores e editores.

Tais características dos primeiros anos do fotojornalismo moderno permite-nos ter uma compreensão mais contextualizada das rotinas de trabalho e das influências sociais e culturais envolvidas na produção fotojornalística.

## 2.1 De que fotografia estamos falando

As fotografias quando empregadas pelos jornais, funcionam como ponte entre o acontecimento e o leitor, permitindo a esse imaginar o cenário e de alguma forma a ação que ali ocorre. É necessário porém, para analisarmos este caráter da fotografia, verificarmos como as fotografias se apresentam e como suas especificidades são determinantes. Um ponto importante é que, ao nos referirmos a fotografias jornalísticas, falamos de um determinado tipo de fotografia. Mas, para além dessas definições, a discussão sobre o caráter jornalístico da imagem fotográfica precisa ser ampliada.

A fotografia, ao ser utilizada pelos jornais diários e revistas noticiosas, assume evidentemente funções do jornalismo: representar, dar significado, documentar e testemunhar. Se como afirma Beltrão (2006), o jornalismo pode ser conceituado como o ato de informar, as fotografias produzidas com o caráter jornalístico, também devem ser entendidas como informações devidamente interpretadas e apresentadas à sociedade. Segundo Sontag (1986) o valor fotográfico se dá a partir deste atributo: “a fotografia é valorizada porque nos fornece informações” (SONTAG, 1986, p.21). Desta forma, ao pensar o fotojornalismo, temos que entender a fotografia como notícia, com caráter informacional, é notícia que possui informação sobre um dado acontecimento.

Mas as notícias não são narrativas comuns. Notícias resultam de um complexo processo de negociações e disputas (sejam internas ou externas). E o sentido resultante de tal processo não se esgota no produto final (a própria notícia). Tal sentido também deve ser buscado nos processos de produção e de recepção. Mais do que informar, o jornalismo opera como mediador da/na sociedade, tecendo a realidade cotidiana em suas esferas macro e micro, organizando sua constante desordem. Como descreve Mouillaud (2002), o jornal funciona como uma “membrana viva”, um campo de atividade em que se faz um trabalho de criação sócio-simbólica, organizando os acontecimentos, criando esquemas que substituem o caos, dando coerência no espaço e no tempo. Para o autor, assiste-se à invenção da “intriga”, no sentido aristotélico<sup>2</sup>. Mas, para ele, o jornal não está face a face com o caos do mundo. O jornal está situado no final de uma longa cadeia de transformações que lhe entregam um real já domesticado.

O jornal é apenas um operador entre um conjunto de operadores sócio-simbólicos, sendo aparentemente, apenas o último (...) Se, na origem,

---

2 Um dos principais estudiosos do conceito de narrativa, o filósofo francês Paul Ricoeur, desenvolveu suas hipóteses a partir da articulação entre as reflexões sobre o tempo, em Santo Agostinho, e a tessitura da intriga, em Aristóteles. Ricoeur propôs reparar duas fissuras: conferir à narratologia um aspecto temporal e oferecer ao tempo uma extensão. Segundo este autor, para medir o movimento (a ação) é necessário tecer uma intriga, agenciar fatos e retirar da multiplicidade um certo encadeamento. Este processo de síntese ou de tessitura da intriga é a narrativa. A intriga, portanto, “toma conjuntamente” e integra numa história inteira e completa os eventos múltiplos e dispersos e assim esquematiza a significação inteligível que se prende à narrativa considerada como um todo. Para o filósofo, o tempo torna-se tempo humano, quando articulado de forma narrativa. Ricoeur recupera e refina a idéia de Aristóteles da intriga enquanto mimese da ação para trabalhar com a perspectiva de uma imitação criadora. Conforme RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. Campinas: Papirus, 1994.

o acontecimento não existe como um dado de fato, também não tem solução final. A informação não é o transporte de um fato, é um ciclo ininterrupto de transformações (MOUILLAUD, 2002, p. 51).

De certa forma, isso ressalta o papel mediador do jornal e seu lugar na cadeia comunicativa da qual ele faz parte. Os acontecimentos devem ser vistos como determinados ou pertencentes a um processo anterior, existente na própria dinâmica do espaço/ tempo social. Para Mouillaud, tais determinações afetam os limites dos acontecimentos. Para ele, “um acontecimento só é um acontecimento no plural” (MOUILLAUD, 2002, p.68), pois sugere uma expansão que surge naturalmente do fazer jornalístico (desdobramentos da notícia) e nos desdobramentos de sentidos a partir dos profissionais (jornalistas) envolvidos neste “fazer” e dos leitores do jornal.

Apesar dessa possibilidade de expansão dos sentidos existente no processo de fabricação e apreensão dos acontecimentos e notícias, os conteúdos dos jornais não podem ser vistos como neutros ou imparciais. Ao atender às regras e estratégias de objetivação determinadas pelos programas da “caixa preta” (a redação), o jornalismo acaba por diminuir a complexidade dos fenômenos do mundo frente a aparente capacidade explicativa dos textos que produzem.

A utilização no campo jornalístico de normas e regras de construção narrativa pré-determinadas surgem em nome de uma tentativa de aproximação do homem com o mundo, de contar o mundo. Ao buscar resolver o problema da ambiguidade através de soluções técnicas, a prática jornalística produz narrativas “enclausuradas” e simplificadoras. Para Resende (2004), são textos das lógicas, isto é, textos compostos por uma estrutura formal externa que se impõe sobre os conteúdos, um a priori que é aplicado pelos jornalistas como maneira de enquadrar os fenômenos da realidade em formatos pré-determinados.

As técnicas textuais empunhadas pelos jornalistas, acreditando com elas poderem domar a realidade, acabam dominando-os, do mesmo modo como o programa inscrito no interior do aparelho fotográfico faz com o fotógrafo que acredita poder registrar fielmente o mundo. As narrativas jornalísticas construídas por meio das técnicas textuais padronizadas - das quais o *lead* é o exemplo mais evidente - pelos manuais de redação (programas que organizam o jornalismo), amparados pelo discurso da objetividade, sob pretensão de funcionarem como janelas para o mundo, parecem pertencer à essa categoria que Flusser chama de imagens técnicas.

Apesar do jornalismo ser marcado pelo mito da objetividade, não se pode esquecer que tal prática, é, antes de tudo, uma forma particular de olhar e registrar o mundo e a sociedade. A subjetividade está sempre presente e é, por isso mesmo, instrumento de construção dos discursos jornalísticos e aparece de forma implícita nos conteúdos e mensagens.

Considerando a importância e particularidades do jornal, o que faz uma fotografia ter valor jornalístico? O que é, afinal o fotojornalismo? Como o jornalismo vê ou

estabelece o que é fotojornalismo? Nesta dinâmica, existente entre fotografia e jornalismo, se apresenta uma conformação de sentidos e regras de funcionamento próprios, que marca as mensagens advindas desta relação, sem retirar-lhe o caráter simbólico e fechar-lhe o sentido.

As fotografias jornalísticas são elementos privilegiados porque permitem a fixação de conteúdos e de informação na imaginação do leitor, com um enorme poder de persuasão. São consideradas fotografias que induzem o leitor a viver a notícia. Marques de Melo (1972) afirma a importância da fotografia como gênero ao jornalismo, considerando a importância da imagem nas revistas semanais. Para ele, as fotografias possuem um forte e importante papel interpretativo, uma vez que, em alguns momentos, determinadas fotografias são utilizadas como recursos de retenção e interpretação de mensagens. A fotografia pode aparecer e variar conforme a ênfase atribuída a um texto ou a imagem em questão. Há alguns casos, em que a fotografia utilizada nesses meios de comunicação aparece como simples ornamento ou ilustração, para autenticar a notícia, fazendo com que o público leitor possa verificar a autenticidade dos fatos relatados.

Mas o fotojornalismo não pode ser definido apenas como “objeto de apoio”. Pois a mesma fotografia destinada à publicação nos meios de comunicação impressos, principalmente nos jornais, partilham de uma comunhão com os vários fatores fotográficos. Assim, definir o que seria o fotojornalismo é complexo.

Becker (2009), afirma que as fotografias jornalísticas possuem traços de identidade tão fortes com as imagens documentais e com as produzidas pela sociologia visual que, mais do que tentar classificá-las, para elucidar tal confusão, é preciso compreender que os rótulos desses gêneros não se referem a essências platônicas cujo significado se pode descobrir por reflexão e análise, mas simplesmente o que as pessoas acharam útil fazer com que significassem. Para o autor, o significado de uma fotografia “surge nas organizações em que são usadas, a partir da ação conjunta de todas as pessoas envolvidas nessas organizações, e, assim, varia de um momento e de um lugar para outro” (BECKER, 2009, p 185). Para este autor, o fotojornalismo é tudo que vier a significar, ou que for levado a significar em seu uso diário no mundo do trabalho fotográfico. O fotojornalismo seria, portanto, pura e simplesmente construção social, mas diverso, por exemplo da chamada fotografia documental ou da sociologia visual, cujas raízes são comuns com as do fotojornalismo.

A fotografia documental era um tipo de atividade na virada do século XX, quando grandes ondas de reforma social varreram a Europa e os EUA, e os fotógrafos tinham um público fácil para imagens que expunham males e uma profusão de patrocinadores que pagavam para que eles criassem essas imagens. A sociologia visual, se podemos falar sobre tal coisa no início do século XX, consistia em grande parte do mesmo tipo de imagem, mas publicada no *American Journal of Sociology*. Nenhum dos termos significa hoje o que queria dizer então. As grandes organizações de reforma social tiveram seu

caráter transformado, e o uso que fazem das fotografias agora se subordina a um grande número de outras técnicas ou meios. A sociologia tornou-se mais científica e menos aberta a relatos feitos em qualquer outro meio que não palavras e números. “O fotojornalismo mudou de simples ilustração de notícias para uma concepção da fotografia como maneira coordenada e semi-independente de transmitir informação” (HAGAMAN, 1996, p. 12).

Os três termos, portanto, tem diferentes histórias e usos atuais. Cada qual está ligado a um determinado contexto social particular e dele obtém seu significado. Assim, podemos pensar o fotojornalismo como o que fazem os jornalistas, produzindo imagens como parte do trabalho de publicar jornais diários e revistas semanais. Mas, o que se espera comumente como fotojornalismo?

Wilson Hicks (1972), ex-editor de fotografia da revista *Life* e diretor de fotografia da AP - *Associated Press*, afirma que o fotojornalismo se caracteriza pela “(...) particular integração dos meios verbais e visuais numa publicação e a combinação dos esforços de três profissionais distintos: o redator, o fotógrafo e o editor” (HICKS in SMITH, 1972). Embora possa soar estranha tal definição, torna-se mais fácil compreender as ideias de Hicks quando pensamos que, na imprensa, a fotografia acompanha, ilustra ou complementa uma notícia escrita e, ao redator, compete a tarefa de escrever as legendas dessas imagens ou os textos que as acompanham.

Tim Gidal (1973), um dos pais do fotojornalismo moderno, dizia que enquanto o pintor interpreta eventos e acontecimentos, o fotógrafo, pode os refletir em uma forma mais precisa. “A fotografia nunca teve a habilidade para apresentar relatórios objetivos em realidade. Fotografias são imagens subjetivas por sua própria natureza, assim como é qualquer relatório escrito ou relatos históricos”. Os fotógrafos tomam decisões rotineiras que afetam o resultado final (imagem): decidem sobre o que fotografar, quando fotografar e onde publicarão suas imagens. “É o fotorrepórter que determina o conteúdo essencial da fotorreportagem, mas ele também é dependente de um texto acompanhante de um projeto gráfico capaz de valorizar suas imagens” (GIDAL, 1973, p. 34).

Do ponto de vista histórico, podemos ver a fotorreportagem como a forma moderna do relato pictorial, que emprega os meios técnicos da fotografia para realizar a velha tarefa da comunicação visual. O conteúdo, os limites, e propósitos do relato são determinados pela própria declaração direta ou indireta, e é isto que também impõe um limite na propaganda, no exagero e na falsificação, como também no elemento puramente imaginativo que existe no relato de filmes e nas histórias em quadrinhos. Os elementos de exagero, falsificação, imaginação e propaganda estão no trabalho fotojornalístico tanto como em qualquer outra forma de representação.

As fotografias jornalísticas devem ser encaradas como artefatos de gênese pessoal, social, cultural, ideológica e tecnológica. De certa, forma, isso alarga o modelo com que Schudson (1995) procurava explicar por que as notícias são como são. Na verdade isso, em parte, se opõe à visão de Schudson, uma vez que este tinha a notícia como cultura e não

ideologia (SCHUDSON, 1995, 31). Assim, de forma mais ampla, o fotojornalismo pode ser definido como uma atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ilustrativas para a imprensa ou projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. Em virtude da amplitude de tal definição, as fotografias jornalísticas seriam aqui categorizadas muito mais pela finalidade e intenção, do que pelo produto em si. Seriam vistas como produtos do fotojornalismo um leque amplo de imagens veiculadas pela imprensa, das *spot news* às fotos ilustrativas, passando pelas imagens documentais. Mas se restringirmos o campo, o fotojornalismo deve ser entendido como atividade que “(...) pode informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p.12-13).

Entretanto, tais definições são muito frágeis e apresentam poucas diferenças. Mas, no trabalho fotojornalístico, o que pode marcar melhor o caráter das fotografias jornalísticas é o imediatismo e o inesperado, presentes no dia-a-dia do repórter fotográfico. Diferentemente de um fotodocumentarista, o fotojornalista não dispõe de longas preparações. Há sempre uma certa urgência na produção fotográfica e em seus resultados. Além disso, espera-se que o fotojornalismo seja factual, não tendencioso, completo, capaz de atrair.



Figura 12: Weegge, ou melhor, Arthur Fellig (1899-1968). Fonte: National Public Radio ([www.npr.org](http://www.npr.org))



Figura 13: Robert Capa como correspondente de guerra. Fonte: Getty Images – arquivos da revista Life



Figura 14: Margaret Bourke White. Fonte: Acervo digital da Life Time ([www.life.time.com](http://www.life.time.com))

Se imaginarmos os estereótipos profissionais, o fotojornalista baseado em figuras históricas, será, primeiro, meio Weegge<sup>3</sup>, dormindo em seu carro, datilografando suas matérias na máquina guardada no porta-malas, perseguindo acidentes e incêndios, e fotografando criminosos para um jornal tabloide de Nova Iorque. A segunda parte será

3 Weegge, ou melhor, Arthur Fellig (1899-1968) foi um dos precursores do moderno fotojornalismo nos EUA, retratando o submundo dos crimes e tragédias da cidade de Nova Iorque, na década de 1930. Adepto de um rígido controle do equipamento e do uso do flash, o fotógrafo foi criador de um estilo muito especial, direto e agressivo, abusando dos recursos de campo e conta-campo, comuns no cinema.



Robert Capa<sup>4</sup>, lançando-se no meio da batalha para obter um instantâneo em *close-up* de morte e destruição para as revistas noticiosas. A parte final do estereótipo é Margaret Bourke-White<sup>5</sup> em trajes de aviador, câmera na mão, e a hélice a seu lado, voando em torno do mundo para produzir foto-ensaios clássicos para a revista *Life*. Versões contemporâneas do estereótipo aparecem em filmes de *Hollywood*: Nick Nolte de pé sob o capô de um tanque que avança pesadamente para a batalha através do fogo inimigo, fazendo imagens da guerra enquanto põe sua vida em risco em “Sob fogo cerrado” (*Under Fire*, 1983, EUA)<sup>6</sup>.

Obviamente a realidade é menos heroica. O fotojornalismo pode ser entendido como toda fotografia a que podemos atribuir a natureza da atividade jornalística. À medida que essa atividade se alterou, que desapareceram as revistas ilustradas, que a natureza do jornal diário mudou em face da competição do rádio, da televisão e, finalmente, da internet, as fotografias que os jornalistas faziam também mudaram. O fotojornalismo moderno não é o mesmo que foi nos tempos de *Weegee* ou das revistas ilustradas da Alemanha de entre-guerras. “Não se pode mais pensar em fotojornalistas como ilustradores de notícias. Têm uma ideologia coerente, baseada no conceito da imagem que conta uma história” (HAGAMAN, 1996, p. 8).

Apesar disso, o fotojornalismo contemporâneo é ainda, como suas versões anteriores, cerceado pela disponibilidade de espaço e pelos preconceitos, pontos cegos e enredos preconcebidos dos editores. E, mais importante ainda, “os leitores não esperam ter trabalho algum para decifrar ambiguidades e complexidades nas fotos que aparecem em seu jornal diário ou em sua revista noticiosa. Estas fotografias portanto, devem poder ser lidas e interpretadas de modo instantâneo” (HAGAMAN, 1996, p. 12).

4 Robert Capa costumava dizer que, se uma foto não ficava boa, era sinal de que o fotógrafo não havia chegado suficientemente perto do acontecimento. Entre as décadas de 1930 e 1950, Capa esteve no front das piores guerras e chegou mais próximo dos fatos do que qualquer fotógrafo havia ousado até então. À coragem exigida por essa proximidade somavam-se um impressionante senso de composição e, principalmente, um olhar de comovido humanidade. Esse conjunto de qualidades resultou nos espetaculares registros de vários dos acontecimentos mais importantes da história do século XX, como o cerco a Madri durante a Guerra Civil Espanhola ou o desembarque dos aliados na Normandia em 6 de junho de 1944, o Dia D. Em ao menos dois aspectos Capa esteve na vanguarda da fotografia do século XX. Na década de 1930, quando a foto do soldado espanhol sendo baleado foi publicada, ninguém jamais havia visto coisa parecida. Até ali, as fotos de guerra eram feitas com câmaras enormes e teleobjetivas acopladas, que tornavam a espontaneidade quase impossível e dificultavam a mobilidade do operador. Capa foi dos primeiros a trabalhar com câmaras menores – ele tinha uma Leica 35mm –, sem as quais seria impossível chegar ao resultado que chegou. Além disso, Capa “reinventou” as guerras do século XX. Ao fotografar de perto a barbárie do campo da batalha, ele deu um rosto e uma expressão ao sofrimento. Uma imagem como a do soldado americano baleado por alemães em Leipzig particulariza a morte e intensifica a dimensão trágica do acontecimento.

5 A obra de Margaret Bourke-White tornou-se simbólica para o fotojornalismo americano de tendência política e social. Interessada sobretudo na fotografia industrial desde 1928, recebeu o seu primeiro grande trabalho da revista *Fortune* em 1930, viajando até à União Soviética, onde se tornou a primeira repórter estrangeira a ter autorização de fotografar as instalações industriais soviéticas. Durante a II Guerra Mundial, Margaret Bourke-White trabalhou como correspondente de guerra. Depois da capitulação da Alemanha, as suas fotografias chocantes da libertação de campos de concentração atraíram a atenção de todo o mundo.

6 A respeito desses estereótipos profissionais, podemos ainda recorrer a: PAREJO, Nekane. La mirada del reportero de guerra en el cine. IN Actas del I congreso Internacional Latina de Comunicación Social (2009). Tenerife (Es): Universidad de La Laguna.

## 2.1.1 A fragilidade do princípio da objetividade

No princípio do século XX, as teses da chamada fotografia direta, condensadas no princípio da objetividade, alimentavam as necessidades técnicas, estéticas e filosóficas de muitos fotógrafos. Alfred Stieglitz<sup>7</sup>, ao comentar as imagens de Paul Strand<sup>8</sup> publicadas pela revista *Camera Work*, em 1917, deixava já transparecer esta doutrina: “a obra era brutalmente direta, pura, carente de truques” (Cf. NEWHALL, 1983, p. 172). No mesmo ano, Strand escreve sobre o papel que deveria ser desempenhado pelo fotógrafo. Para ele, o ato de fotografar,

supõe um verdadeiro respeito pelo objeto que está em sua frente, expressado em termos de claro e escuro (...) mediante uma gama de valores tonais quase infinitos que estão além da habilidade das mãos humanas. O resultado, é uma imagem sem truques ou processos de manipulação, simplesmente fruto dos métodos de fotografia direta (STRAND apud NEWHALL, 1983 p. 174).

Ainda hoje autores como Stieglitz, Strand, Edmond Weston ou Ansel Adams, influenciam as formas de se abordar os fenômenos sociais e, sobretudo, a teorização ortodoxa vigente que propõe uma fotografia capaz de documentar e modelar a realidade objetivamente. Para Schottle (1982), a fotografia direta é

a fotografia imediata, que caracteriza as aspirações de alguns fotógrafos a uma fotografia não manipulada, comprometida com a realidade, a verdade e a estética. É sinônimo de uma tendência atual que busca uma descrição ideal de pessoas e objetos, de forma limpa e realista (SCHOTTLE, 1982, p. 127).

É importante destacar que esta concepção de fotografia direta – onde o registro da realidade não é alterado de maneira alguma – não constitui nem pode reduzir a complexidade da produção fotojornalística atual, a uma atividade destinada exclusivamente a produzir clichês dos acontecimentos sociais a partir de uma perspectiva objetiva e claramente descritiva, nem com a insustentável pretensão de que uma fotografia jornalística seja a reprodução fiel e irrefutável de um fato real. Estas atribuições, de certo modo, desmedidas, estão diretamente ligadas à ideia da natureza indicial da fotografia. Seu vínculo físico entre o referente e a foto é a pedra de toque que justificou a credibilidade e a veracidade dessa reprodução técnica. Esse liame da cena, pessoas ou objeto com o momento exato

7 Partidário de uma fotografia sem artificios, Alfred Stieglitz, afirmava que o cotidiano era recheado de cenas pictóricas extremamente ricas e naturalmente elaboradas e que, se capturadas com sagacidade, estas cenas propiciaram à fotografia seu retorno às suas raízes e permitiram que esta assumisse ainda uma linguagem própria em detrimento da sua aproximação com a pintura.

8 Paul Strand (1890-1976) tornou-se uma referência na história da fotografia do século XX, sobretudo pelo impacto provocado por sua obra mostrada em Nova York, nos anos 1910 e 1920, em galerias e revistas de arte moderna. Suas fotos apresentavam uma abordagem direta da vida nas ruas da metrópole industrial, o que era incomum naquele contexto. Naturezas-mortas, closes de utensílios domésticos e máquinas revelavam um novo ponto de vista sobre o cotidiano, além de estarem estreitamente vinculadas à pintura de vanguarda da época, como o cubismo e o abstracionismo geométrico.

do disparo somou-se à aura científica do contexto histórico em que a invenção fotográfica surgiu, contribuindo para a ideia de registro fiel.

A imagem fotojornalística é frequentemente considerada como prova, como testemunha da verdade do conjunto das informações verbais contidas no texto jornalístico que a imagem acompanha, embora nem sempre o que a fotografia apresenta tenha alguma real relação com o que se apresenta no texto, pois não passa de lustração plausível, muitas vezes tomada em um contexto diverso daquele a que se refere a mensagem verbal (uso de imagens de agências e de arquivos).



*Figura 15: Sem título (soldado flagrado em trincheira no Vale Korengal, Província de Kunar, Afeganistão – fotografia de Tim Hetherington, Magnum Photos. Esta fotografia foi premiada como Fotografia do Ano pelo World Press Photo em 2007. Acervo: Friendsfanton.org*

Schaeffer (1996) afirma que este debate acerca da objetividade fotográfica apresenta um problema real; toda fotografia seria, para ele, auto-autentificadora (pois guardaria algumas marcas do referente) “e essa auto-autentificação é compatível com identificações e interpretações completamente errôneas referentes ao impregnante” (SCHAEFFER, 1996, p. 73). Mas embora exista vestígios do referente na fotografia, estes vestígios são apenas traços da ação da luz refletida pelo objeto e capturada sobre a superfície da imagem. Só ao nível fotônico é possível estabelecer alguma relação quantificável entre o impregnante e a superfície da imagem (impressão). Para Schaeffer, não faz muito sentido falarmos de objetividade fotográfica pois o leitor ou receptor da fotografia dificilmente irá (re)encontrar ou reconhecer as intencionalidades do fotógrafo. Para ele, tais intencionalidades, a menos que sejam codificadas por estereótipos visuais ou informadas através de textos acessórios, ocasionam somente (re)construções hipotéticas

a partir do contexto da recepção (Schaeffer, 1996, p. 77). Para Flusser (2002) não nos adianta de nada nos perguntarmos o que uma fotografia significa. Para ele “os olhos veem o que ela significa, o resto é metafísica de má qualidade” (FLUSSER, 2002, p. 57).

Mas de qualquer forma, a objetividade da fotografia nos apresenta dois problemas: o que Schaeffer chamará de “tese da existência”, um postulado, endossado pelo receptor, de que a imagem corresponde a um acontecimento real; e ver uma imagem não nos permite reduzi-la a um conjunto de enunciados assertivos. O que nos leva a interpretar uma imagem é sempre contextualizado.

A tese da existência postulada por Schaeffer é uma aceitação apriorística da relação entre a imagem e o objeto que esta representa. Para o autor,

A tese da existência funciona como uma implicação lógica que liga a imagem à existência daquilo que ela é a imagem. Para ser mais exato: a tese da existência não é nada mais do que a aceitação da validade do esquema de implicação para regular as relações entre a fotografia e seu objeto referente (SCHAEFFER, 1996, p. 112).

Para o autor, tal tese não deve ser considerada como uma condição material que liga a imagem ao objeto, mas como um esquema de validade. Assim, um observador que contempla uma fotografia não questiona se ela pode estar ligada ao objeto a que se refere. Se a fotografia tem referências de um acontecimento ou de uma entidade, e isso parece verossímil, o observador vai admitir o caráter fotográfico da imagem e a verá no quadro da tese da existência. Por outro lado, se o impregnante não fizer parte de um horizonte do verossímil ou do mundo empírico do receptor, a tendência será negar a validade da fotografia como testemunho.

Mas o fato das imagens fotojornalísticas surgirem de uma realidade social dinâmica, não implica que estas sejam recriações exatas da mesma. Canclini (1982) questiona ironicamente a esse respeito:

necessitamos recordar que o fotógrafo não copia o real, que ele reduz a tridimensionalidade do mundo à bidimensionalidade da imagem, que a tecnologia, o caráter monofocal e estático da representação, a intervenção da luz e o recorte do enquadramento oferecem sempre versões do real? (CANCLINI, 1982, p. 18).

O texto de apresentação da exposição dos 30 anos do prêmio World Press Photo (1989), parece fornecer mais algumas pistas, para nossa discussão:

(...) o real, em sua integridade, é irreproduzível, qualquer que seja a intenção, esta se apresenta de forma parcial. A fotografia, por mais identificável que resulte o objeto retratado, é sempre um recorte da realidade; como tal conserva uma exclusão de certos aspectos, o ordenamento e hierarquização de outros e a ênfase de determinados detalhes. Desta forma, a imagem produzida, mesmo com a intenção jornalística que tem por meta alcançar o mais alto grau de objetividade, encerra um resquício que se converte em obra personalizada, em reflexo

não apenas do mundo, mas de uma visão particular do mundo (THE WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION, 1989, p. 5-6).

Consideramos o jornalismo exercido nos meio gráfico e visual (onde se encontram o texto e a fotografia), como a atividade que se inscreve em um processo global de produção, distribuição e consumo de mensagens e, portanto, não pode existir isolado de um determinado contexto histórico. Como consequência, o fazer jornalístico e as mensagens elaboradas e distribuídas pelos meios nunca são neutros ou gratuitos; há por trás da informação uma intencionalidade, quase sempre persuasiva. A informação e as opiniões emitidas afetam e influenciam na adoção de critérios e no comportamento dos integrantes da sociedade, sejam eles produtores ou receptores da informação.

A reflexão, a opinião e a crítica a que se pode submeter a informação, encontra, em maior ou menor intensidade, espaço no jornalismo escrito, no rádio, na televisão e em outros meios de comunicação. Mas porque então, o jornalismo gráfico – pensando aqui no jornalismo impresso, que mescla diferentes discursos – não reconhecem ou utilizam os gêneros próprios de seu caráter visual? Porque não se vê o uso consciente e complementar da fotografia como intenção informativa e da fotografia com propósito de opinião?

No fotojornalismo coexistem, assim como no texto jornalístico, a função informativa, as possibilidades de crítica e a opinião pessoal, como elementos indispensáveis que conformam um processo de comunicação fotográfica mais amplo, onde se fundem de maneira indissolúvel, a informação e a opinião. Na fotografia jornalística obviamente opera uma simbiose da informação e opinião, ou se preferirem, de opinião implícita e explícita. A primeira concebida como aquela em que o emissor emite seus juízos e pareceres diretamente e na segunda, em que o grau de subjetividade é inconsciente e/ou produto da aplicação e uma linha informativa. (ABREU, 2000).



Figura 16: *Revolução Líbia* – fotografia de Michael Christopher Brown. Imagem obtida via iPhone. Fonte: [mcbphotos.com](http://mcbphotos.com)

Deste modo, o fotojornalismo, através da produção de imagens, conserva uma estrutura dual de informação/ opinião. Nesta fusão não pode passar despercebido o fato de que a opinião é gerada por estruturas mentais do fotógrafo – emissor (ao interpretar a realidade de um determinado evento) e a informação se concretiza no processo de recepção por parte do público que, em última instância, poderá, até mesmo, considerar tal informação como opinião. A provável transformação de informação em opinião nos faz pensar que a imagem fotojornalística não evoca, em uma espécie de ato reflexo à racionalidade ou a reflexão. O que parece ser provocado é a memória visual acumulada pela bagagem sociocultural e histórica de cada indivíduo. O caráter polissêmico da imagem permite a multiplicidade e a liberdade de leituras de uma fotografia. Desta forma, o conceito de univocidade proposto e defendido pelas velhas correntes do fotojornalismo, parece cada vez mais confinado ao âmbito da retórica das mensagens.

### **2.1.2 Por uma (talvez necessária e possível) classificação das fotografias jornalísticas**

Definir e classificar as imagens fotojornalísticas sempre foi um grande problema. O homem possui uma necessidade muito grande de representar o mundo real através de imagens, Isso nos leva a tentar implementar diferentes estratégias classificatórias. No caso das fotografias, estas categorizações sempre buscaram a ordenação das imagens em categorias temáticas de acordo com suas necessidades expressivas e demandas específicas da sociedade desde a meados do século XIX. Assim, consideramos que tal demanda social (uso e consumo da fotografia em um dado contexto) é o que determina os temas e conteúdos mais frequentemente representados nas classificações tradicionais da imagem fotográfica, incluídas aí, as imagens fotojornalísticas.

Habitualmente consideramos a fotografia jornalística como um texto visual. Isso nos leva a precisar que esta se manifesta como tal, sempre e quando um fotógrafo (autor) concebe coerentemente a estrutura de uma fotografia (texto) que é destinada a um destinatário ativo (leitor) que perceba algum uso ou conteúdo simbólico para a imagem fotográfica, e sobretudo, que se tenha em conta o contexto sociocultural específico onde se desenvolve algum processo de comunicação. Em outras palavras, a fotografia jornalística pode ser considerada um texto visual toda vez que se produz, se estrutura e se interpreta a partir de um determinado contexto sociocultural.

Nossa pretensão aqui, considerando as diferentes classificações existentes, seja na definição de categorias amplas para a fotografia ou para a organização das imagens fotojornalísticas, é pensar que estas imagens podem ser organizadas a partir de suas características discursivas particulares e segundo as finalidades que propõe cada repórter fotográfico. Mas quais seriam tais características discursivas a partir das quais podemos organizar as fotografias dos jornais? O que isso importa para o contexto deste trabalho?

Construir categorias para as fotografias jornalísticas levando em consideração os diferentes tipos de discursos presentes em uma fotografia ou em um conjunto de imagens, pode nos permitir compreender melhor o que faz uma imagem ser considerada jornalística. Assim, partindo da ideia da fotografia como texto visual, podemos tanto estruturar as fotografias jornalísticas em conjuntos lógicos e coerentes como permitir que estes sejam decodificados como informação útil, fácil de ser convertida em mensagem pelo público leitor. Estes conjuntos lógicos levam em conta a predominância de um dos seguintes critérios:

- (a) Propósito informativo, onde se enfatiza o conteúdo, e cujos discursos predominantes são a exposição e a descrição. Teríamos aqui dois tipos de fotografias jornalísticas: **Foto notícia:** imagens que dão a conhecer oportunamente e sinteticamente um dado acontecimento noticioso relevante no momento de seu desenlace ou clímax informativo;

**Fotorreportagem curta:** onde se busca relatar, expor ou descrever, através de uma coleção sucinta de imagens, os acontecimentos ou fenômenos sociais da atualidade vinculados à informação diária. Exige, diferentemente da foto-notícia, um planejamento prévio;

- (b) Propósito de opinião, onde a narratividade se apresenta como discurso predominante:

**Fotorreportagem profunda:** o discurso predominante é o narrativo. É uma produção abertamente interpretativa. Como toda reportagem jornalística exige tempo, dedicação e planejamento prévio por parte do profissional. Embora possam ser veiculadas pelo jornalismo diário, como reportagens especiais, tal espaço tem sido reduzido nos últimos anos. Assim, cada vez mais estas reportagens têm sido publicadas como livros, ou documentários. A web também se tornou um espaço possível para esse tipo de material, como podemos observar nos projetos especiais publicados no site do jornal *DenverPost* (<http://www.denverpost.com/>)<sup>9</sup>.

**Ensaio fotojornalístico:** aqui o autor tem liberdade para organizar e produzir uma narração visual. Possibilita a liberdade expressiva e pessoal do autor para tratar reflexivamente qualquer temática de interesse geral, seja ou não de atualidade informativa. É o espaço para a interpretação da realidade social<sup>10</sup>.

**Gênero híbrido:** ocorre quando diferentes discursos se mesclam;

---

9 Um exemplo de reportagem profunda é essa grande fotorreportagem de Joe Amon, sobre o submundo dos usuários de heroína na cidade de Denver, Texas (EUA). O fotógrafo passou meses acompanhando a vida de usuários que vivem nas ruas da cidade. O material está disponível em: <http://photos.denverpost.com/2013/03/13/asne-joe-amon-heroin-denver-photos/>

10 O site *Mother Jones*, especializado em jornalismo investigativo (<http://www.motherjones.com>) publica diversos ensaios fotojornalísticos (*photo essays*), como o ensaio “*Welcome to the Hotel America: inside the airport hotels where refugees start their new lives*” (fotografias de Gabriele Stabile e textos de Jeremy Lybarger.). Disponível em: <http://www.motherjones.com/photoessays/2013/01/refugee-hotel/bhutanese-bus-airport>

**Retrato fotojornalístico:** permite enfatizar características do personagem ou personagens retratados. Reforça-se as peculiaridades e a atmosfera simbólica e o contexto social no qual se imerge.

Ao organizarmos as imagens fotojornalísticas nestas categorias, o que se busca é organizar e estruturar as imagens. Até hoje, embora repórteres de texto sejam organizados em setores ou editorias, os fotojornalistas acabam por circular entre as diferentes seções, sem criarem vínculos. Esta situação se traduz, de imediato, em uma seleção e edição gráfica confusa. A aplicação dos gêneros fotojornalísticos passa, geralmente, despercebida.

Esta confusão ainda aparece em alguns concursos de fotojornalismo, como os concursos patrocinados por revistas como a *Popular Photography* (<http://www.popphoto.com/>) ou por organizações como o *World Press Photo* (<http://www.worldpressphoto.org/>). Na *Popular Photography*, as fotografias são distribuídas entre imagens de: natureza, esportes, viagens, retratos, imagens criadas por computador, família e fotojornalismo. No concurso anual do *World Press Photo*, embora todas as fotografias sejam imagens produzidas para o jornalismo, estas são distribuídas pelas seguintes categorias: (a) *Spot news*; (b) Noticiário geral; (c) Esportes e ação; (d) Esportes (*features*); (e) Contemporaneidade; (f) Vida; (g) Natureza; (h) Retrato; (i) Entretenimento e (j) Pessoas. Outros concursos, classificam as imagens de acordo com as seções empregadas pelos jornais e revistas: política, cotidiano, esportes ou polícia. Venegas (2010), ao analisar as imagens vencedoras do Prêmio Esso de jornalismo e do Prêmio Imprensa Embratel, conclui que mais do que valorizarem

(...) imagens que sejam resultantes de cuidadosa produção pré-fotográfica, de rebuscados processos de enunciação ou de intervenções pós-fotográficas, os jornalistas-julgadores parecem reafirmar o flagrante como estratégia discursiva a ser destacada na fotografia de imprensa e a violência como tema privilegiado não apenas para noticiar, mas também para premiar (VENEGAS, 2010, p.1).

Tais concursos normalmente avaliam as imagens a partir de critérios como princípio, desenvolvimento e delimitação hierárquica das imagens; que poderiam ser complementados com as normas que regem os gêneros fotojornalísticos; muito embora não possamos simplesmente reduzir o fotojornalismo a temas ou categorias em que se agrupam convencionalmente os diferentes fenômenos e atividades sociais, nem muito menos às seções em que se organizam jornais e revistas.

## 2.2 Testemunho e enquadramento

O testemunho, enquanto função comunicacional, pode ser definido como o uso de uma imagem em uma narração que se afirma verídica e que, muitas vezes, está ligada a tomadas de posições ideológicas e éticas. Isto é, a regra do testemunho implica sempre



no agenciamento de uma imagem junto a uma narrativa. A fotografia no jornal, assim é investida de “valor de prova empírica”. O jornal, ao empregar uma fotografia de um dado acontecimento, nos diz que, o que é por ele narrado é verdadeiro porque a fotografia o mostra desta forma. O leitor acredita que existe uma adequação entre o que narra o texto jornalístico e o que se apresenta na fotografia. Essa é uma regra implícita das estratégias do testemunho e opera independentemente de eventuais intervenções de algum elemento icônico presente na imagem. E aí reside um problema: a norma ética que deveria reger tanto o texto jornalístico quanto a imagem, acaba por ser transposta *na* fotografia e apresentada como característica dessa; e nos leva a uma situação em que a possibilidade de que o que a fotografia nos apresenta ser plausível, deixa de ser exclusiva do estatuto indicial da imagem e torna-se possível pelo conhecimento do *arché* fotográfico (que é sempre pressuposto).

Isto é, o receptor da fotografia sabe de antemão que ela deve corresponder a uma certa situação, mas esse conhecimento funciona como condição de possibilidade e torna-se responsável pela veracidade de uma compreensão específica. Enquanto a questão da verdade deveria ser posta em relação ao que o discurso afirma sobre o que a fotografia mostra (entre o que o texto diz e o que é mostrado), a norma do testemunho identifica o dito com o que é mostrado e isso implica numa veracidade intrínseca do dito desde que ele acompanhe o mostrado; isto é, o discurso jornalístico será verdadeiro desde ele diga exatamente o que é mostrado na imagem.

Enquanto testemunho jornalístico, a fotografia tem um papel crucial, embora o discurso possa até dispensar a imagem. Quando a fotografia surge na narrativa jornalística, como parte da reportagem, a imagem aumenta a força persuasiva da mensagem. Isso graças a sua presença icônica e ao estatuto de sua função indicial.

A força persuasiva da fotografia varia segundo o tipo de imagem utilizada. Mas o testemunho fotográfico privilegia as fotografias com forte tensão situacional. Não é apenas dar ênfase ao uso de imagens que se referem a acontecimentos instáveis, mas dar também atenção ao uso de imagens que retêm momentos de tensão na sequência dos acontecimentos e ofereçam ao leitor o instante em que algo vai ocorrer, o clímax do acontecimento. Isso explicaria o uso por algumas publicações da fotografia (figura 61) do homem que salta para a morte, fugindo do inferno em que se transformou as torres do *World Trade Center - WTC*, em Nova Iorque (EUA), logo após os choques dos dois aviões no *11 de Setembro*. A preferência pelas chamadas “imagens-choque” permitirá distinguirmos inclusive a prática do testemunho fotográfico de outras formas de imagens jornalísticas como as usadas por publicações em que a fotografia não passa de um registro de universo social delimitado que acontece como representação oficial. Nessas publicações jamais veremos imagens sensacionalistas de uma determinada personalidade ou entidade, tomadas sem o conhecimento do retratado e reveladoras de uma certa intimidade. As fotografias serão sempre “imagens oficiais cuja função é estabelecer a vida das personalidades em mundo estável e imutável, numa espécie de galeria destinada

à fruição por aqueles que não fazem parte deste universo” (SCHAEFFER, 1996, p. 129). Já as fotografias do testemunho fotográfico, são imagens que apresentam o que pode acontecer com qualquer um. O que surge nas fotografias, as catástrofes, as guerras e outros acontecimentos trágicos são universais.

No caso das coberturas jornalísticas de guerra, chama mais a atenção do leitor a prática do testemunho do que o resultado (imagens) deste trabalho. A coragem e a audácia do fotógrafo será por vezes mais admirada do que o horror das imagens produzidas nestes eventos trágicos. A guerra parece ser apenas o lugar para explorações fotográficas.

A imagem que é inflamada de realidade (dessa realidade particular da qual é tirada a imagem) para o fotógrafo, torna-se para o receptor o modelo razoavelmente bem-sucedido do gênero: Guerra do Vietnã ou Guerra do golfo, tudo é intercambiável nesse museu de horrores, rebaixado com maior frequência à função de argumento de venda para artigos de crítica ou de síntese, no qual o lado sério está em proporção inversa ao lugar ocupado pela imagem \*SCHAEFFER, 1996, p. 130).

A valorização da tomada da imagem, da função de testemunha do acontecimento, não existe na imprensa de celebridades. As únicas “façanhas” possíveis são protagonizadas pelos *paparazzi* que revelam as intimidades da vida particular dos “grandes personagens” mas que acabam sendo rejeitadas por que não são imagens oficiais e, portanto, não são reconhecidas pelos retratados.

Uma fotografia torna-se testemunho quando inscrita em uma estratégia comunicacional precisa. Quando o texto desaparece, a imagem perde parte de sua capacidade de se comunicar com o leitor. Torna-se muda e pode não passar de um simples traço visual do mundo. Para Schaeffer (1996) uma “imagem testemunho tendo o seu contexto verbal eliminado é incapaz de cumprir sua função: deriva, com frequência, seja para uma recepção estética e formal” (as fotografias de Robert Capa ou Sebastião Salgado que, depois de chocarem o mundo, passam a ser exibidas nas paredes dos museus); “seja para recepções idiossincráticas selvagens” (como nas imagens das torres do WTC no 11 de Setembro). Mas pra Schaeffer, para que a fotografia possa cumprir sua função informacional ela deve, de certo modo,

ser restituída ao universo do impregnante, sendo este universo de pronto idêntico ao do receptor (...) ou sendo fornecido ao receptor sob a forma de uma mensagem verbal acompanhando a imagem (fotojornalismo). A estratégia do testemunho fotográfico gera, com frequência, um impasse nessa função crucial do conhecimento lateral e alimenta-se da ilusão de que é a imagem que dita a mensagem jornalística, quando na realidade é esta que faz a mensagem falar (SCHAEFFER, 1996, p. 131).

A troca de função de imagem dependeria assim das normas genéricas dos textos. A fotografia de Robert Capa do desembarque na Normandia (Figura 35, capítulo 3), poderá ser, numa publicação acerca da II Guerra Mundial uma imagem-testemunho, mas também poderá ter uma simples função de apresentação ilustrativa, se for impressa numa

placa comemorativa do acontecimento fotografado. A apresentação ilustrativa supõe sempre um intercâmbio entre as imagens-impressões mas tal intercâmbio não se aplica à imagem-testemunho. Graças ao *arché*, o receptor ao olhar para a fotografia impressa na página do jornal, ou para fotografias de um catálogo de produtos industriais, não está vendo uma representação de um dado produto, mas está vendo o produto verdadeiro. Schaeffer (1996) desloca essa ideia para a cobertura fotográfica dos catálogos e desfiles de moda, onde as roupas são sempre usadas por manequins – personagens associados a determinados tipos de roupas: não se compra simples vestimentas, mas gestos e ideais físicos. A força persuasiva da imagem, neste caso, dá-se pela “pregnância de sua realização icônica e à sua função indicial que encerra a unidade indissolúvel do vestuário, de quem o usa e do ambiente no qual ele evolui” (SCHAEFFER, 1996, p. 133). Ao receptor (ou ao comprador) fica sempre a sensação de que adquirindo um, leva-se o outro.

Mas aquela fotografia de Capa não pode ser vista como a simples fotografia de um soldado desembarcando, em meio ao caos dos combates acontecidos naquela manhã de 5 de junho de 1945, numa praia francesa. Nem pode ser usado como exemplo de um fato que aconteceu milhares de vezes naquele dia. Ela tornou-se um emblema, um símbolo da guerra, sua auto-revelação visual. Esta é uma das diferentes fotografias (muitas apresentadas e discutidas neste trabalho) que a consciência coletiva universaliza e atribui-lhes uma função simbólica: são dissociadas de seu universo concreto e tornam-se indefinidamente reutilizáveis por contextos diversos. O real – as marcas do referente – é despojado de seu traço visual e a imagem é reificada numa coleção de arquétipos mediáticos. A função simbólica não seria portanto, o resultado de uma institucionalização receptiva (como deseja Schaeffer), mas uma característica intrínseca do ato fotográfico (do *fazer fotográfico*).

Aplicada às estratégias do testemunho, essa mostra nos permite enxergar o momento decisivo (da fotografia) como algo que não se sujeita à mensagem verbal, e que concentra em si, tanto os índices de sua origem como seus resultados. Desta forma, ele não precisaria de narrativas acessórias, mas ele próprio seria capaz de revelar a totalidade do acontecimento do qual é extraído. Assim, a escolha do momento decisivo serve para exprimir o significado universal do acontecimento. Para Barthes (1984), as imagens-choque (tomadas aqui como exemplos desses momentos decisivos) seriam carregadas de estereótipos “legíveis”. Um exemplo seria a imagem dos soldados observando a pilha de cadáveres quando da libertação dos prisioneiros dos campos nazistas em 1945 (Figura 33, capítulo 3): é a metáfora da própria guerra e de seu cortejo de horrores. Entretanto, para Barthes, essa auto-interpretação deveria reduzir-se à inclusão na imagem, de convenções visuais, de elementos da gramática visual, que deveriam fazer parte de uma memória coletiva.

Entretanto para Schaeffer (1996), o fato de que certas fotografias, após serem consumidas, são investidas de funções emblemáticas ou simbólicas, e de significado comunicacional estável, é uma coisa. Mas querer reportar isso para o momento da

construção de tais imagens, como parte de uma gênese é outra coisa. Imagens devem ser legíveis e, para serem legíveis, elas não podem fazer nada além de reproduzir significados visuais estereotipados mas capazes de serem facilmente reconhecíveis.

A valorização da dimensão hermenêutica nos leva, muitas vezes, a um impasse do fato trivial de que uma imagem é essencialmente feita para ser vista, não para ser lida. Se esquecermos disso, nós a transformamos em mensagem desvalorizada (SCHAEFFER, 1996, p. 138).

A fotografia da *Figura 33*, dos soldados que testemunham os cadáveres do holocausto judeu, nos mostra que quando essa “imagem circula pelos canais de comunicação mediática, a mensagem transmitida é a do canal, não a da imagem” (SCHAEFFER, 1996). Para o autor, o receptor não decodifica uma mensagem, mas reconhece um estereótipo, “um significado convencional ligado às transposições visuais de certos *topo* semânticos, existindo, portanto, independentemente de sua realização fotográfica presente” (SCHAEFFER, 1996, p. 138). Porque se dá conta dessa independência entre a função simbólica e a impressão que o receptor acredita numa intencionalidade específica da parte do fotógrafo, que vai além daquela que consiste em querer mostrar o que a imagem manifesta na superfície. Como já afirmava Flusser (2002), não é preciso querer buscar sentido para além daquele que se apresenta na superfície das imagens. O que nos interessa é que “mostrar”, já é uma forma de “dizer”. Obviamente que fotografias não se limitam a nos *fazer ver*. Elas também nos *fazem pensar*. Embora possa soar estranho, elas não precisam pensar por nós.

### 2.3. Captar e editar fotografias jornalísticas

Os primeiros trabalhos sobre a edição fotográfica do início da década de 1940, com os estudos pioneiros de Vitray, Millis e Ellard que buscaram criar uma fórmula matemática para determinar o grau de interesse do leitor em relação às imagens. Em *Pictorial Journalism*, os autores criaram um esquema de pontuação das fotografias que levava em consideração: (a) o valor noticioso do evento ou acontecimento presente na imagem; (b) a notoriedade do tema abordado; (c) a quantidade de ação presente na fotografia.

Este processo de valoração das imagens para seleção e edição demonstrou-se obviamente problemático, já que muitos editores não conseguiam aplicar essa valoração pois não conseguiam definir as notícias, fornecer critérios para medir a notoriedade de um assunto ou estabelecer meios de quantificar o grau de ação na imagem.

Posteriormente, Kalish e Edom (1951) publicam *Picture Editing* e propõem novos critérios à lista criada anteriormente. Além de procurarem fotografias que contivessem notícias, notoriedade e ação, as imagens deveriam apresentar um apelo que os autores vão chamar de *eye-stoppers*, isto é, as fotografias deveriam apresentar certos padrões como

contrastes fortes em valor tonal, possibilidade de serem cortadas de forma distintiva, como horizontais extralargas ou verticais super estreitas e que, tais imagens ao serem apresentadas aos leitores, elas deveriam manter o interesse. A atenção seria obtida a partir de determinados temas. Fotografias de guerra seriam mais atraentes e fixariam melhor o leitor diante da página impressa do que temas como agricultura ou economia. Isto é, independente da qualidade da imagem usada, alguns temas são intrinsecamente mais atraentes do que outros.

Mas, apesar dos esforços destes teóricos, não podemos afirmar que tais fórmulas sejam as técnicas mais eficientes para o processo de edição das fotografias jornalísticas. Assim, cada jornal, revista ou profissional usará da experiência e de uma boa dose de sexto sentido para estabelecer os parâmetros a serem usados nos processos de edição fotográfica.

Atualmente, a maioria dos agências de notícias e jornais seguem um padrão de edição construído empiricamente a partir das experiências pessoais ou da observação das reações dos leitores diante das fotografias publicadas. A partir das diretrizes editoriais das agências internacionais *Reuters* e *Associated Press - AP* e dos jornais *El País* (Espanha) e *Folha de S. Paulo* (Brasil) elencamos parte desses parâmetros e normas de trabalho, para seleção de fotografias, observadas nas redações:

1. Em notícias internacionais que geram grande quantidade de fotografias similares, procedentes de diferentes agências, o editor muitas vezes se limitará a executar uma seleção numérica, descartando as imagens que sejam parecidas, tenham interferências, má iluminação ou qualquer tipo de defeito técnico;
2. Quanto maior a distância do fato noticiado, menos será o interesse pelo mesmo;
3. A situação fotografada deve ser clara ou o mais evidente possível. Se a primeira não é possível o editor entender ou compreender o sentido da fotografia, deverá avaliar a possibilidade disso ser apresentado através de textos auxiliares ou de eliminar tal imagem;
4. O fechamento da edição é sempre mais importante do que a qualidade técnica das imagens publicadas. Assim, em situações trágicas ou de acontecimentos de grande importância, se publicará as primeiras imagens que chegarem à redação, não importando a qualidade técnica ou o aspecto formal do material. Isso só não se aplica se a fotografia for de péssima qualidade;
5. As fotografias devem se adequadas às normas estabelecidas quanto formato, enquadramento, legendas e aspectos estéticos. Se uma fotografia não se enquadra nestas moldes pré-estabelecidos, o editor deve verificar como adequar melhor o material;
6. Na hora de selecionar uma fotografia, o editor deve levar em conta a área de difusão desta (local, regional, nacional,...). Uma fotografia de grande impacto ou qualidade,

mas de interesse apenas local, dificilmente será selecionada para uma publicação nacional ou internacional;

7. No processo de edição, é interessante que, sempre que possível, se intercale fotografias amenas, curiosas ou pitorescas com imagens mais sérias;
8. Fotografias que tenham algum apelo erótico ou sensual, desde que não resultem em provocações, podem e devem ser empregadas;
9. A violência e o impacto dramático é talvez o critério de máxima justificativa na seleção de uma fotografia;
10. Outro critério máximo de seleção de fotografias refere-se à relevância social do sujeito fotografado. A importância do sujeito retratado pode obrigar ao editor pela seleção da imagem, mesmo que não seja a mais interessante das fotografias disponíveis;
11. Hierarquicamente, fotografias de pessoas são mais atraentes do que imagens de paisagens ou de objetos.
12. Fotografias de idosos devem ser evitadas se estes se apresentam em situações antiestéticas e a intenção é apenas de ilustração;
13. Fotografias de pessoas em situação de extrema pobreza, marginalizados ou situações desagradáveis devem ser evitadas se a intenção também for apenas de ilustração; salvo se a motivação da reportagem exigir este tipo de fotografia;
14. Em todos os casos, a seleção das fotografias deve levar em consideração: o impacto visual que a fotografia, por sua qualidade, conteúdo ou originalidade faça que o editor se detenha a contemplá-la; a conveniência: fotografias devem enriquecer a informação, deve dizer o que precisa ser dito; oportunidade: uma boa fotografia vale mais ou menos dependendo da sua hora de divulgação; possibilidade de confecção: muitas vezes, o editor deverá escolher uma imagem que permita sua utilização, pelo meio tanto na vertical como na horizontal, por exemplo.
15. Fotografias devem ser selecionadas primeiro, considerando seu valor informativo e, segundo, sua capacidade de emocionar o leitor.

Mas existem jornais que desenvolvem sistemas de edição diferenciados. Kenneth Kobre (2011) ao analisar o processo de edição do jornal *Washington Post - WP* (EUA) observa que a equipe de editores trabalha a partir de uma classificação interna das fotografias produzidas. As imagens que chegam ao jornal, são organizadas hierarquicamente em quatro categorias: (a) fotografias informativas; (b) fotografias graficamente atraentes; (c) fotografias emotivas e (d) fotografias íntimas. Esta categorização das imagens estabelece uma graduação valorativa em que as fotografias informativas recebem a classificação mais baixa, enquanto as imagens classificadas como íntimas representariam, nesta classificação, o maior desafio:

- **Fotografias informativas:** tais fotografias representam o menor denominador comum da classificação do *WP*. Assim como os elementos do *lead* jornalístico (quem, que, quando, onde, como, porque) são os elementos principais de um texto jornalístico, essas imagens apresentam os fatos mais simples e comuns do cotidiano;
- **Fotografias graficamente atraentes:** embora já sejam mais interessantes e chamem mais a atenção do leitor, essas imagens ainda não são as mais desafiadoras. Para Kobré (2011), mesmo diante de situações comuns, rotineiras, o fotojornalista deve lançar mão de técnicas e estratégias que permitam produzir fotografias interessantes. Por outro lado, os fotojornalistas tendem a empregar sempre os mesmos recursos e técnicas, aplicando a toda sorte de temas e situações, pois estas abordagens acabam gerando mais imagens utilizáveis;
- **Fotografias emotivas:** tais imagens são muito mais atraentes e aproximam os leitores dos temas abordados. Fotografias emocionalmente atraentes adicionam dimensão a uma matéria em vez de repetir o que já está escrito.
- **Fotografias íntimas:** são as imagens mais difíceis de definir, mas permitem ao leitor sentir próximo a ação ou acontecimento. Importante observar que o que é íntimo para um leitor poderá não ser para outro. Estas imagens são mais fáceis de serem obtidas se o profissional se envolver, preocupar-se, com o tema.

Uma questão importante diz respeito às fotografias traumáticas ou de personagens em situações dramáticas ou se esforçando para triunfar. As imagens, na maioria das vezes, são espetaculares, mas corre-se o risco de não apresentarem um quadro completo, pois se trabalha apenas com os extremos da história.

O emprego de uma classificação das fotografias como acima descrita levaria o editores a olharem para suas próprias reações emotivas diante das imagens. Desta forma, ao invés de se discutir se este ou aquele elemento está na fotografia, a discussão passa a centrar-se na maneira como as fotografias fazem os leitores reagirem e o processo de edição deixaria de ser racional e passaria a se mais sincero, mais emotivo.

Mas não basta apenas selecionar as imagens que vão compor a reportagem. É preciso ainda organizar a sequência de visualização das fotografias. Se numa narrativa textual, temos uma trama fixa que avança entre um momento e outro no tempo, na narrativa fotográfica, não se conhece o final ao começar. A trama contida na história que se pretende contar determina a sequência das imagens no layout da página impressa. Algumas histórias vão exigir que as fotografias sejam organizadas numa ordem natural, cronologicamente estabelecida. Em outros casos, não há uma ordem de organização. Qualquer fotografia pode começar ou fechar a sequência.

A classificação usada pelos editores do *Washington Post* que coloca na base da escala as fotografias meramente informativas, acaba por descartar tais imagens imediatamente. A redução do valor das imagens graficamente atraentes, coloca a questão

em um novo patamar, exigindo dos fotógrafos buscarem imagens que devem ir além da simples ilustração. Tal sistema de edição repassa a responsabilidade, de produzir e apresentar aos leitores grandes imagens, para as mãos dos fotógrafos que devem buscar a imagem ideal. Ao editor ficará a tarefa de escolher qual imagem se aproxima desse *status*. De qualquer forma, o processo de edição deve buscar, sempre que possível, fotografias que possam provocar reações no leitores. Se provocam reações, provocam reflexões e isto é uma das tarefas básicas do jornalismo.

Como se reconhece uma boa fotografia? Robert Doisneau, um dos grandes fotógrafos do século XX, dizia que uma fotografia não terminava no instante do disparo do obturador, mas se prolongava na sensação do olhar. Talvez esse seja um dos principais segredos do processo de edição fotográfica: olhar, somente olhar; e criar um impacto visual sobre o leitor de forma a prendê-lo diante da cena capturada. Na fotografia de imprensa, isso será resultado de um acaso controlado, uma construção elaborada, uma operação de sentidos afetada pelos limites do quadro e do visor e valorizada conforme certos padrões: uso de determinada lente, de um certo diafragma e velocidade do disparo,... Portanto, a tarefa de selecionar e editar as imagens que diariamente compõem as reportagens veiculadas pelos jornais e revistas não é algo banal ou de fácil execução.

A edição de fotos exige olhos afiados, uma mão firme e a força psicológica para rejeitar milhares de imagens ao procurar aquele quadro ou parte de um quadro que conta a história e tem um impacto visual que, literalmente, envolverá um espectador instantaneamente (KOBRE, 2011, p. 126).

Os editores funcionam como intermediários entre fotógrafos e o público. Cabe a eles selecionarem as imagens que podem “falar”, ou refletir sobre o tema da reportagem. Normalmente este trabalho se inicia muito antes, quando ainda se estabelecem as pautas para a cobertura fotojornalística. Boas pautas, bem estruturadas são o início de grandes fotorreportagens (PEREIRA Jr, 2009). Mas recebendo a produção dos fotógrafos, que estratégias usar para determinar as fotografias que serão apresentadas aos leitores?

Antes da 2ª Guerra Mundial, a maioria das reportagens fotográficas, publicadas pelas revistas ilustradas, seguiam roteiros pré-determinados: cada reportagem trazia cerca de seis imagens, com uma fotografia de abertura, uma sequência de imagens que buscavam dar conta da sequência do evento ou acontecimento e uma fotografia fechando a reportagem. É uma visão da reportagem fotográfica como uma forma de ver, de tentar restituir o objeto fotografado, ou ao menos compreendê-lo. De certa forma, o simples fato de se fotografar um dado acontecimento, já permitiria dar conhecimento do acontecido (SOLAGES, 2010, p. 31).

Henry Luce, criador da *Life*, em seu discurso de criação da revista, afirmava que caberia à fotografia, instruir os leitores. A intenção era “ver a vida, ver o mundo” através das páginas da revista. Desde o início, para dar conta desse ideal, os editores da *Life* orientavam os fotógrafos para produzirem, numa reportagem, oito tipos básicos de



imagens, capazes de garantir uma variedade visual para um bom layout:

- Fotografias em plano geral: imagens tomadas com uma objetiva grande-angular para fornecer um plano geral da cena;
- Fotografias em plano médio: imagens cujo foco deveria se concentrar numa pessoa ou em um determinado grupo de pessoas;
- Fotografias em close-up: um único elemento, como as mãos de uma pessoa ou detalhes intrincados de um edifício;
- Fotografias de retrato: uma fotografia dramática, bem de perto ou uma pessoa no seu ambiente natural;
- Fotografias de interação: imagens de pessoas conversando ou em ação;
- Fotografias de assinatura: um resumo da situação com todos os elementos narrativos essenciais;
- Fotografias de sequência: um como fazer, antes e depois, ou uma série com começo, meio e fim (a sequência dá ao ensaio uma sensação de ação);
- Fotografias de conclusão: imagens de fechamento para concluir a matéria.

Embora interessante, tal fórmula não garante a produção de uma reportagem narrativa. Tal fórmula pode apenas assegurar que um fotógrafo não se limite a imagens em planos médios ou a retratos tomados com teleobjetivas. O resultado da fotografia, sua significação e sentido, depende não apenas do que é registrado como de como isso é organizado pelo fotógrafo e pelo editor que devem considerar algumas questões fundamentais: o contexto em que a imagem se inscreve; a estrutura de composição; o estatuto da verdade e os padrões éticos e morais que balizam o campo profissional (PEREIRA JUNIOR, 2006).

Barthes vai além ao criticar a exposição, no Museu de Arte de Nova York (MoMA), em 1955, de *Family of Men* de Steichen. Para ele não é possível falarmos de pontos de vista particulares sobre os acontecimentos do mundo, pois a fotografia não é a restituição do *objeto-mundo*, mas a produção de imagens que interpretam alguns fenômenos visíveis e fotografáveis de um mundo particular existente num dado espaço e numa certa história (Barthes, 2010, p.175 – 178).

Cartier-Bresson, um dos fundadores da agência *Magnum*, afirmava que nunca acreditou na ilusão da apreensão do objeto. Para explicar sua concepção de fotografia, Cartier-Bresson, recorria constantemente à filosofia. Soulages (2010) afirma que ele construiu em torno de si uma fábula que buscava dar coerência a este discurso e que permitia sua prática fotográfica. O cerne dessa fábula parte da ideia de que fotografar consiste em captar um acontecimento característico de uma coisa ou um ser. E para isso acontecer, o fotógrafo deveria portar-se como um caçador em busca do “momento decisivo”. A fábula consiste portanto, num conjunto de elementos metafísicos, personagens do pensamento cartesiano: (a) o instante, (b) a ordem, (c) a organização, (d) a boa imagem (que só o

instante decisivo é capaz de capturar) e (e) a geometria do espaço. Para o fotógrafo é preciso buscar, nas fotografias, a estrutura das coisas e do espaço e que é capaz de dar conta do acontecimento verdadeiro, revelador da realidade profunda.

Mas como chegar a tal estrutura? Para Soulages (2010), Cartier-Bresson busca essa estrutura na geometria, no equilíbrio matemático das formas. Pintor por formação, o fotógrafo vai aplicar nas suas fotografias as mesmas regras de proporção do espaço que são empregadas na pintura. É assim que ele busca, por exemplo, na escolha da câmera fotográfica, o quadro capaz de dar o formato ideal a suas imagens. Dessa fábula, que permeou o trabalho de Cartier-Bresson, podemos inferir algumas consequências práticas, que podem ser usadas na produção fotojornalística:

- Não disparar a câmera como se fosse uma metralhadora, É preciso escolher o momento exato, com respeito e humanismo.
- Trabalhar a folha de contato do filme, mas nunca reenquadrar ou retocar as cenas fotografadas, senão esse instante único e sua estrutura significativa seriam perdidos.
- Nunca encenar, pois o resultado não poderia ser fotografia (seria teatro). O fotógrafo não deve interferir, deve ser um sujeito invisível.
- Não utilizar cor pois esta nos aproxima demais da natureza, mas nos afasta da estrutura.

Cartier-Bresson ao afastar-se da ilusão do objeto-realidade, visou o objeto-essência, procurou a estrutura, a ordem e a forma. Mas se o objeto-essência é difícil de ser atingido pela pintura e pela filosofia, torna-se impossível de ser alcançado pela fotografia, em razão da contradição existente entre a essência eterna e a imagem temporal. “Ao acreditar fotografar um objeto-essência, capta-se apenas uma imagem de um fenômeno temporal e temporário” (SOULAGES, 2010, p. 47). Não podendo ser buscado como objeto-realidade ou objeto-essência, o objeto da fotografia continua a conduzir e preocupar o repórter (de outro modo ele não seria repórter). O objeto surge então como um problema a ser desvendado.

## **2.4 Fotografias insubordinadas: as imagens da guerra como a grande narrativa**

Segundo a enciclopédia de fotografia do *International Center of Photography* (Centro Internacional de Fotografia), um “estilo” compreende os fatores que compõem uma forma distinta ou características de expressão. Na fotografia estes fatores incluem a escolha do sujeito, o modo este sujeito é visualizado, e a maneira com que a fotografia é feita, editada e distribuída. Também podemos entender o “estilo” como um aspecto de expressão que dá coesão a um grupo de imagens. Quando, por razões culturais ou sociais, muitos indivíduos adotam a mesma abordagem, um estilo de um determinado período ou

gênero pode ser identificado. Embora nem sempre os espectadores percebam a natureza construída das fotografias, e assim o estilo das imagens do fotojornalismo e, hoje se possa reconhecer que as fotografias não são “espelhos da realidade”, nem transcrições literais dos acontecimentos; as fotografias jornalísticas continuam sendo amplamente utilizadas por sua capacidade de “dar testemunho” e de registrar a história como ela se desenrola.

Vale ainda ressaltar como algumas fotografias jornalísticas se tornaram ícones duradouros: a mãe imigrante de Dorothea Lange, que lembra a todos a grande depressão do fim da década de 1920; a bandeira em Iwo Jima de Joe Rosenthal que, não apenas rememora os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial como tornou-se, uma tradição inventada cultuada até hoje pelos militares dos EUA; ou a menina queimada por napalm, de Nick Ut, que continua correndo para a câmera, 40 anos depois e marca as atrocidades da guerra. Entretanto, mesmo quando a fotografia fotojornalística é reconhecida como uma interpretação seletiva de um dado acontecimento, é difícil encontrar análises de como este evento documentado é construído visualmente. Reconhecidos ou não, é certo que os elementos que compõem um estilo fotográfico (efeitos de iluminação, profundidade de campo ou foco, e composição) atuam como filtros que afetam significados e construções de sentidos.

Assim, quando olhamos para as fotografias, é importante compreendermos seus estilos e como suas práticas podem influenciar o conteúdo e os significados. Compreender como se organiza e se estabelece o estilo de um gênero de fotografia que se imagina objetivo, é uma poderosa ferramenta para entender como a representação fotográfica é construída para atingir essa aparência de realidade transparente.

Embora cada fotógrafo de guerra tenha um estilo particular, o que se delinea nesta tese é a ideia de que existe um meta-estilo que permeia essas expressões pessoais e é gradualmente influenciado por estas. Não veremos provavelmente, na história do fotojornalismo de guerra, um fotógrafo que incorpore este *modo de fotografar* de forma completa. Entretanto, a maioria dos fotógrafos de guerra fazem uso de um certo número de características deste “fazer fotográfico”, deste estilo, que são facilmente identificáveis como tal.

Embora a cobertura de guerra e de outros conflitos armados seja comum desde os primeiros anos do desenvolvimento da fotografia, será a partir da década de 1920 que podemos passar a falar efetivamente de um fotojornalismo e, conseqüentemente, de um fotojornalismo de guerra. Assim, podemos afirmar que a primeira guerra efetivamente coberta pelo fotojornalismo, será a Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939). Será neste evento que encontraremos as raízes de um *modo de fazer* que se organiza e se estrutura de forma a diferenciar-se dos outros gêneros de imagens. Este modelo básico de como fotografar a guerra organiza-se a partir dos seguintes elementos:

1. drama;
2. o realismo documental;

3. a narratividade;
4. a expressão artística;

Estes termos descrevem temas gerais transmitidos pelas fotografias através de escolhas distintas na técnica fotográfica e na forma de expressão. Estes elementos estão interligados de tal forma que a sensação de drama pode ser criada através da utilização de estruturas narrativas, como o uso de técnicas como a justaposição de certas matérias para transmitir um paradoxo surpreendente. O drama também pode ser criado através do uso de uma lente grande-angular, que coloca o espectador e fotógrafo no meio da ação ( embora a imagem resultante possa, ou não, implicar em uma narrativa).

### 2.4.1 Drama

Robert Capa, começa seu livro *Ligeiramente Fora de Foco* afirmando que não havia nenhuma razão para se levantar de manhã. Era ainda 1942 e Capa estava em Nova Iorque impedido de fotografar e aguardava uma forma de retornar para a ação em campo. Logo depois Capa será chamado pela revista *Collier's* para cobrir a Segunda Guerra Mundial e produzirá mais uma etapa de sua importante obra fotojornalística.

As fotografias que Capa produziu nas diferentes frentes de combate são dramáticas e trazem não apenas cenas de morte, invasões e tristeza, mas também nos mostram marinheiros entediados lendo revistas no convés de um navio da Marinha dos EUA ou soldados rezando antes de embarcarem nos barcos que os levarão às praias da Normandia, no norte da França, em 1944 (figura 17).

Tomada a uma distância curta – por conta da objetiva normal, de 50mm que ele usava em sua *Leica*, com luz do dia e sem *flash*, a imagem não apresenta o drama fornecido por expressões reveladoras, gestos ou ações, ou de composição estética sofisticada. É uma imagem mais silenciosa e banal, sem o impacto que uma fotografia de ação ou combate pode ter. Embora não faça parte do conjunto de imagens famosas, que foram e ainda são publicadas sobre a obra de Capa, a fotografia apresenta todas qualidades do drama e do heroísmo.

Robert Capa dizia que se uma fotografia não é boa é porque o fotógrafo não estaria próximo o suficiente da ação para registrá-la. Isso ajudou a reforçar a figura mítica do fotógrafo de guerra, destemido e envolvido na ação. Este papel também está diretamente ligado à construção de um modelo de produção, de como um fotojornalista deveria comportar-se diante dos acontecimentos.

Essa figura heroica irá aparecer, pela primeira vez, quando Robert Capa produz aquela que, talvez, seja sua fotografia mais famosa: “*Morte de um Soldado Legalista, Espanha 1936*,” (Figura 06); que é muitas vezes celebrada como a maior fotografia de guerra de todos os tempos.

Com o emprego de uma composição em *close-up*, com um ângulo inclinado da câmera voltada em direção ao céu e tendo o soldado no centro do quadro, a fotografia apresenta uma carga dramática particular e nos apresenta um fotógrafo que não se abala com os perigos do conflito, causando admiração em quem observa suas histórias (uma das regras do testemunho fotográfico). A fotografia é tomada com uma objetiva normal, de 50mm, que se assemelha à visão humana. O enquadramento, a angulação da câmera e a sensação de proximidade parece nos colocar ao lado do soldado enquanto ele tomba. O fato do espectador pode ver a paisagem ao redor e atrás dele indica que Capa não devia estar longe do acontecimento, escondido e em segurança, fotografando com uma teleobjetiva (isso comprimiria e estreitaria a nossa visão do fundo), mas intimamente envolvido na ação.



Figura 17: Soldados paraquedistas dos EUA rezam antes da invasão da Normandia (dia D) em 1944. Fotografia de Robert Capa. Fonte: Acervo Magnum Photos.

Nas imagens do Dia D, a invasão da Normandia, as fotografias de Capa, tomadas no meio do caos dos ataques tem um efeito similar: é dramática a sensação de se estar no meio das hordas de soldados que buscam alcançar a praia. Mais uma vez a imagem é capaz de dotar o fotógrafo com coragem e ainda mais ousado do que os próprios soldados já que ele poderia escolher entre estar no meio da ação ou fotografando de longe, protegido nas embarcações na costa.

Hoje, embora muitas das fotografias de Capa não pareçam tão dramáticas, como na época de sua produção, tais imagens são particularmente diferenciadas. Certamente poucos leitores deveriam ter visto até então, fotografias em *close-up* de uma guerra<sup>11</sup>. Eram imagens novas, diferentes para os leitores. Entretanto, deve-se ressaltar que os textos e legendas que acompanharam as publicações originais, desempenharam um papel importante na criação da carga dramática das fotografias.



*Figura 18: Soldados do Corpo de Fuzileiros dos EUA resgatam soldado ferido durante ação no Afeganistão. Fotografia de James Nachtwey para a revista TIME. Fonte: Acervo TIME. Disponível em: <http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,2040942,00.html#ixzz2NvxJa128>*

Esse tipo de fotografia de guerra com forte carga dramática, já podia ser vista nas

<sup>11</sup> Na cobertura da 1ª Guerra Mundial as câmeras fotográficas eram mais avançadas do que as empregadas nas coberturas de conflitos do século XIX. Eram em sua maioria, da marca Graflex, e usavam chapas de vidro de 4 X 5 polegadas (10x12,5cm), com diafragmas pouco luminosos e objetivas equivalentes a teleobjetivas de média distância focal. Muitas vezes exigiam o uso do tripé para permitir imagens mais nítidas e sem ruídos. Robert Capa, como a maioria dos fotógrafos que iniciaram a carreira na Alemanha, usava uma câmera Leica, formato 35mm, com uma objetiva de distância focal de 50mm, equivalente ao ângulo da visão humana. Será principalmente por conta dessa objetiva “normal” que passamos a observar, a partir da Guerra Civil Espanhola, uma fotografia tomada de perto, como se o fotógrafo estivesse dentro da cena.

imagens de Robert Capa, David Seymour e George Rodger da cobertura da Guerra Civil Espanhola. Esta guerra foi um campo de experimentações e aprimoramento. Na cobertura dessa guerra é possível observarmos muitas imagens em grandes planos gerais, onde a ação era apresentada de forma eficiente, bem como muitas imagens dos civis sofrendo com efeitos dos combates. Se até então a ação era fotografada ao longe, a uma distância segura e monótona, passamos a ver um novo jeito de fotografar, com o fotógrafo mais envolvido na ação, usando câmeras mais práticas e leves. Este se tornará a norma vigente do fotojornalismo a partir de então.

Essas influências podem ser vistas ainda hoje, na cobertura da Guerra do Afeganistão, nas fotografias James Nachtwey (Figura 18). Embora tenha corrido riscos, suas fotografias continuam apresentar a mesma carga dramática das fotografias de Capa. Para Nachtwey, “levar as histórias da guerra para quem está em casa justifica o esforço e os riscos” (NACHTWEY in MILLER, 1998).



Figura 19: miliciano Cristão Falangista – Beirute, Líbano, 1978. Raymond Depardon, Magnum Photos. Acervo Magnum Photos.

Este esforço do fotógrafo de se aproximar da ação de guerra em primeiro plano, é personificado na fotografia de Raymond Depardon: “*Miliciano Cristão Falangista*”; Beirute, Líbano, 1978. (Figura 19). Nesta imagem ele nos dá uma incrível mostra dos riscos que enfrentou no Líbano. A impressão dada pela fotografia é que ele está fotografando agachado, imediatamente atrás do miliciano que tem sua arma pronta para a ação. A sensação de que os dois (fotógrafo e personagem correm juntos por uma rua, deserta e cheia de marcas dos combates). A sensação do movimento, da ação, surge

diante dos nossos olhos pelas pernas do soldado que parecem um borrão. A rua inclina-se assustadoramente à direita e assim como eles devem ter feito, nós prendemos a respiração à espera de um franco-atirador a disparar. A sensação dramática é ampliada muitas vezes pelo uso de objetivas grande-angulares, como neste caso.

Outro exemplo, pode ser visto na fotografia de Philip Jones Griffiths, tomada durante a guerra do Vietnã (figura 20). Na imagem, vemos um garoto chorando sobre o corpo de uma jovem colocada na caçamba de um caminhão. A imagem é dramática e terrível, e tal sentido foi criado pelo uso de uma grande-angular e que exigiu o fotógrafo posicionar-se quase em cima do corpo morto, puxando o espectador para perto. Para ampliar tal carga dramática, jornais e revistas podem ainda empregar composições e desenho de páginas que realcem o impacto da fotografia. Enquanto o corpo da menina domina a fotografia da esquerda para a direita, emoldurado pelas linhas paralelas do caminhão, podemos ver, as linhas virtuais que, partindo do olhos do garoto, cortam a cena em diagonal e conectam seu rosto angustiado no canto superior direito o dela no canto inferior esquerdo.



*Figura 20: Guerra do Vietnã. Fotografia de Philip Jones Griffiths para Magnum Photos. Acervo Magnum Photos.*

Uma forma comum para criarmos um sentido dramático é justapor elementos supostamente opostos. É o que podemos ver na fotografia de Jean Gaumy, do treinamento de mulheres em Teerã, Irã (1986). A fotografia (Figura 21) é uma combinação de fortes elementos gráficos com uma suposta contradição social. A imagem apresenta uma fila



de mulheres vestindo negros véus (chador) e empunhando armas automáticas durante um exercício de tiro. O fotógrafo posicionou-se de modo que a primeira mulher na linha, enchesse o meio do quadro e o espectador parece ficar próximo a ela. As outras mulheres estão de tal forma enquadradas na cena que formam uma estrutura piramidal, com dramáticas colunas negras no plano de imagem. A contradição dá -se na cena a partir da ideia que os espectadores ocidentais fazem destas mulheres, (como oprimidas e passivas) empunhando armas (símbolo de poder e controle).



Figura 21: mulheres iranianas treinam tiro com armas automáticas próximo a Teerã, Irã, 1986. Fotografia de Jean Gaumy. Fonte: Getty Image.

Michael Griffin (1999), observa que as grandes fotografias que acabam sendo citadas e apresentadas nas obras de história da fotografia ou do fotojornalismo, raramente são analisadas como ilustrações informativas de acontecimentos ou locais específicos. Normalmente, são celebradas em um plano mais abstrato, como símbolos mais amplos, de valor nacional, de coragem, heroísmo ou desumanidade e violência. Como são imagens inespecíficas, são atemporais e permanecem atuais.

#### **2.4.2 Imagens documentais e realistas**

O fotojornalismo de guerra além de ser marcado pelo drama, é construído a partir de uma visão realista, ou a partir da ilusão de que o espectador parece estar vendo mundo através de uma janela. Embora se possa chamar isso de realismo documental, é um estilo construído tanto quanto o surrealismo de *Man Ray* ou como as fotografias de moda de

*Richard Avedon*. Neste sentido, as imagens são criadas para darem, ao leitor, a sensação de que ele vê o que veria se lá estivesse, sem imagens posadas.

Assim, para buscar dar conta da realidade, o fotojornalismo busca trabalhar com imagens espontâneas com ênfase no sujeito, o que permite ao espectador se identificar com os assuntos. Procura-se ainda diminuir a distância entre o observador e a cena representada, permitindo que o espectador ignore a natureza construída da imagem. Essa redução de distância entre o leitor e a cena representada é obtida observando e escolhendo corretamente a iluminação do cenário e objetos, bem como planejando a composição e utilização do espaço. Estas técnicas estilísticas permitem criar cenas que críveis e, portanto, parecem ser realistas. Outras técnicas são usadas para transmitir uma sensação de que o momento fotografado é sincero, espontâneo, sem orquestração ou influência por parte do fotógrafo:

- Deve-se evitar que pouco ou nenhum olhar se direcione diretamente para a câmera, a menos que a imagem seja um retrato. Quando um sujeito olha diretamente para a câmera, a presença do fotógrafo é expressamente reconhecida como o intermediário entre o espectador e o assunto. A imagem *cândida*, por outro lado, transmite uma sensação de “estar lá”, como testemunha, e não como objetivo participante.
- Pode-se ainda buscar dar uma sensação de realismo através de imagens tomadas nos bastidores dos acontecimentos interessantes. Tais imagens permitem apresentar ao leitor uma visão diferenciada.
- A tomada de imagens com grande profundidade de campo também permite dar maior sensação de realismo, incluindo uma grande quantidade de informação tanto no primeiro plano como no fundo da cena. Convencionou-se que quanto mais a informação descritiva estiver focada, e visível, maior a ilusão de que a fotografia é um documento objetivo, com um propósito funcional.
- Pode-se ainda empregar variações de foco e iluminação, entre primeiro plano e fundo, obscurecendo partes da cena e dando maior ênfase não aos detalhes, mas à cena. Ao estetizar a cena através do uso da iluminação e do foco seletivo é possível criar novas leituras do acontecimento, suavizando determinados elementos e ampliando a compreensão de outros.

### **2.4.3 Narratividade**

O fotojornalismo nos apresenta questões importantes em relação à narrativa dos acontecimentos. De um lado, as fotografias podem ser informativas e descritivas, criando narrativas focadas sobre pessoas particulares, circunstâncias e eventos. Podem ainda criar narrativas mais abstratas que transcendem o momento específico descrito para transmitir uma mensagem sobre o mundo.

Podemos contar grandes e interessantes histórias utilizando estruturas retóricas, como os paradoxos, as ironias e as metáforas. Isso pode ser alcançado especialmente por meio da estratégia de justaposição de elementos significativos e implicando em relacionamentos através de enquadramento e ângulo de visão. Além disso, composições simples e claras permitem a criação de narrativas facilmente legíveis. Tais composições, aliadas a uma estrutura de justaposição de elementos opostos e gestos significativos podem criar uma representação pungente e tensa de um tempo de conflito. Já a ironia é outro elemento retórico usado para transmitir um sentido de narrativa.

Outra técnica frequentemente utilizada para alcançar um sentido de narrativa é a de capturar um gesto revelador ou expressão. Mas, se de um lado, a fotografia presta-se à geração de uma narrativa sobre o que poderia estar acontecendo fora do quadro e fora do tempo no instante do disparo do obturador, podemos também ter coberturas fotojornalísticas em que se suprime a narrativa em favor de uma determinada estética; por exemplo, utilizando fotografias em *close-up*, com o emprego de teleobjetivas comprimem e desfocam o fundo para que nenhuma informação contextual permaneça.

#### **2.4.4 Expressão Artística**

Um dos primeiros fotógrafos a combinar os elementos artísticos e expressivos da prática fotográfica com a função fotojornalística foi Cartier-Bresson. Criador do chamado “instante decisivo”, Bresson produziu uma importante obra fotojornalística ao usar em suas imagens uma linguagem visual elaborada, baseada no uso de padrões abstratos formais, composições racionais dos elementos presentes na cena, texturas e cores, ou o uso de luz, para construir suas fotografias. Ele dizia que a fotografia era, numa fração de tempo, o reconhecimento do significado de um evento, bem como a organização precisa das formas que dão a esse evento sua expressão adequada.

Embora os manuais de fotojornalismo ainda afirmem que na cobertura fotojornalística deva-se priorizar o conteúdo, muitas vezes em detrimento da forma: “(...) no jornalismo o valor informativo é mais importante do que a qualidade técnica de uma fotografia (...)” (NOVO MANUAL DE REDAÇÃO, 2005, p. 33), o fotojornalismo é impregnado de procedimentos estéticos derivados de outras áreas da fotografia. Esse hibridismo, marcará desde os retratos fotojornalísticos, que são fortemente influenciados pelas técnicas da fotografia publicitária (estilo claro, limpo e de grande qualidade formal) às fotografias da cobertura cotidiana, marcadas e influenciadas pelo fotodocumentarismo e pela fotografia clássica, com imagens granuladas, gama tonal pobre e tendendo a contraste acentuado, enquadramentos imperfeitos e ângulos incomuns (ver Figuras 19 a 21).

Obviamente tais influências serão mais ou menos percebidas em função da liberdade que os fotojornalistas gozem em suas tarefas e projetos. As demandas diárias,

de coberturas fotojornalísticas cotidianas, com prazos exíguos não permitem ao fotojornalista dar ênfase a determinados aspectos formais. Por outro lado, as reportagens em profundidade e as coberturas especiais permitem incorporar toda uma gama de práticas mais subjetivas que não seriam aceitáveis (ou mais difíceis de serem realizadas) na cobertura cotidiana.

A percepção de mundo das imagens sofreu grandes mudanças a partir da 2ª metade do século XX. Se passarmos isso para o mundo da imprensa gráfica e visual, teremos as bases para entender as chaves da representação visual das últimas décadas: manipulação das imagens pelo uso de novos meios tecnológicos, possibilidade de aproximação a todo tipo de cultura e reflexos das mudanças que ocorrem na sociedade: multiculturalismo, (re)definição de identidades, globalização... Finalmente, não se pode deixar de marcar a convergência dos diferentes estilos jornalísticos na imprensa. Hoje não é possível mais falar de uma fotografia de imprensa especificamente, senão de uma colcha de retalhos, onde aparecem diferentes tendências visuais, desde o fotojornalismo puro, com influência da fotografia de agência, nos moldes da praticada no período entre-guerras até às vanguardas estéticas mais modernas. Tudo cabe no meio impresso como documento gráfico, se bem que a acumulação de estilos e tendências pode levar ao que chamaríamos de “pastiche gráfico” (tendência a termos imagens muito similares entre a produção de diferentes profissionais), frente à fragmentação da realidade que oferece a possibilidade de mostrar novos pontos de vista menos usuais na cultura visual.

Neste começo de século XXI, o panorama do fotojornalismo é marcado especialmente por retrospectivas, onde a fotografia como entidade estética marca tendências muito próximas à fotografia de imprensa preocupada pelo imediatismo da notícia, e vice-versa, combinando-se muitos processos criativos. É importante pontuar como a fotografia de imprensa tanto aparece como um processo e instrumento de mediação ideológica, como também surge a visão do fotojornalismo como contribuição para a cultura visual. Por fim, vale ressaltar como a fotografia de imprensa, apesar de ter passado por momentos de crise, como ocorreu após o fim da guerra do Vietnã (e que se perpetuou até meados da década de 1990, quando do surgimento da internet e que abriu novos horizontes para a imagem fotográfica de caráter jornalístico) pode ainda hoje desempenhar um papel independente, assumindo inclusive, uma posição de intermediação com outras áreas de investigação cultural.

Importante reconhecer que desde o começo a fotografia é marcada por uma suposta “autenticidade” implícita que, por sua vez, lhe outorga um valor de testemunho. Ao captarem imagens e panoramas de países e lugares exóticos, os primeiros fotógrafos entendiam a câmera como algo que mentia. Tal capacidade ou qualidade acabaria por outorgar à fotografia documental uma força psicológica e um atrativo não alcançado por nenhum outro meio de “a capacidade de mentir, qualidade que outorga à fotografia documental uma força psicológica e um atrativo não alcançado por nenhum outro meio de representação da realidade” (ESPARZA, 2006, p.29).

A fotografia adquire essa dimensão de prova, torna-se autenticação de existência daquilo que é representado, por suas características, especialmente a fidelidade com que reproduz o real. Esta característica de análogo, conforme Barthes (1994) da imagem fotográfica, é tributária de sua natureza técnica, de seu processo automático baseado na física e química, na ausência (aparente) da mão do artista no processo de produção da imagem, substituída pela suposta neutralidade da máquina fotográfica.

Ao publicar as fotografias documentais, se desvela uma outra possível verdade: o fotógrafo podia fazer com que a cena captada com sua câmera gerasse outra realidade, mais profunda e mais importante: seu comentário, imagem representada. A fotografia documental, do início do século XX ainda nos leva a pensar nos processos de evolução da fotografia – especialmente a fotografia que é incorporada pela imprensa - ao suscitar duas questões conforme Rodriguez Merchan e Gómez Alonso:

a necessidade da simbiose fotografia – texto para que a imagem cumpra definitivamente o papel informativo a que está destinado na imprensa e a própria autossuficiência da fotografia para imortalizar aquilo que só ocorreu uma vez e que jamais voltará a ocorrer: uma espécie de destino histórico consubstancial ao meio fotográfico, que conforma de forma definitiva uma nova concepção da realidade e transforma a maneira de se aproximar dessa realidade, instaurando uma ordem visual distinta: a cultura do real, do objetivo, do fragmentário (RODRIGUEZ MERCHAN e GÓMEZ ALONSO, 2006, p.50).

Assim, se quando da implantação do modelo de jornalismo ainda atualmente hegemônico, fundado num modelo adequado à modernidade e aos processos capitalistas de produção, inclusive de notícias, as promessas de oferta de relatos objetivos tinham como referência ou ideal normativo a perspectiva de reprodução do real, anunciada como possibilidade técnica pela fotografia, o desenvolvimento dessas duas formas de comunicar, e narrar a realidade, Jornalismo e Fotografia, indica alguns tensionamentos. Na contemporaneidade, é possível pensar em brechas de encontro e produção de diferentes sentidos no próprio texto jornalístico, assim como na fotografia, que como narrativa apresenta-se ora como informação e outra em uma perspectiva mais simbólica, indicial.

Não transparente e pleno de possibilidades de interpretação (BENETTI, 2007, p.108), o discurso jornalístico teria brechas que permitiriam a emergência da(s) narrativa(s) segundo Resende (2009, p.32). Esse tipo de processo, marcado pela negociação, também de sentidos, teria sido potencializado por abordagens como as dos estudos culturais, que evidenciam a dimensão relacional da comunicação, à despeito dos elementos maquínicos. O olhar permitido a partir da fotografia, especialmente no jornalismo, é perpassado por culturas, contextos de produção, circulação e consumo da narrativa que encerra, ou antes, propõe.

Provas auxiliares no processo estratégico de afirmação da objetividade como elemento identitário do jornalismo, as fotografias de imprensa também poderiam em tese sofrer as mesmas limitações quanto à limitação de recursos expressivos do discurso

jornalístico, ancorado na perspectiva da imparcialidade. São os registros do tipo flagrante, que se aproximariam do que Barthes conceitua como fotografias unárias, as imagens valorizadas em premiações de referência no campo do Jornalismo, como ressaltou Venegas: o fotojornalismo premiado pelo Esso é aquele do momento decisivo, que reconcilia a fotografia com o modelo ideal de emanção do referente, no qual o fotógrafo é a “testemunha ocular da história” ou apenas o homem com a câmera “no lugar certo e na hora certa”.” (2008, p.20).

Apesar disso, é possível observar, especialmente na cobertura fotojornalística de guerra, foco de interesse desse trabalho, a existência de brechas para distintos modos de narrar. Também no discurso jornalístico momentos de conflito ofereceriam a possibilidade de encontros, na perspectiva defendida por Resende:

Os textos ruidosos teriam um potencial dialógico na medida em que dariam a perceber a existência de um conflito, que não seria encoberto discursivamente e emergiria na narrativa. Dessa forma seria possível deixar de pensar em um discurso pré-formatado para explicar o mundo, que seria substituído por uma narrativa em processo, com a perspectiva de ruídos, e encontros. (RESENDE, 2009, pp.39-40).

Defende-se que o fotojornalismo pode incorporar e constituir-se como narrativa ruidosa e oferecer distintos modos de narrar as imagens da guerra. Nesse sentido haveria distintas funções e níveis narrativos implicados nos registros fotográficos impressos, e diversas possibilidades de interpretação e encontro, também no fotojornalismo.

## NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DA GUERRA: PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO FOTOJORNALISMO

A guerra, enquanto conflito, sempre foi tema privilegiado para as diferentes formas de representação imagética. Pintores como Diego Velásquez (Figura 22) se valeram das imagens de conflitos para celebrarem a glória e o heroísmo. Ao olharmos para as imagens anteriores ao século XIX, veremos que era quase inconcebível o uso da guerra na arte para outros fins que não fossem essa celebração do indivíduo. Será com Francisco de Goya e sua série de imagens (pinturas negras)<sup>1</sup> sobre os desastres da guerra (Figura 23) que veremos um modelo visual, transgressor, que irá denunciar os horrores do conflito.

Se há, enquanto conteúdo, diferenças fundamentais nos modos de representar as duas imagens anteriores, há também uma ruptura transgressora das duas pinturas em relação à imagem fotográfica. Se a pintura é mundo que se representa, a fotografia é mundo que se vê através da imagem técnica que se constrói como espelho opaco do mundo real. A fotografia, ao contrário da pintura, não se deseja, desde os primórdios, ser a representação de um real, mas o próprio real.

Há que se considerar também a transformação e a nova relação que se estabelece com a imagem a partir do desenvolvimento das técnicas óticas. O Renascimento inauguraria para Meneses (2003) o “oculocentrismo” do mundo. Ao mesmo tempo, as imagens passam a funcionar como possibilidade de imaginar mundos desconhecidos, remetendo a outros sentimentos, como medo, insegurança e pavor. Já o século XVIII inaugura dois movimentos em relação à cultura visual: a produção da imagem como instrumento de luta política (a Revolução Francesa talvez seja o exemplo mais acabado de institucionalização dessa imagem política) e o estudo da imagem como campo de conhecimento.

No século XIX assiste-se ao processo de documentar e classificar as imagens, buscando nelas significações geográficas, antropológicas e históricas. Introduzem-se padrões de imagens em torno de processos iconográficos e da imagem como sintoma de uma visão de mundo (MENESES, 2003).

Nas imagens anteriores, observamos também as diferenças de suas construções em função dos regimes de visualidade próprios das épocas. Enquanto no século XVII, a pose induz o olhar a ver o quadro nas suas múltiplas dimensões, na imagem política do

1 “Pinturas Negras” é o título que se dá ao conjunto de pinturas a óleo que Goya realizou diretamente sobre as paredes de sua casa, entre 1819 e 1820. São, entre as imagens de Goya, as que mais provocam nossa sensibilidade, seja pelos motivos representados, seja por sua forte visualidade ou como são capazes de provocarem nossas emoções.

século XIX, a ruptura para o olhar se faz pelas cores do sangue que mostra a dimensão dramática do acontecimento.

O objetivo desse capítulo é mostrar que há uma linha de continuidade narrativa na construção das imagens fotográficas das Guerras, um modo narrativo próprio de observar e fixar esses conflitos, que nos permite dizer que há um padrão de construção da imagem que ultrapassa as possibilidades tecnológicas das épocas.



*Figura 22: A Rendição de Breda – Diego Velásquez (cerca de 1635). Museu do Prado, Madrid, Espanha.*

Como a II Guerra Mundial foi o momento em que pela primeira vez as fotografias foram publicadas de maneira sistemática e contínua, exercendo o seu papel de fotojornalismo nas páginas dos jornais, iniciaremos nossa análise por este acontecimento. Escolhemos como objeto empírico para demarcar os modos narrativos do fotojornalismo de guerra as imagens que se transformaram em emblemas acontecimentais, uma verdadeira marca simbólica, de cada um desses eventos.

Optamos por focar brevemente outros conflitos bélicos que tiveram importância na construção da história do fotojornalismo ocidental, como a Guerra da Criméia, a Guerra Civil Americana e a I Guerra Mundial.

A existência de um padrão de construção da imagem, não quer dizer que a forma como foi fixada a II Guerra Mundial, por exemplo, seja a mesma das imagens virtualizadas da Guerra do Golfo ou muito menos no caso do 11 de Setembro. Evidentemente, há especificidades nas imagens técnicas que fixaram esses conflitos. Mas, por outro lado, há um padrão narrativo para as fotografias que se constroem como sendo das guerras, que



nos permite dizer que há modos de narrar específicos desse universo trágico dramático que coloca a vida humana sob a expectativa de um fim inexorável.

Se a fotografia, como diz Flusser (2008), permite a construção de outro regime de imaginação, diante da dor e da morte, diante da fotografia de Guerra, ao estar no “limite da abstração”, sendo capaz de vivenciar o horror de forma cruelmente concreta, é preciso construir um modo narrativo que permita não apenas a sobrevivência do olhar, mas também daquele que olha.



*Figura 23: Fuzilamento de 13 de Maio – Francisco de Goya (1814). Museu do Prado, Madrid, Espanha.*

### **3.1 Guerras e Fotografia**

Os conflitos, em certo sentido, sobrevivem e se propagam pela imagem e, desde a metade do século XIX, também pela imagem fotográfica. Desde o início de seu desenvolvimento, a fotografia tem sido usada como ferramenta de documentação e cobertura dos conflitos bélicos. Apesar de a fotografia nascer num período de relativa tranquilidade política e social, ela será testemunha, a partir da metade do século XIX, de grandes tensões e conflitos que se estenderão ainda por todo o século XX. Além disso, as situações enfrentadas e vivenciadas durante estes acontecimentos e o tipo de trabalho que deveria ser realizado contribuíram em grande medida para o desenvolvimento técnico e estético da fotografia, sobretudo a partir da I Guerra Mundial.

Mas muito antes disso, no século XIX, nos tempos dos daguerreotipo, as imagens de conflitos apareceram construindo as primeiras marcas narrativas das imagens técnicas em momentos de transformação da ordem natural da narrativa do mundo. As primeiras imagens de conflitos bélicos são as que fixam paisagens que mostram transformações

repentinamente das ruas de Paris durante a revolta de 1848<sup>2</sup>. Todas apresentam barricadas que impediam o acesso a *Rua Royale* e a *rua Saint-Maur*. Delas existem poucas imagens, tomadas entre 25 e 26 de junho de 1848, a partir de uma janela diante da *rua Saint Maur*. Na Figura 24, podemos ver uma das fotografias tomadas no dia 26, após o fim dos combates. Nela podemos observar soldados e ambulantes circulando pelas barricadas esburacadas, parcialmente demolidas. Não vemos os combatentes. Estes são invisíveis, ausentes: fugiram ou estão mortos. Qual seria a razão de não haver personagens visíveis nessas cenas? Se há um motivo de natureza técnica para a construção de “vistas panorâmicas” sem personagens, já que qualquer movimento podia significar “borrar” a fotografia, podemos pensar também que as primeiras imagens estão construindo a distância do olhar do espectador em relação ao que ele via em presença. A imagem de Paris que ele conhecia por estar ali presente, participando dos acontecimentos cotidianos, agora era uma cena de prédios, ruas vazias, imortalizando uma imagem que talvez não poderia ser novamente vista, pois logo após tal evento Paris seria reformada e transformada<sup>3</sup>.

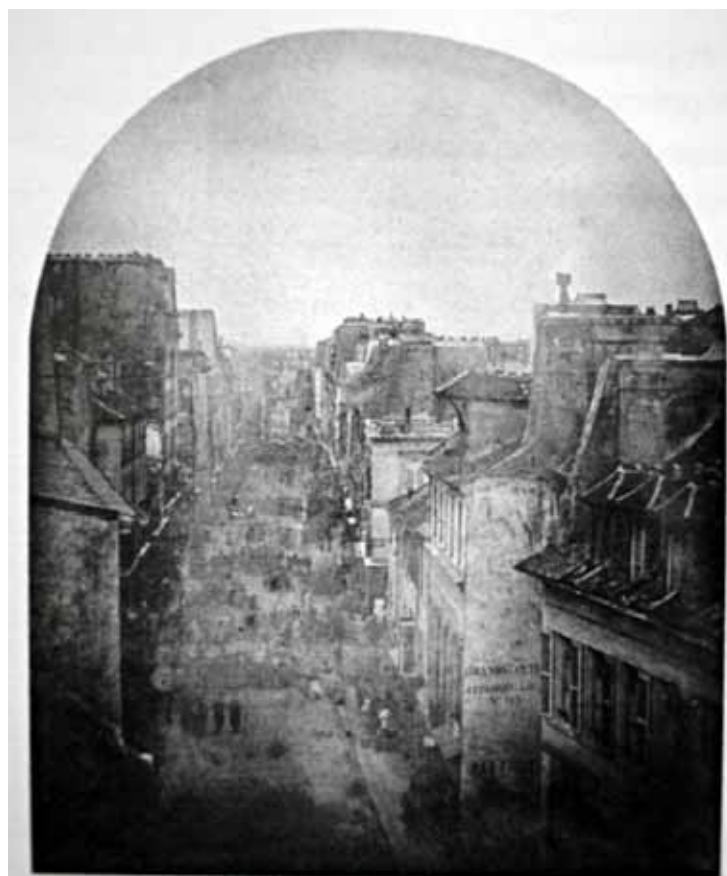


Figura 24: 25 de junho de 1848, rua Saint Maur, Paris: barricadas depois do ataque pelas tropas do General Lamoricière. Fonte: THIBAU. ©Foto RMN (Museu d'Orsay) - H. Lewandowski.

2 A revolta de 1848, na França, foi um movimento popular, com grande participação dos operários e resultou na derrubada da Monarquia e na instauração da 2ª República. Ver: [www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/.../5721](http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/.../5721)

3 A Reforma urbana de Paris foi promovida por Georges-Eugène Haussmann entre 1852 e 1870. Haussmann, o então prefeito do departamento do Sena, concentrou os esforços da reforma urbana no sentido de promover melhorias nas manobras militares, assim como na circulação e na higienização da capital da França. Para tal fim, demoliu inúmeras vias pequenas e estreitas residuais do período medieval, e criou imensos boulevards organizadores do espaço urbano, assim como jardins e parques.

Trata-se mais uma vez de pensar como Flusser (2008) na necessidade de construção de uma distância espacial do olho em relação à imagem do aparelho técnico que a torna, ao mesmo tempo, algo superficial e profunda: superficial, porque construída numa superfície significativa (a fotografia) e profunda, porque permite a construção da imagem/imaginação. “Sob olhar superficial, as imagens técnicas parecem planos, mas se dissolvem, deixam de ser imagens, quando observadas” (2008, p. 39). Ao se afastar da cidade e vê-la através das imagens, o espectador podia, de fato, ver a cidade em toda a sua integralidade. Ao se afastar e ver pela fotografia, a cidade ganhava uma nova dimensão narrativa.

Há ainda uma terceira imagem, produzida por Hippolyte Bayard (*barricadas da rua Royale – figura 25*). É uma cena melancólica. Do sonho dos revoltosos só resta a ruína e montes de entulho. A rua parece, mais uma vez, deserta, mas a presença de algumas carroças e carrinhos indica que alguém está reformando a rua. A cidade parece ter voltado à normalidade.



Figura 25: Reprodução da fotografia de Hippolyte Bayard dos vestígios das barricadas da revolução de junho de 1848 na rua Royale. Fonte: Catálogo do Museu de Belas Artes do Canadá.

Será apenas na Guerra da Criméia (1853-55) que podemos falar de um evento de importância histórica (e jornalística) onde se produzem registros fotográficos. Neste conflito, a fotografia será empregada com claro objetivo de publicação. Entre os muitos fotógrafos que estiveram na guerra, devemos destacar o trabalho de Roger Fenton, um funcionário do Museu Britânico, enviado pela rainha da Inglaterra, cujas imagens foram publicadas, como gravuras pelo “*Illustrated London News*”.

Por conta da precariedade e rudimentariedade das tecnologias empregadas, tais imagens não apresentam grandes diferenças dos daguerreotipo das barricadas parisienses.

O que vemos é uma guerra distante, com soldados e oficiais posando para as câmeras. Os campos de batalha, quando fotografados, aparecem vazios, marcados apenas por vestígios dos acontecimentos ali desenrolados. São imagens onde o movimento ainda não pode ser visto ou percebido. Esta estética, entretanto, condicionada pelo estatismo e pela falta de ação, não é apenas resultado dos limites definidos pela tecnologia. Financiada pela Coroa Britânica e por proprietários de jornais, a cobertura da guerra foi, em certo sentido, limitada (SOUGEZ, 2009, p.386).



*Figura 26: Guerra Civil norte-Americana: Soldados confederados mortos na batalha de Antietam – Maryland (setembro – outubro de 1862). Fotografia de Alexander Gardner. Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA – coleção de fotografias da Guerra Civil.*

Mas não era apenas essa a razão para a adoção de um padrão imagético que reproduz cenas de um mundo que poderia ter sido visualizado por qualquer um. Era preciso reproduzir imagens que poderiam ser reconhecidas, e as paisagens nesse sentido formam um padrão de reconhecimento, que permite através da sua difusão o que poderíamos chamar a produção da educação do olhar do espectador para a nova imagem técnica.

Como remarca Jonathan Crary (1990), o momento inicial da fotografia envolve uma problemática que vai além da introdução de uma nova técnica, já que há fundamentalmente deslocamentos também de ordem epistemológica. Apoiando-se em sistemas ótimos semelhantes, pintor e fotógrafo se inserem em contextos com visualidades, conhecimentos e subjetividades específicas. O que marca a transição para o moderno, segundo o autor, é a transformação da visão em algo ativo e que passa a ser mediada por impressões sensoriais. O observador passa a ser capaz de se observar enquanto observa o mundo. Há um novo regime de visibilidade, em que máquinas de visão se transformam, produzindo mutações no sujeito que observa o mundo.

A Guerra Civil dos EUA, que ocorre pouco tempo depois (1861–1865), foi

importante por representar, do ponto de vista tecnológico, o fim dos velhos processos fotográficos baseados em chapas úmidas e ainda por ser o primeiro conflito documentado de forma massiva e sem censuras. Tomadas por Mathew Brady, Timothy O'Sullivan, George Barnard e Alexander Gardner, as fotografias apresentam os horrores da guerra. Publicadas por revistas e jornais da União, muitas imagens foram, posteriormente, também expostas em galerias de Nova Iorque. E aí reside, para Sougez (2009, p. 393), a força das imagens deste conflito.

Ao exporem suas imagens, estes fotógrafos aproximaram a guerra do cidadão comum. Ali, nas paredes e galerias não eram simples ilustrações baseadas em acontecimentos distantes, mas imagens capturadas logo após as cruéis batalhas. Caso alguém se aproximasse o suficiente, poderia perceber até mesmo as feições dos mortos. Para Sougez,

a imagem fotográfica retratava um personagem real, anônimo em seu retrato *post-mortem*, porém reconhecível aos olhos de seus entes queridos, de seus vizinhos, com uma vida, uma história própria (...) a diferença dos heróis épicos da pintura (...) é a grande diferença na realidade das imagens (SOUGEZ, 2009. P 393).

Se compararmos as cenas expostas pelas máquinas fotográficas que capturaram instantes dramáticos da Guerra Civil Americana, com as imagens de Fenton sobre a Guerra da Criméia (*Figura 08 - Capítulo 1*), percebemos claramente o que estamos denominando educação do olhar para visualizar as novas imagens fotográficas. Num primeiro instante, o que é retrato é um campo inóspito que poderia ser de qualquer lugar do mundo, ou seja, o espectador pode identificar a fotografia como uma imagem mundo. Num segundo momento, nas fotos da Guerra Americana, o destaque é dado aos corpos inertes, que aparecem em primeiro plano (*Figura 26*). A paisagem torna-se gradativamente secundária. O que importa agora, num olhar construído para ver as fotos como o mundo, é o drama humano da cena. A fotografia de guerra constrói paulatinamente modos de narrar que lhes são próprios, em que as feições humanas vão assumindo particularidades próprias das épocas.

De tal forma, que na mesma guerra, o homem morte é apresentado como o homem que sobrevive. Será que o soldado esquelético da foto de Brady (*Figura 05*) era de fato um sobrevivente ou um morto apresentado na pose de sobrevivente? Pouco importa: a fotografia de guerra nesse momento começa a construir como marca emblemática da sua narrativa a tragédia que se expõe em primeiro plano. O apagamento do fundo de cena constrói uma imagem que de tão real afigura-se como ficcional. O subjetivismo começa a entrar na cena da fotografia de guerra.

O século XIX ainda terá muitos outros conflitos cobertos pelos fotógrafos. Na Europa, a guerra Franco-Prussiana terá a fotografia como elemento fundamental para a repressão policial da Comuna de Paris. Na Ásia, África e Américas muitos conflitos

serão documentados. Mas aquela que marcará o fim do século XIX será a Guerra de Cuba, fartamente documentada pelos jornais sensacionalistas norte-americanos. Durante o conflito, os jornais dos EUA publicaram páginas inteiras com imagens dos combates em Cuba e Porto Rico. Vale ainda destacar que as fotografias deste conflito serão diretamente impressas sobre as páginas dos jornais, graças à invenção, por volta de 1880, do chamado processo de impressão a meio-tom (SOUGEZ, 2009).

Mas os processos de produção e impressão de fotografias na imprensa ainda deixavam a desejar. Por muito tempo ainda teremos jornais e revistas lançando mão de desenhos e gravuras para ilustrarem suas páginas já que, muitas vezes, as fotografias só eram publicadas dias, semanas ou mesmo meses após os acontecimentos.

Quando o século XX chega, a fotografia está tecnologicamente avançada. Já não existem problemas com a captura do movimento, as câmeras são menores, mais leves e os processos de revelação e de impressão são muito mais fáceis e eficientes. O público, por sua vez, já está habituado com as imagens mais reais da fotografia e do incipiente cinema cuja influência sobre a fotografia pode ser vista nas páginas das revistas com o velho modelo da imagem fotográfica única dando lugar às sequências documentais para ilustrar as notícias.



*Figura 27: I Guerra Mundial: Soldados britânicos, cegos pelo uso de gás, aguardam tratamento em uma enfermaria de campanha, próximo à cidade de Bethune, durante a batalha de Estaires – parte da ofensiva alemã na região de Flandres, Bélgica. (10 de Abril de 1918) Fonte: Museu Imperial da Guerra, Londres, Inglaterra. (<http://www.iwm.org.uk/>).*

Entretanto, quando eclode a I Guerra Mundial, em 1914, veremos uma espécie de retrocesso na cobertura fotográfica dos acontecimentos. É preciso considerar ainda que a censura impediu a publicação dessas imagens<sup>4</sup>. Além disso, algumas delas foram

4

Isso pode ser visto em SOUGEZ (2009), SOUSA (2004), NEWHALL (1999).

produzidas com claro intuito propagandístico, enquanto outras são imagens neutras, sem grandes marcas ou elementos de força ou atração.

Os acontecimentos que antecedem a I Guerra foram amplamente documentados pelos jornais e revistas, o que parecia indicar uma grande cobertura dos eventos que daí resultariam, mas não foi isso que ocorreu. Com as primeiras ações, os correspondentes e repórteres fotográficos foram proibidos de irem para as frentes de batalha e as imagens produzidas seguiam uma rígida seleção.

Ainda que a censura tenha sido a chave durante a I Guerra Mundial, existe uma imagem que representa melhor que qualquer outra as tragédias e horrores dos campos de batalha: a foto da coluna de soldados ingleses (Figura 27) com seus olhos tapados, em fila, cada um com a mão sobre o ombro do outro, sobre os escombros do campo de batalha, todos cegos pelos efeitos de gases tóxicos. Não que seja uma visão apocalíptica, mas que se apresenta como visão clara do que são as tragédias da guerra.

Ao analisar essa imagem, como espécie de síntese do regime de visualidade das fotografias de guerra naquele momento, observam-se também diferenças dessa cena em relação às anteriores que já apresentavam um personagem como centro da narrativa. Aqui não é mais um indivíduo que personifica os horrores da guerra, mas vários sujeitos retratados de forma semelhante se constituem como um único personagem. Todos na mesma posição, com os olhos cobertos por uma bandagem, enfileirados, transformam-se num único personagem – os soldados – ainda que sejam vários os sujeitos retratados pela imagem. A imagem massa que teria lugar na imprensa do início do século XX, também aparece representada no regime de visualidade da fotografia da I Guerra Mundial.



Figura 28: (Reprodução) Reportagem publicada pela Berliner Illustrierte Zeitung, em junho de 1929 sobre Convento de monges Trapistas. Fotografias de André Kertész. Fonte: Acervo digital da Maison Européenne de la Photographie (<http://www.mep-fr.org/>)

Se o início da década de 1920 foi marcado pelo fim da primeira grande guerra, a fotografia se vê marcada pelas influências das vanguardas artísticas e culturais europeias e pelos acontecimentos políticos e sociais da Rússia em 1917. A nova ordem política, social, econômica e cultural, que surge na esteira da I Guerra, dará lugar a um florescente

espírito criativo em todos os campos intelectuais. A fotografia não foge disso e será neste período, do entre-guerras, que a imagem fotográfica começará seu autêntico caminho e se consolidará em todas as suas especificidades, entre elas a reportagem fotográfica moderna, em sua essência tal como conhecemos no decorrer do século XX.

Será a partir da década de 1920, que poderemos falar de uma produção fotojornalística. O fotojornalismo moderno surgirá, em especial, nas revistas ilustradas alemãs que, graças a um conjunto de fatores, criam condições para tal produção: ambiente sociocultural favorável; desenvolvimento de equipamentos mais leves e menores; profissionais abertos à experimentação e a criatividade. Nesta época, também cresce a ideia de que ao público não interessa apenas as atividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras públicas, mas também os temas que representam a vida cotidiana.

Os novos equipamentos, com lentes mais luminosas e mais práticos deram aos fotógrafos mais mobilidade e a capacidade de tirarem fotos discretamente. Já não era mais preciso interromper um acontecimento para fotografar. As pessoas não mais precisavam posar diante das pesadas e lentas câmeras de caixão, podendo ficar mais relaxados e naturais. Livres dos pesados equipamentos e de preocupações técnicas em relação à luz disponível ou à organização dos sujeitos em cena, os fotógrafos passaram a se preocupar mais com a composição e na atmosfera da cena, produzindo fotografias mais realistas e espontâneas.

Além de apresentarem imagens mais realistas, as revistas ilustradas ainda passaram a apresentar, no final da década de 1920, ensaios fotográficos que seriam equivalentes aos ensaios literários. Até então, quando surgiam nas páginas das revistas conjuntos de fotografias de um mesmo assunto, elas eram diagramadas de forma arbitrária, com nenhuma preocupação em relação ao layout, legendas ou cortes das imagens. Os editores das revistas alemãs, como a *Muncher Illustrierte Presse* e *Berliner Illustrierte Zeitung*, passaram a experimentar novas narrativas fotográficas, em que várias fotos não apareciam de forma isolada, como como um todo coeso. As páginas eram diagramadas com as imagens sendo organizadas como em um filme, com diferentes aspectos ou pontos de vista visuais, apresentando tomadas amplas ou planos gerais (planos de ambientação) de uma cena, cenas de médio alcance da ação e *close-ups* dos participantes. Surgem fotografias tomadas em ângulos diferentes do nível dos olhos e ao desenharem as páginas, os editores buscavam organizar as imagens a partir de uma principal, de maior destaque e outras menores, criando um fluxo visual e permitindo que as linhas dominantes da fotografia conduzissem o olhar do observador.

Muitos fotógrafos apareceram nesse ambiente favorável, como Erich Solomon, Félix Man e Robert Capa. Mas devemos dar o devido crédito aos editores, em especial a Kurt Korff, editor chefe da *Berliner Illustrierte* e Stefan Lorant que chegou a editor-chefe da *Muncher Illustrierte Presse*. De alguma maneira, foram eles que criaram o novo



jeito de aproveitar a fotografia na imprensa, quebrando a velha visão da fotografia como mera ilustração. A grande inovação desses editores foi elaborar um projeto gráfico para as revistas combinando as fotografias com o texto, com um complementando o outro e recorrendo sempre que possível ao foto-ensaio para o efeito desejado. Foi por influência dos editores que se deixou de lado a tradicional publicação de uma única fotografia, quase sempre com caráter ilustrativo, por assunto ou de sequências simples (FERREIRA, 2005).

O fotojornalismo moderno nos EUA, surgirá nas páginas das revistas *Fortune* e *Life*, criações do editor Henry Luce que já editava a *Time*. No início da década de 1930, embora o fotojornalismo alemão já estivesse desenvolvido e as revistas já trouxessem soluções criativas e imaginativas para a fotografia nas páginas impressas, revistas como a *Time* e *NewsWeek* ainda abusavam das montagens, e dos cortes que mutilavam as imagens. Era comum o uso de retratos de meio corpo como ilustrações das reportagens. Enquanto a fotografia era simples complemento às suas histórias, a *fortune* quando surgiu em 1930, já contava com fotógrafos como Margaret Bourke-White e procurava dar à imagem fotográfica o mesmo valor dado ao texto.

Em 1936, Henry Luce (com apoio de Ralph Ingersoll, seu gerente-geral, e a consultoria de Kurt Korff, ex-editor da *Berliner Illustrierte*) vai lançar aquela que será a grande revista ilustrada do século XX: a *Life*; que nascerá com a incumbência de:

(...) ver a vida, ver o mundo; para testemunhar grandes eventos; para ver o rosto dos pobres e o rosto dos orgulhosos.; para ver coisas estranhas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem – suas pinturas, torres e descobertas; para ver coisas a mil milhas de distância, coisas ocultas por trás dos muros e dentro dos quartos, coisas perigosas por vir; as mulheres que os homens adoram e muitas crianças; para ver e ter o prazer de ver; para ver e aprender (...) (HENRY LUCE in *Life*, 23 nov. 1936, p. 3).

Esta primeira revista trouxe como reportagem de capa uma grande reportagem feita por Margaret Bourke-White sobre uma hidroelétrica que estava sendo construída no interior de Montana (EUA). Essa reportagem, com fotografias grandiosas servirá de parâmetro para muitas outras grandes reportagens publicadas por *Life*.

Além do papel desempenhado pelas revistas ilustradas, devemos destacar o trabalho desenvolvido por muitos fotógrafos que participaram do programa da Administração para a Segurança Agrária (*FSA – Farm Security Administration*) no início da década de 1930. A partir dos *shooting scripts* (roteiros para fotografar), escritos por Roy Stryker, chefe da seção histórica do *FSA*, mais de uma dezena de fotógrafos, entre eles Walker Evans, Dorothea Lange e Ben Shahn, produziram centenas de milhares de imagens e influenciaram várias gerações de profissionais nas décadas seguintes.

Em 1936, a Guerra Civil Espanhola tornou-se espaço de experimentação – e não apenas para a fotografia. Os repórteres fotográficos, a sua maioria com inclinações

para a esquerda, começaram a praticar, neste conflito, uma nova fórmula de reportagem, independente, onde o fotógrafo pode chegar a lugares aonde antes não havia estado. “A guerra civil espanhola se converteu em um lugar de experimentação, em muitos campos prevendo o que depois ocorreria na II Guerra Mundial” (SOUGEZ, 2009 p. 436). O forte interesse exercido por este conflito acabou levando para os campos de batalha um grande grupo de fotógrafos de diferentes nacionalidades que desenvolverão e treinarão ali não apenas as técnicas fotográficas que irão dominar as décadas seguintes, mas as novas formas narrativas e dramáticas de se contar as histórias. Essas formas podem ser sintetizadas nas imagens da Guerra Civil Espanhola, produzidas por Robert Capa.

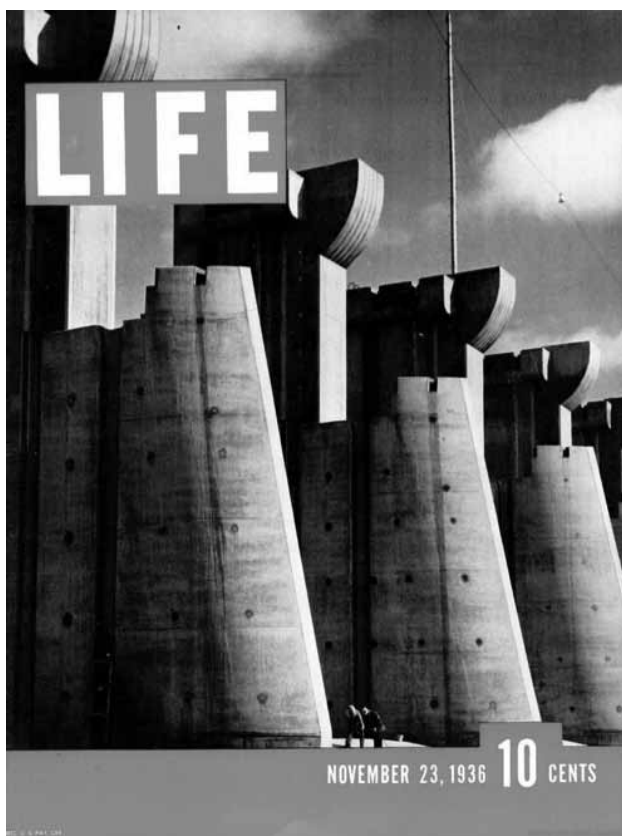


Figura 29: capa da edição número 1 da Revista Life, publicada em 23 de Novembro de 1936. A fotografia da capa é de Margaret Bourke-White e apresenta uma vista da represa da hidroelétrica construída em New Deal, Montana (EUA). Fonte: Arquivo Time Life – Google.

A imagem de Robert Capa (julho de 1937), do soldado republicano que tomba ferido diante da câmera de Capa (Figura 06 – Capítulo 1) é para muitos, o marco inicial do fotojornalismo de guerra. A imagem publicada na revista *Life* introduz, como fundamental na construção do fotojornalismo, a lógica de um tempo do acontecimento que pode ser capturado no seu momento mais dramático pelo clique do fotógrafo (KOETZLE, 2005). Não há mais hiato entre o desenrolar do fato e a foto que fixa a imagem. A fotografia transforma-se numa espécie de narrativa do super-atual. Pouco importa, que do ponto de vista da construção do texto imagético se figure os elementos que identificam o lugar aonde se deu o tiro fatal. Pouco importa mostrar o rosto de dor do soldado que sofreu a ação: o que importa no modo narrativo dramático da cena da morte é o gesto do corpo que cai, enquanto deixa cair o fuzil que carrega. O drama da cena é construído pelo modo narrativo de fixar essa história que passa a ter, nela mesma, começo, meio e fim.

Muitas vezes celebrada como a mais importante fotografia de guerra de todos os tempos, a imagem nos apresenta, em *close-up*, o drama da representação da morte e nos permite ainda perceber como o fotógrafo colocou-se na cena, próximo ao perigo. A escolha, pelo fotógrafo, de uma lente que se assemelha a visão humana, provavelmente em torno de 50mm, dá a sensação de que estamos ao lado do soldado enquanto ele cai. Ao permitir ao espectador ver a paisagem ao redor e atrás do soldado, Capa mostra que não se escondeu atrás de uma lente teleobjetiva (que comprimiria e estreitaria nossa visão do fundo da cena), mas que estava envolvido na ação, mostrando que o que vemos é resultado de sua proximidade e intimidade com o acontecimento.

A segunda imagem (Figura 30), de populares acompanhando o bombardeio em Madrid, se, por um lado, representa o público-massa, particulariza mais uma vez os horrores e o sofrimento nos rostos que aparecem em primeiro plano. Não rostos qualquer: a mulher foco da imagem é o personagem da fotografia. Segurando uma criança e amamentando-a reproduz com esse gesto, de olhar, amamentar e escutar ao mesmo tempo, as consequências desse acontecimento para além daqueles que estão no campo de batalha. Pela primeira vez, a guerra passa a ser representada como algo que atinge a grande maioria da população. A imagem da guerra não é mais a imagem dos soldados que sofrem diretamente suas consequências, mas de todos que também são afetados pelos efeitos daquele episódio.

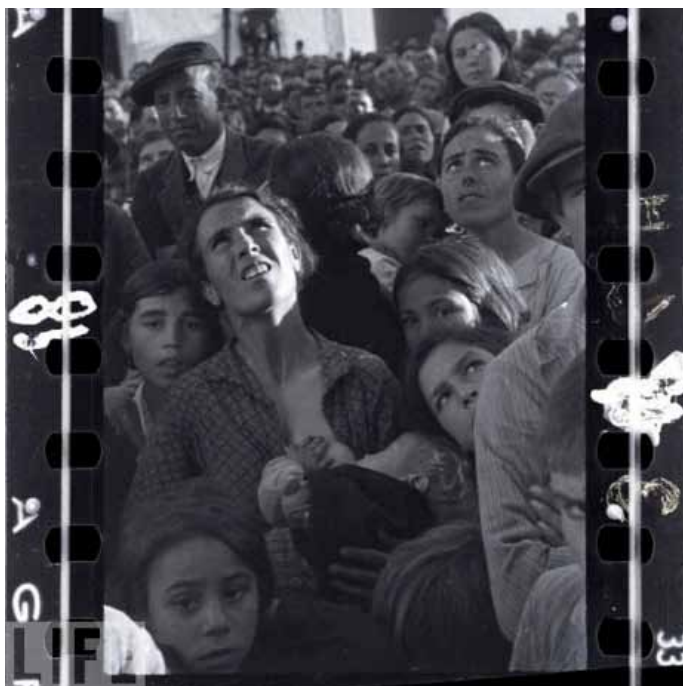


Figura 30: Guerra civil Espanhola: populares acompanham o bombardeio de posições republicanas nos arredores de Madrid (1938) fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivo Revista LIFE - Google)

Para capturar essa essência narrativa, a linguagem fotográfica constrói uma história através das imagens e dos personagens que estão na cena. O olhar para o céu mostra que há algo além da imagem que afeta aqueles personagens. O olhar para a câmara denota

a experiência que vivem aqueles agora no drama da guerra. O foco na mãe em primeiro plano amplia o drama. Mais uma vez as marcas narrativas da fotografia constroem um enredo com começo, meio e fim. Nesta imagem obtida em 1938, durante a Guerra Civil Espanhola (Figura 30), o fotógrafo não está mais na sacada. Ele se encontra agora no meio do acontecimento. Nas imagens é possível ver os rostos dos personagens, o olhar assustado. Há uma marca comum, as barricadas das tragédias pessoais e coletivas que se desenrolam nos conflitos.

No surgimento da fotografia, no início do século XIX, muitos dos setores mais conservadores das classes dominantes se horrorizaram com a recente técnica desenvolvida. Benjamin lembra, em sua *Pequena História da Fotografia* (1984), que na Alemanha, jornais chegaram a comparar a fotografia com atos diabólicos contra a própria natureza divina do homem. Nas barricadas, muitos também desconfiavam da imagem fotográfica. Mas, na medida em que avança no tempo e se desenvolve – técnica e esteticamente – a imagem fotográfica não é apenas vista como um espelho – deformador, é claro – dos eventos revolucionários, mas também se apresenta como ato histórico, um instrumento de combate. Cada lado envolvido nos enfrentamentos ou nas guerras civis utilizará a fotografia como meio de propaganda, símbolo de união ou sinal de reconhecimento. E, é óbvio, as fotografias das revoluções anteriores, das barricadas anteriores, ainda irão inspirar cada nova revolução. Para Benjamin, a fotografia,

A mais exata técnica pode conferir a seus produtos um valor mágico que nenhuma imagem pintada poderia ter agora para nós. (...) Na maneira de ser singular desse minuto, há muito passado, aninha-se ainda hoje o futuro, e tão eloquente que, por um olhar retrospectivo, podemos reencontrá-lo (BENJAMIN, 1984, p. 101).

Nas primeiras imagens de conflitos, a maioria das fotografias apresenta os líderes, os oficiais graduados e, muito raramente, os soldados são retratados. Os soldados comuns aparecem quando da Guerra Civil dos EUA. Entretanto, são representados principalmente pelos corpos espalhados pelos campos de batalha e prisioneiros reduzidos a quase cadáveres. Será apenas nas imagens da Guerra Civil Espanhola que os homens comuns, as multidões anônimas, os desconhecidos, os insurgentes e heróis sem nome passarão a fazer parte do universo das imagens fotográficas.

Michel Lowy (2009), lembrando Trotsky - para quem o traço mais incontestável das revoluções é a intervenção direta das massas nos acontecimentos históricos –, afirma que essa participação deveria ser necessariamente impressa nas fotografias. Para o autor, o que as lentes das câmeras captam

(...) é a transformação dos excluídos, dos oprimidos, em protagonistas de sua própria história, sujeitos de sua própria emancipação. Os fotógrafos registram, preto no branco, o momento histórico privilegiado em que a longa cadeia de dominação se interrompe. A sequência descontínua dessas interrupções revolucionárias constitui a tradição dos oprimidos, tradição que remonta a tempos à intervenção da imagem fotográfica. As

fotos das revoluções – sobretudo se foram interrompidas ou vencidas – possuem assim uma poderosa carga utópica. Revelam ao olhar atento do observador uma qualidade mágica, ou profética, que as torna sempre atuais, sempre subversivas. Elas nos falam ao mesmo tempo do passado e de um futuro possível (LOWY, 2009, p. 19).

Nos itens que se seguem, veremos como a fotografia de guerra vai se organizar enquanto narrativa do jornalismo e como nos anos que se seguem, isso resultará num modelo, um *modo de fazer* fotografias.

### 3.2 Desenvolvimento de novos modos de narrar e modelos estéticos

A partir da II Guerra Mundial a fotografia de guerra vai ocupar lugar privilegiado no contexto do fotojornalismo, transformando profundamente a concepção de reportagem fotográfica. O fotojornalismo que, a partir daí se estabelece, fala no singular, em primeira pessoa. A fotografia de guerra agora é vista como reportagem de primeira linha, produzida por profissionais conhecidos e experientes que agregam uma forte sensibilidade artística à reportagem do fotojornalismo. Marcada por “pontos de vista” pessoais e um estética visual muito bem definida, a cobertura de guerra é mais completa e detalhada e a morte e o drama surgem diante dos olhos dos espectadores de forma mais clara e rude.

Os repórteres foram adquirindo cada vez mais relevância própria e suas imagens passaram a ser publicadas com maior frequência pela imprensa. Muitas revistas ilustradas nascidas no período do entre-guerras tiveram forte apoio visual baseado na fotografia, com o desenho a traço deixando de ser a principal forma de ilustração. Com isso, o ofício de fotógrafo alcançou novas dimensões (...) (SOUGEZ, 2009, p.441).

Apesar da fotografia de guerra já apresentar certas marcas, será a partir da II Guerra que um conjunto de características passa a imprimir um estilo, ou formato narrativo, às imagens da guerra. O fotojornalismo passa a construir um estilo próprio de fazer fotografias, marcado por elementos de drama, do realismo documental, da narratividade, e da expressão artística. Estes termos descrevem temas gerais transmitidos pelas fotografias através de escolhas distintas na técnica fotográfica e forma de expressão.

Essas características estão interligadas e o drama pode ser reforçado, por exemplo, a partir de como a narratividade se constitui, com o emprego de técnicas como a justaposição de temas e assuntos para transmitir um paradoxo surpreendente. O drama pode ainda ser reforçado com o uso de uma lente grande-angular, que coloca o espectador no meio da ação. Iremos, mais a frente, discutir cada uma dessas características.

O uso de imagens da população civil, temática até então desconhecida para a fotografia bélica anterior, converterá tais imagens em protagonistas tão importantes quando os exércitos participantes dos conflitos. Além disso, a II Guerra foi a guerra “visível”, com a publicação cotidiana de reportagens<sup>5</sup>. Os acontecimentos são vividos

5 A concorrência com outros veículos de comunicação que surgiam e se consolidavam, como rádio

duas vezes, em dois universos separados entre si. Por um lado, o mundo da tragédia, do sangue e dos verdadeiros mortos e, por outro, a representação da dor e do drama em imagens (seu duplo especular e fragmentado), publicadas pelos jornais e revistas. Tais imagens podiam ser vividas de forma emotiva e passionadamente quando indignavam ou assombravam o leitor que participava dos esforços de guerra ou quando era utilizada como propaganda, como efeito demonstrativo de tal esforço.

Desde o início ficou claro que a fotografia de guerra era o melhor elemento para instrumentalizar os papéis de bons e maus que os serviços de propaganda militar pretendiam introduzir entre as populações afetadas. Sua função, apoiada pela distribuição massiva nos meios de comunicação, era oferecer provas documentais ao leitor para justificar suas convicções (nós somos os bons, os outros são os maus) As vitórias fartamente fotografadas se convertem em ratificações que consagram a postura de um dos lados envolvidos e desqualifica os argumentos contrários.

Recupera-se a ideia da fotografia como “testemunha ocular” do acontecimento, a noção de “ter estado lá” que uma fotografia implica em virtude de sua exibição. A fotografia funcionaria assim, como espelho (reflexo) do mundo. Embora as fotografias sejam construções das ações tomadas por fotógrafos e editores, o jornalismo, no dia-a-dia das redações, irá usá-las – em um plano institucional – como simples espelhos dos eventos que elas descrevem. Sua autoridade é, portanto, pensada para crescer quando a notícia da guerra aumenta em magnitude ou importância.

(...) é uma tradição do jornalismo que, quando o evento ou a história é elevada a um nível de grande importância, usamos imagens para refletir tal evento. No caso das notícias da guerra, ou de eventos violentos e trágicos, a imprensa abre mais espaço para uma maior quantidade de imagens fotográficas (ZELIZER, 2005, p. 6).

Na cobertura da II Guerra, assim como ocorreu com Roger Fenton e suas imagens da Guerra da Criméia, muitas fotografias foram utilizadas como propaganda política ou manipuladas para fins de contrainformação e desinformação. Além disso, a extensão e a distribuição das frentes de combate trouxeram diversos problemas logísticos. Mas nem sempre foi necessário que os governos envolvidos na guerra recorressem à censura, nem o recurso à propaganda literal. Esse assunto também foi tratado por Gisele Freund (1994), para quem

o endoutrinamento dos fotógrafos era tão forte que eles próprios estavam persuadidos de estarem a lutar por uma causa justa ao censurarem-se a si mesmos, fotografando apenas cenas que não pareciam desfavoráveis aos países que representavam (FREUND, 1994, p. 161).

Mas diferentemente das guerras anteriores, os fotojornalistas puderam transitar e a incipiente televisão, flexibilizaram a censura e a edição. A fotografia chocante tornou-se publicável e jornais e revistas ilustradas mandaram centenas de fotógrafos para diferentes frentes de batalha e ainda podiam contar com o farto material fornecido pelos serviços oficiais dos países envolvidos.

livremente pelos campos de batalha ou acompanhar os ataques navais. Fotógrafos podiam fotografar onde, quando e o que eles quisessem, mas todos os filmes expostos eram verificados por censores, primeiro ainda no front e depois, nas sedes das empresas jornalísticas, as fotografias eram novamente avaliadas. “Fotografias de soldados mortos, ou gravemente feridos ou imagens que pudessem auxiliar o inimigo eram recolhidas para um arquivo que muitos passaram a chamar de *câmara dos horrores*” (Kobré, 2012, p. 446).



*Figura 31: II Guerra Mundial: soldados dos EUA mortos na praia de Buna, Nova Guiné (1942). Fotografia de George Strock e publicada na Life de 20 de Setembro de 1943. Fonte: Time & Life Pictures/Getty Images*

No início da guerra, havia uma preocupação de que a publicação de imagens de soldados mortos pudessem influenciar negativamente a opinião pública<sup>6</sup>. Com o desenrolar dos acontecimentos e o surgimento de uma certa complacência do público, alimentada pelas vitórias aliadas nas diferentes frentes de batalhas, passa-se a permitir a publicação

<sup>6</sup> Essa preocupação foi muito mais dos governos de países como EUA e Inglaterra. No caso particular do Brasil embora a entrada na II Guerra, ao lado dos aliados, tenha se dado por interesses políticos e econômicos, o apoio da opinião pública e a cobrança de ações mais enérgicas se deram muito em função da publicação das notícias dos torpedeamentos de navio brasileiros por submarinos alemães e de imagens dos destroços e vítimas que vinham aparecer nas praias do nordeste brasileiro.

de uma série de imagens mais dramáticas da guerra, como a fotografia de George Strock de três soldados dos EUA mortos na praia de Buna, na Nova Guiné (Figura 31).

A batalha na Nova Guiné ocorreu em meados de 1942. A revista *Life* contou a história apenas em 15 de fevereiro de 1943, mas a fotografia só foi publicada na edição da *Life* de 20 de setembro de 1943, quase um ano depois do acontecimento. Antes dessa imagem, a guerra era apenas imaginada, pelo leitor/ espectador, a partir do que ele lia ou ouvia sobre cada evento. Agora a guerra era capturada e congelada para visão do espectador. Até então, o leitor poderia imaginar que só o inimigo (o outro) perdia seus homens nas batalhas. A morte só aparecia em caixões e medalhas póstumas com os pais chorando o heroísmo dos filhos. Até as imagens dos bombardeios de Londres pelos nazistas só mostravam ruínas, nunca corpos lacerados.

A fotografia de Strock foi capaz de dar uma nova face à guerra. A foto é plácida, classicamente composta. A face dos homens quase sugere repouso, não fosse o detalhe de estarem semienterrados na praia. Corpos aparentemente intactos em uma paisagem distante, paradisíaca, contrastando com a ideia de “turismo ao sol dos mares”. A tragédia era agora acentuada pela visão da luta longe de casa, com mortos insepultos espalhados pelas praias, campos e florestas. A partir daí, foram liberadas fotos do inimigo e cenas mais ou menos toleradas pelo governo.



*Figura 32: II Guerra Mundial. (campanha do Pacífico). Fuzileiros Naval dos EUA em um combate corpo a corpo contra soldados japoneses. Batalha da ilha de Saipan. Fotografia de Eugene Smith, julho de 1944. Fonte: Magnum Photos.*

Se considerarmos que narrativa é um conjunto de combinações a partir das quais se produz um enunciado, não importa se textual ou imagético, capaz de transformar um acontecimento em história, com começo, meio e fim, sendo mediadora entre os fatos



do mundo e a complexidade do mundo que se quer compreender (RICOEUR, 1997), podemos falar em modos de narrar quando nos referimos à fotografia. Ultrapassando a sua compreensão como intrínseca ao texto da linguagem escrita (GENETTE, 1973), podemos concebê-la como representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio de uma linguagem.

Podemos pensar a narrativa a partir da perspectiva de Paul Ricoeur (1994, 1996 e 1997), como algo intrínseco à experiência humana, o que é importante para os estudos de comunicação. Para o autor é, sobretudo, na dimensão do simbólico que a narrativa se estrutura, e, portanto, é na inscrição da linguagem, como alerta Resende (2009), que se deve procurar compreender os enigmas da comunicação.

Partindo do pressuposto que a comunicação é um processo relacional, Resende enfatiza que é necessário se afastar da ideia da “força inesgotável das máquinas, como também nos coloca diante do fato de que a comunicação seja o lugar da observação do mundo em movimento”. Nessa perspectiva, para o autor, a narrativa também revela ausências e pode ser pensada como o lugar onde as mediações ocorrem no âmbito dos meios de comunicação (RESENDE, 2009, p. 33).

Enfatiza igualmente dois aspectos centrais para se refletir sobre a questão: a dimensão temporal humana, destacada na obra de Ricoeur (1994), e os modos, os contextos e os sujeitos que se instalam nos modos narrativos, a partir da reflexão de Genette (1995). É nesse sentido que afirma: “o ato de narrar, através dos meios, pode revelar legitimações, valores, representações e faltas, dados preponderantes para o processo de compreensão e leitura do mundo” (RESENDE, 2009, p. 33). As fotografias, portanto, constroem uma série narrativa, permitindo que uma história seja construída pelas múltiplas imagens de um mesmo acontecimento e muitas vezes de um supra acontecimento, como estamos considerando a guerra. A guerra representada aparece como produtora da arte de narrar, construído padrões imagéticos sobre este acontecimento que se situa além do momento de sua eclosão.

Nesses padrões podemos perceber as legitimações, os valores, as representações e as faltas que se deixam ver pelos atos enunciativos que a fotografia produz. Segue-se uma espécie de padrão de imagens, no qual tem preponderância, como legitimação da ordem enunciativa, o retrato do combate heroico, limpo, aventureiro, épico, como Fenton já havia feito na Criméia. A fotografia surge como fator para animar e erguer a moral dos combatentes e da opinião pública. Como lembra Freund, somente ao final do conflito é que as fotografias mais dramáticas e que demonstravam o alto preço a ser pago puderam ser exibidas.



*Figura 33: II Guerra Mundial: Libertação dos campos de concentração nazistas – maio de 1945. Fonte: Revista Life – Arquivos Google- Life*

Zelizer (2009) lembra ainda que foi durante a II Guerra que a fotografia atingiu o seu pleno desenvolvimento também em função de um elemento fundamental da tríade narrativa: o tempo. O desenvolvimento tecnológico permitiu a transmissão e a recepção das imagens instantâneas, fazendo com que o tempo de contar quase se igualasse ao tempo contado (RICOEUR, 1997). A decalagem temporal entre o acontecimento produzido e o acontecimento representado pela fotografia transforma-se quase na fração do instante. A narrativa da fotografia aprisiona, assim, em certo sentido o tempo e isso vai aparecer sob a forma de contar as histórias, em imagens que cada vez mais apelam às sensações do público. O horror em minúcias, seja nos campos de batalha ou nos campos de concentração, passa a estar ali representado (Figuras 31, 32 e 33).

Identificado a consolidação da reputação da fotografia como espelho das verdades do mundo a partir do final da II Guerra Mundial, Zelizer atesta que a proliferação das imagens dos campos de concentração ao final do conflito e da libertação de corpos esqueléticos que viviam ao lado dos corpos mortos (Figura 33) é resultado direto desse efeito testemunho que a fotografia já consolidara. Assim, a repetição constante das imagens que revelavam a atrocidade dos campos nazistas, publicadas repetidas vezes em séries, dissipa, segundo ela, a incredulidade e o ceticismo do espectador/observador em relação à experiência de extermínio dos nazistas e permite o que ela chama de “reconhecimento estupefato da verdade atroz” (ZELIZER, 2009, p. 201).

Nas duas imagens anteriores (Figuras 31 e 32) a verdade atroz aparece como os personagens são apresentados na trama narrativa. Enquanto na primeira imagem, a verdade, a morte, surge congelada nos corpos afundados na areia de uma praia distante; na segunda, diante do corpo inerte do inimigo, o soldado continua na sua batalha pela vitória. A morte, o ferimento, a dor aparecem aqui representadas como imagem, e como ausência na narrativa inferimos a indiferença diante da dor do outro (o inimigo).

Na Figura 33, a verdade atroz é revelada em toda a sua dimensão: diante dos cadáveres esqueléticos, enfileirados como bestas atrozés, mortos no chão empoeirado, soldados observam o espetáculo de horror. Essa fotografia (*ver também os ANEXOS 1, 2 e 3*), como falamos anteriormente, repetidas vezes apareceu nos jornais e revistas do mundo, criando no público que a observava o efeito de testemunha dos horrores da guerra e da capacidade humana de transgredir normas e valores.

Essa repetição sistemática de um mesmo modelo – prisioneiros esqueléticos, milhares de cadáveres empilhados como fardos, enquanto ao longe se podem observar os galpões onde os prisioneiros ficavam ou as chaminés dos fornos crematórios - instaura, para Zelizer (2009), um modelo de narrativa fotográfica, denominado por ela como estética do holocausto.

Embora de grande diversidade, as imagens do Holocausto obedecem sistematicamente a um esquema de representação. Além das cenas, agora familiares, de seres humanos submetidos à aniquilação<sup>7</sup>, as fotografias se concentram sobretudo no ato de testemunhar. Insistem não apenas na nossa capacidade de ver o horror, mas também na resposta que esse espetáculo suscita. “O ato de testemunhar torna-se então a norma em torno da qual se organiza o discurso fotográfico sobre a atrocidade” (Zelizer, 2009, p.202).

Assim, a partir desse esquema de representação, as fotografias descrevem os diferentes espectadores que prestam testemunho. Insiste-se principalmente, nos grupos chocados diante das cenas. Fotografam-se grupos de soldados apáticos diante das pilhas de cadáveres, dos fornos e vagões de transporte. Soldados e civis alemães são levados a visitarem os campos e ali são fotografados diante da tragédia recém-descoberta. O horror muitas vezes é mantido fora do quadro (da fotografia) para que os espectadores/ leitores sejam levados a imaginar aquilo que se sabe existir, mas que não está enquadrado pela máquina.

Inaugura-se, assim, em 1945, pelos modos de narrar da fotografia o que a autora vai denominar “modelo do testemunhar”, criando uma estética narrativa de construção de imagem que repete os mesmos elementos quando se trata de fixar o trauma e o horror e que se constitui, ao mesmo tempo, como uma resposta a este mesmo trauma e a esse mesmo horror.

Mas se nos perguntarmos, assim como Flusser (2008), como os imaginadores

---

<sup>7</sup> Embora tenhamos visto anteriormente fotografias de prisioneiros semimortos, libertos dos campos de prisioneiros no fim da Guerra Civil Americana, tais imagens não foram divulgadas ou usadas como as dos Judeus em 1945.

dessas imagens fazem para que tais imagens signifiquem e o que tais imagens significam, deveremos primeiro considerar que no que aí vemos está implicada a imaginação do fotógrafo. Tais cenas não foram descobertas pelos fotógrafos, mas inventadas por eles e o que aqui importa, não é o que vemos na fotografia mas o que significa este gesto. Fotografias, como imagem técnica, é “resultado de um gesto apontador” (Flusser, 2008, p.49) que procura dar sentido ou significado.



*Figura 34: II Guerra Mundial: Soldados participam do funeral de um piloto norte-americano abatido em combate no norte da África. Publicada originalmente em Revista LIFE (5 de julho de 1943): (arquivo Life – Google)*

As imagens técnicas se apresentam, sob esse “ângulo como resultados de tentativas de dar sentido a um universo que perdeu o sentido, a um universo no qual a vida humana perdeu seu sentido (...) deduz-se que se quisermos decifrar as imagens técnicas, cometemos um erro ao analisarmos apenas o que as imagens mostram (...) o que conta não é o significado, mas o significante: o seu sentido é a direção para qual apontam. (Flusser, 2008, p. 49-50).

Para Flusser, não adianta pensarmos se fotografia publicada aconteceu realmente ou foi encenada. Para ele essa questão não pode ser respondida por que a imagem não permite tal resposta. Para ele, as cenas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual tal imagem foi projetada, pois os significados das imagens técnicas é de ordem não existente antes da invenção dos aparelhos.

As imagens técnicas significam programas inscritos nos aparelhos produtores e manejados por imaginadores também programados. Por trás de todos esse programas co-implicados e conflitivos reside a intenção de conferir significado a um universo absurdo, de dar sentido a vida (...) (Flusser, 2008, p. 54).

Os elementos da imagem que reproduzem uma ação inimaginável de ser realizada por um homem para outro homem torna-se o foco da fotografia. O horror está além da

atrocidade produzida no campo de concentração: está na impossibilidade daqueles que foram libertar prisioneiros que, afinal, já estão mortos, e olham em segundo plano para os cadáveres insepultos. O olhar dos soldados se transfigura no olhar do observador que, também impossibilitado de uma ação efetiva, apenas expressa sua repulsa diante da atrocidade humana. A imagem fotográfica torna-se assim evento comunicacional imprescindível para revelar traumas duradouros. Mas o efeito testemunho também passa a ser revelado por outras imagens que tem como função primeira documentar os fatos cotidianos da guerra. O funeral de um piloto ou o desembarque na Normandia mostram soldados em ação: na ação de velar pelos mortos da guerra ou na ação de tomar o território inimigo. Essas imagens, igualmente testemunhas da guerra, produzem uma espécie de hiato para o olhar, um desvio das atrocidades, para eventos que reproduzem uma paisagem fotográfica menos traumática.



*Figura 35: II Guerra Mundial: Desembarque aliado nas praias da Normandia, junho de 1944 – fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivos Magnum Photos.*

Dois grupos de personagens diferentes se destacam nas fotografias: ao lado do herói reverenciado dos soldados que morrem e tomam territórios, a população continua sendo o foco de muitas fotos desse período, revelando assim uma continuidade nos modos de narrar do período anterior. Se a II Guerra revela o efeito testemunho, mostra também a expansão do acontecimento para além dos campos de batalha, atingindo o cotidiano das cidades e das pessoas que em massa também aparecem aí representadas.

O movimento de pessoas nas ruas de Charters (Figura 36) em ação contra uma colaboracionista expressa uma imagem em que todos narram a mesma ação contra um, que na fotografia é apresentado como o foco central da imagem. Os prédios formam o ornamento de uma moldura imaginária de uma cidade, cuja população é personagem de

uma história, mais uma vez com começo, meio e fim.

Após a II Guerra Mundial, o fotojornalismo será marcado por tendências que se organizam a partir das novas configurações políticas, sociais e econômicas que emergem ao fim do conflito. Por volta da metade da década de 1950, veremos três movimentos importantes dentro da fotografia: (1) a fotografia humanista, universal e “testemunhal”; (2) a fotografia de “livre expressão”; e (3) a fotografia como “verdade interior” do fotógrafo. Em torno deste último movimento é que surge, no final da década de 1970, um intenso debate entre a “foto-testemunho” e a “foto-subjetiva” assumida.



Figura 36: II Guerra Mundial. Libertação de Charters (região da Mancha): moradores expulsam colaboracionistas da cidade – 1944. Fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivos Magnum Photos.

A fotografia humanista (testemunhal) que tem sua expressão máxima a exposição organizada, em 1955, por Edward Steichen, *The Family of Man*, celebrando a fotografia humanista universal(ista) dos *concerned photographers*<sup>8</sup>. Esta exposição terá forte influência sobre o fotojornalismo, que se redescobrirá nas coberturas da Guerra do Vietnã e ainda hoje afetando os trabalhos de fotógrafos como Sebastião Salgado ou Eugene Richards.

A fotografia de “livre expressão”, que já podia ser vista nas obras de Moholy-Nagy<sup>9</sup>

8 O termo “*concerned photographers*”, refere-se a um tipo de fotografia de forte apelo social, produzida a partir do estreito contato com a diversidade social. Além de forte influência sobre o fotojornalismo, conformou o gênero fotográfico denominado de fotodocumentarismo.

9 László Moholy-Nagy (1895-1946) foi um designer, fotógrafo, pintor e professor de design pioneiro, conhecido especialmente por ter lecionado na escola Bauhaus. Ele foi muito influenciado pelo Construtivismo Russo e um defensor da integração entre tecnologia e indústria no design e nas artes. Nagy aplicava a técnica de colagem de negativos e uso de instrumentos que interferem artisticamente na impressão das fotos.

ou em Man Ray<sup>10</sup>, será coroada nos trabalhos experimentais de, entre outros, Bill Brandt<sup>11</sup>, na sua fase abstrata. Para o fotojornalismo do pós-guerra, o dinamismo libertador deste movimento conduzirá a uma hierarquia de valores entre a foto como espelho do real, a foto como interpretação pessoal da realidade e a foto como pura criação, sendo esta última a que animava os fotógrafos da “livre expressão”. Entretanto, esta hierarquização ignorava, de algum modo, as contribuições da *Photo Secession*<sup>12</sup>, que já haviam demonstrado que a realidade primeira da fotografia era a submissão ao real: o objeto é, em última análise, a causa da fotografia.

A grande contribuição dos fotógrafos, que pregavam fotografia como “verdade interior” do fotógrafo, talvez seja compreender que ela é sempre, num certo sentido, uma testemunha da vida interior do fotógrafo (dos seus gostos, das suas inclinações, etc.).

Embora não se possam estabelecer fronteiras rígidas entre esses movimentos ou até entre as ideias da “foto-testemunha” e da “foto-subjetiva”, todos eles, pelo debate que trouxeram, foram importantes para o fotojornalismo que será praticado daí em diante.

### 3.3 A fotografia de imprensa como uma informação eficaz

A Guerra do Vietnã foi uma guerra singular para os padrões modernos. Resultado das tensões da Guerra Fria, teve como cenário militar a península da Indochina, com EUA e URSS apoiando cada um dos lados envolvidos. Foi uma das guerras mais longas do século XX. Iniciada em 1958, só terminará em 1975. Sem dúvida, será o acontecimento bélico mais bem coberto pelos meios de comunicação (SOUGEZ, 2009), (SOUSA, 2002) e (CABALLO ARDILA, 2006).

A cobertura da Guerra do Vietnã será, paradoxalmente, o apogeu do jornalismo gráfico e também sua crise, ao converter-se na primeira guerra televisada diariamente, podendo ser seguida por todos, sem grandes limitações ou censuras do ponto de vista informativo. Ainda que mais de setenta fotojornalistas tenham morrido durante o conflito, as contribuições ao desenvolvimento do uso informativo da fotografia foram importantes e devem ser analisadas com mais profundidade.

O conflito do Vietnã, sobretudo no período entre 1966 e 1969, significou o clímax

---

10 Pintor e fotógrafo (1920), foi importante por criar técnicas inovadoras de fotografia, como os fotogramas ou radiografias.

11 Ao longo do século XX, Bill Brandt (1904 – 1983) atingiu a excelência na fotografia documental, ao ponto de suas fotos serem consideradas um testemunho da sociedade britânica do entre-guerras, e se consagrou como artista cujas imagens surreais podiam atingir a abstração. Esse legado versátil lhe valeu a posição de fotógrafo inglês mais influente e admirado. Ainda hoje suas fotos permanecem enigmáticas.

12 Photo-Secession é uma associação surgida nos Estados Unidos em 1902, liderada pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (1864 - 1946), com o objetivo de reunir praticantes do pictorialismo e promover seu reconhecimento como meio de expressão artística. O nome faz referência às exposições Secession, que reúne em Berlim e Viena, no fim do século XIX, artistas interessados em afirmar sua independência em relação à arte acadêmica. Além de Stieglitz, entre os fundadores da associação estão Edward Steichen (1879 - 1973), John G. Bullock (1854 - 1939), Frank Eugene (1865 - 1936), Gertrude Käsebier (1852 - 1934), Dallet Fuguet (1868 - 1933), Joseph Keiley (1869 - 1914) e Clarence White (1871 - 1925).

evolutivo da concepção moderna do fotojornalismo que havia começado a se estabelecer, na Alemanha, a partir da década de 1920. Será este também o momento de desaparecimento da maioria das grandes revistas ilustradas e, como já falamos, da chegada da guerra apresentada pelas câmeras de televisão.

Será ainda a guerra dos grandes repórteres fotográficos: Larry Burrows (premiado duas vezes com o prêmio Robert Capa), Phillip Jones Griffiths, Eddie Adams (prêmio *Pullitzer* pela fotografia do oficial sul-vietnamita disparando contra um inimigo), Nick Ut (vencedor de um *Pullitzer* pela fotografia da garota fugindo do ataque de *napalm*) e a respeitável Margareth Bourke-White, foram apenas alguns das centenas de profissionais que cobriram essa guerra. Neste conflito os fotógrafos serão vistos ainda como verdadeiros heróis, construindo mitos que ressoam ainda hoje na produção cinematográfica da representação profissional, ainda que pese isso tudo coincidir com a morte das grandes revistas ilustradas.

A guerra do Vietnã também se diferencia dos conflitos anteriores pela falta da censura militar ou de restrições ao trabalho jornalístico. Não se procura justificar a guerra ou apresentar sentimento patriótico ou evocações heroicas da luta. As câmeras vão destacar o horror da guerra, a barbárie absurda e sem-sentido que massacrou um povo e destruiu toda uma geração de jovens soldados. O Vietnã e suas tragédias surgirão para o mundo através de três tipos diferentes de profissionais:

1. Fotógrafos que, imbuídos pelo velho messianismo documental e seguidores de Robert Capa ou Eugene Smith, denunciam com suas fotos os sofrimentos dos soldados e da população vietnamita, como David Douglas Duncan e Phillip Jones Griffiths;
2. Os que trabalham a fotografia seguindo as máximas jornalísticas de Henry Luce (editor da Revista *Life*) e que chegam ao Vietnã dispostos a utilizar da estética bélica e converter a guerra em espetáculo (a maioria dos profissionais das grandes agências de notícias dos EUA);
3. Aqueles profissionais que estão dispostos a ir muito além em busca da exacerbação da fotogenia do horror. Tim Page e Don Mc Cullin, apesar da genialidade enquanto fotógrafos, são dois desses profissionais fanáticos que se excitam com as drogas, a morte, a destruição e a parafernália bélica.

As três imagens (Figuras 37, 38 e 39) que reproduzimos aqui, são exemplos das categorias que apresentamos anteriormente e que amplificam um modo narrativo da guerra, no qual as imagens são nelas mesmas as exacerbações dos sentidos humanos, contendo signos de reconhecimento de estruturas ausentes.

Enquanto na primeira imagem (Figura 37), a morte está simbolizada pelos coturnos que enfileirados “vêm” os soldados passarem igualmente enfileirados, na segunda os dois soldados feridos deixam de concretizar o ato de encontro de um corpo com o outro. A



caminhada é abortada e o abraço (enfim, o encontro) é imaginado como se produzindo após o clique definitivo da máquina fotográfica.



*Figura 37: Guerra do Vietnã: Jovens recrutas marcham para a frente de batalha. Fotografia: "Dak To Battle And Aftermath". Fotografia de Co Rentmeester (1968). Fonte: Arquivo Time Life – Getty Images.*



*Figura38: Guerra do Vietnã: soldados retiram feridos para um ponto de evacuação aérea (foi a primeira fotografia em cores da guerra do Vietnã publicada pela Life). Fotografia de Larry Burrows - Revista Life. (Outubro de 1968) – Fonte: Arquivo Time Life – Getty Images.*

Essas duas imagens (Figuras 37 e 38) mostram também a importância da incorporação de novas tecnologias na produção das imagens fixas para a transformação nos modos de narrar. A Figura 38 é a primeira fotografia a cores da Guerra do Vietnã, publicada em 1968, na *Revista Life*. O espetáculo de horror da guerra, o sangue que antecede a provável morte, a lama que se espalhava pelos corpos inertes ou em movimento passaram a ser representadas pelas cores que exacerbavam os olhares dos espectadores. O olhar era violentado pela realidade que as cores carregam nelas mesmas.



*Figura 39: Esta talvez seja a imagem mais icônica e mítica da guerra do Vietnã e mostra a menina vietnamita Kim Phuc, correndo nua após o bombardeio de sua vila. A fotografia foi feita há 40 anos (em 8 de junho de 1972) . Foto de Nick Ut/Associated Press. Fonte: Arquivos Getty Images*

A guerra do Vietnã, como as outras guerras, produziram do ponto de vista da imagem fotográfica também aquilo que podemos denominar imagem símbolo, espécies de sínteses visuais do conflito. Todas as imagens memoráveis desse conflito são, precisamente, fotografias.

A crueza da guerra em sua extensão, o campo de batalha, o povo desolado frente os bombardeios, os corpos de civis espalhados pelas ruas ou os feridos em hospitais improvisados foram magistralmente plasmados pelas imagens dos repórteres fotográficos que cobriram a Guerra do Vietnã (...) estes produziram uma grande quantidade de imagens fotográficas que vão se fixar no olho e nas mentes dos espectadores a ponto de se tornarem ícones – **imagens mito** – dos acontecimentos trágicos da guerra, do sofrimento e dos apelos pela paz (...) SOUGEZ, 2009, p. 447).

A Figura 39, do fotógrafo Huynh Cong “Nick” Ut, sul-vietnamita que cobria a guerra para a *Associated Press* (AP), é uma dessas muitas “imagens mito”. A imagem feita logo após aviões sul-vietnamitas lançarem bombas de *Napalm*<sup>13</sup> sobre a aldeia de Trang Bang, nas imediações de Saigon, em junho de 1972, traz várias crianças correndo e no meio delas a menina Kim Phuc, nua e com mais de 65% do corpo queimado. Até hoje, quarenta anos após sua produção, a imagem é associada às atrocidades cometidas durante a Guerra do Vietnã.

Mas o que há nesta imagem que a transforma dessa forma? Seria o desespero das crianças que correm ao lado da menina, ou a própria *Kim Phuc*, que de braços abertos corre direto para a câmera, como se pedindo um abraço e ajuda? Ou seriam os soldados que, andando no fundo da imagem parecem simplesmente ignorar o que se passa na cena? A imagem como a vemos e a multiplicamos é uma imagem editada. A imagem original, mais ampla, pode ser vista, parcialmente, na Figura 40. Nesta imagem, podemos ver a imagem mais ampliada aonde além dos soldados, podemos ver os fotojornalistas e cinegrafistas, que seguiam ao lado da garota, capturando a cena e eternizando-a em imagens.



Figura 40: Aqui podemos ver a fotografia de Huynh Cong “Nick” Ut com um corte mais amplo, diferente da edição final da fotografia. Fonte: Getty Images – Associated Press.

Assim como na execução do norte-vietnamita em plena rua (figura 09, de Eddie Adams-AP) pelo chefe de polícia de Saigon, existem filmes desta tragédia que foram exibidos pelas emissoras de TV. Entretanto, assim como no caso da execução em público não são estas imagens que se tornam míticas. Para Flusser (2002), isso acontece porque o receptor dos filmes e dos programas de TV não segura nada em suas mãos, mas o leitor do jornal, aquele que se coloca diante da fotografia, tem a possibilidade de ter algo entre os dedos e, por mais que despreze tal objeto, este lhe permite fruir da informação presente no objeto. A contemplação da imagem impressa nas páginas dos jornais permite que nossos olhos scrutine a imagem de forma mais atenta; estabelecendo relações específicas

13 O Napalm é um conjunto de líquidos inflamáveis à base de gasolina gelificada, utilizados como armamento militar. O napalm é na realidade o agente espessante de tais líquidos, que quando misturado com gasolina a transforma num gel pegajoso e incendiário.

entre os elementos da fotografia. Não serão relações históricas, de causa e efeito, mas relações *mágicas* do eterno retorno. Mas neste ritual de magia, não seríamos nós que manipularíamos as imagens, mas o contrário, elas que nos manipulam.

A fotografias da guerra assim como todas as imagens estão carregadas de valores em suas superfícies, o que as tornam significativas. Ou, como diz Flusser, estão *plenas de deuses*, mostram o que é bom e o que é mau; o inferno sobre a terra. A menina que corre de braços abertos, ferida e nua, terá sempre nove anos, não importa quanto tempo passe desde o acontecimento e ela será, para o observador, um anjo inocente ferido no meio do inferno da guerra.

A imagem que fica e que se perpetua, no tempo e no espaço, é a imagem fotográfica fixa, tomada a curta distância. É a fotografia que dá a dimensão do horror. É neste poder de fixar e conservar o acontecimento no tempo, de dizer: ‘isto está acontecendo aqui e agora’, que reside a força da imagem, que se torna ícone da guerra. Mais: “a fotografia é hierofania, nela o sagrado se manifesta e transparece”. E o que vale para esta fotografia vale para as demais. “São, todas elas, imagens de forças inefáveis que giram em torno da imagem, conferindo-lhes sabor indefinível. Imagens de forças ocultas que giram magicamente. Fascinam seu receptor, sem que este saiba o que o fascina” (FLUSSER, 2002, p. 56-57).

A fotografia como documento eficaz dessa Guerra é, portanto, feita não apenas pelo o que as imagens mostram, mas, sobretudo, por aquilo que revela ao não figurar na imagem. Nas fotos apresentadas, a narrativa se compõe daquilo que não é explícito: o texto como imagem encoberta, como imagem que virá a ser, produz assim um modo narrativo específico e deixa ver toda a tragédia da Guerra.

## FOTOJORNALISMO DE GUERRA: MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS E CULTURAIS

As expectativas sobre as imagens de guerra mudaram ao longo de um século de contínua expansão da fotografia de imprensa. Isso ocorreu especialmente após a ascensão da cobertura televisiva, e mais recentemente da internet. Após a escalada sem precedentes do uso da fotografia pelos produtores de notícia, durante e logo depois da II Guerra Mundial (e a consequente expansão da cobertura fotográfica de guerras em todo o mundo) cada vez mais os produtores e empresas jornalísticas lançaram mão da câmera para apresentar informações e narrar eventos e acontecimentos, próximos ou distantes da experiência dos expectadores. Por sua vez, estes têm cada vez mais se deixado levar pelas imagens instantâneas, aparentemente sem disfarces: imagens cruéis, trágicas, imagens de morte. Estas surgem e são exibidas ao público pelos meios de comunicação na esteira do mito da “*guerra na sala de estar*” (*living room war*<sup>1</sup>), estabelecido durante a cobertura da Guerra do Vietnã<sup>2</sup>.

A partir da guerra do Vietnã evidenciou-se a importância dos meios de comunicação na guerra e, em especial, do fotojornalismo de guerra (LINDNER, 2008). Embora desde o início do século XX compreenda-se que as guerras não são vencidas apenas nos campos de batalha, mas também no campo da propaganda, será com a Guerra do Vietnã que se começa a pensar em como se obter uma opinião pública positiva diante de futuros conflitos<sup>3</sup>.

Assim, quando a Guerra do Golfo<sup>4</sup> começou em janeiro de 1991, a estratégia de cobertura dos acontecimentos se baseou na premissa de que toda a informação deveria ser

1 “*The living room war*” (guerra na sala de estar): é um termo que se refere ao relato da guerra exibida pela televisão e por outros meios de comunicação, e como as reportagens sobre o tema constroem uma percepção pública das formas de guerra. O termo passou a ser usado durante a Guerra do Vietnã, a primeira guerra transmitida pela televisão e que levou a guerra diretamente para as salas dos norte-americanos. Embora guerras anteriores tenham sido acompanhadas por meio de jornais, revistas e pelo rádio, isso não era suficiente para de guerra real. A guerra sala de estar foi, para muitos, a primeira percepção real quanto ao que a guerra real era.

2 Essa será a guerra mais fotografada e que ainda será coberta sistematicamente pela televisão.

3 As opiniões não são consensuais acerca do papel e impacto dos meios de comunicação sobre os rumos tomados na guerra do Vietnã. Enquanto alguns concluem que o efeito negativo dos meios contribuiu para o fracasso político, outros afirmam que apenas se noticiou o que ocorria nas frentes de combate e isso apenas evidenciou os erros do governo dos EUA e de suas forças militares. Há apenas consenso no que se refere aos efeitos do controle da ação dos meios de comunicação pelos militares e isso irá reconfigurar as formas de coletar e reportar as notícias nos conflitos posteriores. (Barber, Ryan y Tom Weir. Vietnam to Desert Storm: Topics, Sources Change, Newspaper Research Journal, Spring, 2002; 23, 3, pp. 88-98).

4 Há 20 anos começou a Guerra do Golfo, um dos maiores conflitos do Oriente Médio. Na madrugada do dia 2 de agosto de 1990, tropas iraquianas, sob o comando de Saddam Hussein, invadiram o vizinho Kuwait, rico em petróleo. A reação da comunidade internacional foi imediata, com sanções econômicas e uma ofensiva militar - liderada pelos Estados Unidos - que arrasou o Iraque.

submetida ao controle das forças militares envolvidas<sup>5</sup>. O avanço tecnológico representado pela capacidade de transmitir as ações de forma contínua e em tempo real numa escala global, produziu alterações profundas na maneira de representar os conflitos bélicos além de anunciar uma nova era nas relações entre imprensa e forças militares, com uma série de regulamentações destinadas ao controle do acesso da imprensa à informação e à filtragem por meio de comunicados oficiais (ROSSEN, 2008), permitindo certas entrevistas e fotografias e fornecendo de forma seletiva material contextual.

Aos jornalistas e fotógrafos, que passaram a vestir uniforme militar, se permitia acompanhar as tropas em grupos chamados de “*media reporting team*” ou *pools*<sup>6</sup>, porém, todas as reportagens passavam por um censor militar antes de serem transmitidas. A estratégia de se manter um ambiente informativo controlado (TAYLOR, 1998, p. 31) trouxe bons resultados em termos de audiência bem como na construção de uma opinião favorável à guerra e de credibilidade para os militares. Entretanto, parte do êxito reside também no uso de estereótipos culturais<sup>7</sup> e de um formato de narrativa dramática.

Um estudo das fotografias publicadas em revistas dos EUA, durante a cobertura da Guerra do Golfo, demonstra que se enfatizou mais os aspectos militares e tecnológicos do que os humanos (Griffin e Lee, 1993) e isso também pode ser visto em outras análises posteriores em diferentes meios de comunicação: jornais, televisão e internet (Hardt, 1991), (Katz, 1992) (Zelizer, 1992). “Busca-se com isso construir uma oposição entre um ‘*nós*’ (as democracias ocidentais) e ‘*eles*’ (os outros, os radicais, os ditadores islâmicos)” (GRIFFIN & LEE, 1993) tomando como base os grupos sociais distintos, com língua, religião, costumes e discursos (Van Dijk, 1998).

Num trabalho mais recente, Griffin (2004) ao comparar as coberturas das Guerras do Golfo e do Afeganistão, chega a conclusões semelhantes: ambas se caracterizam por um número de motivos (temas) recorrentes e previsíveis.

Na Guerra do Golfo (1991), as fotografias publicadas serviram para reforçar os padrões paralelos de ilustração de notícias em outros

---

5 Essa estratégia já havia sido ensaiada quando das invasões de Granada (1983) e do Panamá (1989) por tropas dos EUA (TAYLOR, 1998, p. 35-36).

6 Devemos aqui ressaltar que ainda falamos de um modelo de cobertura baseado em pequenos grupos de jornalistas selecionados previamente, que eram levados a certas áreas. O jornalismo incorporado ou engajado (*Embedded Journalism*) só será usado nas invasões do Iraque e no Afeganistão, pós-11 de Setembro. O termo evoca a imagem do correspondente (supostamente independente) mas que é subordinado e dependente a militares fornecem a ele informações sobre o curso da guerra. Para muitos, o jornalista incorporado é um retrocesso, retomando o modelo de cobertura utilizado na Primeira Guerra Mundial, quando as cruéis batalhas de trincheiras eram apresentadas como uma série de avanços criteriosamente planejados. Entretanto, em que pese as críticas, para muitos jornalistas, esse tipo de cobertura é a única possível em países aonde grupos radicais operam, pois os riscos de sequestros ou ataques diretos às equipes de jornalismo é grande. Uma discussão interessante acerca dessa questão pode ser vista em: <http://www.independent.co.uk/news/media/opinion/embedded-journalism-a-distorted-view-of-war-2141072.html>.

7 Desde os primeiros dias da crise, os meios de comunicação passaram a transmitir uma imagem de Saddam Hussein como louco, assassino e, particularmente, um ditador perigoso, muito parecido com Hitler. Reforçam essa noção as inúmeras reportagens de crimes reais e supostos perpetrados por Saddam (com o emprego de armas químicas contra a população curda do norte do Iraque). A satanização de Saddam prévia ao conflito promoveu de forma eficaz a noção de que era necessário tomar alguma atitude militar de forma a eliminar a ameaça (armas químicas, artefatos nucleares) e sua capacidade para promover ataques terroristas aos territórios dos EUA e de seus aliados (Kellner, 1992, 1995; Shohat y Stam, 1994).

meios de comunicação, oferecendo um conjunto visual de destaques, que frequentemente reiteravam as imagens encontradas em jornais e reportagens de TV da semana anterior (...) (GRIFFIN, 2004, p. 381).

A guerra agora se apresenta envolta numa aura de tecnologia, poderio militar e limpeza que os meios de comunicação transmitiam em escala global. A noção de guerra limpa (sem vítimas civis – ou danos colaterais) se produziu graças à ilusão de que apenas máquinas e não seres humanos participavam dessa guerra de alta tecnologia. Isto também parecia dar crédito aos informes militares que insistiam em que se estava evitando afetar os civis graças à tecnologia. A partir de um padrão altamente restrito de representação, em grande parte limitada a um discurso do poder militar e tecnológico, a cobertura fotográfica da Guerra do Golfo indica a sustentação de um mito de supremacia ao mesmo tempo em que atende às exigências comerciais da mídia, construindo histórias espetaculares aparentemente espontâneas.

A predominância de imagens dos preparativos para os combates e de imagens obtidas nos catálogos dos fabricantes de armamentos definem o tom para a cobertura da Guerra do Golfo que estava distante, abstrata e sem espontaneidade. A cobertura foi marcada pela seleção consistente das fotografias para publicação. A principal preocupação de toda a mídia foi demonstrar a superioridade tecnológica militar dos EUA e da Coalizão Ocidental. Apesar da maioria das imagens serem ‘enlatadas’, a mídia parecia se deliciar com o ressurgimento das forças armadas dos EUA (Griffin, 2004, p. 395)<sup>8</sup>.

Elihu Katz, por sua vez, observou que o reforço militar antes da “*Tempestade no Deserto*” (como os militares chamavam a operação militar) mobilizou enormes plateias para uma guerra de imagens ao vivo.

Mas o fato é que não vimos uma guerra em todo seu esplendor (...) vimos retratos da tecnologia – apresentações de planos inteligentes de ações, gráficos e mapas, tanques, mísseis e outros equipamentos em ensaios gerais do que se supõem ocorrer numa guerra, mas raramente, ou nunca, se viu a ação. Na verdade, era como se não houvesse outro lado (Katz, 1992, p.8).

Para Katz (1992), a ausência de contextualização dos eventos, de uma edição efetivamente jornalística das informações veiculadas e a possibilidade da manipulação dos jornalistas e do público, provocada, sobretudo, pelas transmissões “ao vivo”, multi-localizadas e em contínuo, “recuperaram, com sucesso, o enquadramento de sentido (*frame*) da cobertura da II Guerra Mundial” (KATZ, 1992, p. 9).

Em contraste com o controle da informação, outra novidade da Guerra do Golfo em matéria de representação de conflitos foi a forma de transmissão em tempo real dos bombardeios aéreos pelas emissoras de televisão. A transmissão ao vivo da guerra começou

<sup>8</sup> Griffin, Michael. (2004). “Picturing America’s “War on Terrorism” in Afghanistan and Iraq. “Photographic motifs as news frames”, *Journalism*, 5, 4, pp. 381-402.

desde o instante mesmo do primeiro ataque aéreo (16 de janeiro de 1991). A *CNN – Cable News Network*, tornou-se célebre pelo trabalho de cobertura de seu correspondente, Peter Arnett, transmitindo direto de Bagdá. Tais imagens (Figura 21), parecidas com as visualizadas nas telas dos monitores dos computadores usados na época, nos remetiam às imagens de jogos virtuais<sup>9</sup>.

Evidentemente, esse novo estatuto da imagem virtual, transmitida ao vivo, pelas telas das televisões transfiguradas em possibilidades daquele momento das redes de computadores, influenciou a forma como a imagem fixa passou a representar esse conflito. Também no caso da fotografia, como veremos adiante, o uso de grandes planos gerais, nos quais ambientes inóspitos são frequentemente retratados, faz dessas fotos imagens insubordinadas. A conjunção de visualidade, tecnologia e espetáculo que transformou a natureza da guerra provocou interessantes debates intelectuais e migrou para as imagens fixas produzidas a partir do espetáculo bélico.



*Figura 41: Guerra do Golfo (1991) – primeiros bombardeios sobre Bagdá (16 de janeiro de 1991) - imagens noturnas (CNN – TV Cable News). Fonte: [www.terra.com.br/noticias/](http://www.terra.com.br/noticias/)*

Uma das posições mais críticas e provocativas é de Jean Baudillard que afirmou enfaticamente que “a Guerra do Golfo nunca aconteceu”. Com isso ele não queria afirmar que tais eventos jamais se sucederam, mas que o estilo de combate se transformou de tal forma que eles passaram a existir muito mais na forma das imagens de radar, fotografias noturnas e telas de televisão do que como combate real. Para Baudrillard, a edição das imagens era tão forte e evidente que o que se apresentou nada tem a ver com uma guerra real (Baudrillard, 2001: 29-30).

<sup>9</sup> Embora já existissem monitores coloridos, a maioria dos computadores usados no início da década de 1990 ainda eram do tipo CRT monocromático, com telas de fósforo verde.



Tão diferentes e impactantes eram essas imagens que seus *frames* (Figura 41) foram reproduzidos por jornais e revistas ao redor do mundo. Posteriormente, a tais imagens juntaram-se as fotografias, distribuídas pela Coalizão, das “bombas inteligentes” (*smart bombs*) que buscavam demonstrar a “precisão cirúrgica” dos ataques (Figura 42).



Figura 42: Guerra do Golfo (1991) – imagem do lançamento de bombas inteligentes por avião dos EUA. Publicada pelo jornal português Público (17/01/1991), a imagem foi fornecida pelos militares norte-americanos. Fonte: Jornal Público (Portugal)

A montagem das notícias da guerra em forma de “drama” resultou em atrativo para as audiências, que assistiam a um espetáculo nunca antes visto, mais parecido a um *videogame* que a uma guerra tal como antes se concebia. As cenas do bombardeio de Bagdá tomadas por câmeras de visão noturna produziram uma imagem quase surreal da guerra como fenômeno estético. Viam-se fotografias de edifícios, pontes e outros objetivos militares (jamais civis) sendo destruídos por bombas e mísseis inteligentes guiados a laser<sup>10</sup>, as quais eram captadas por câmeras fotográficas postas em aviões ou nas próprias bombas. Transmitidas via satélite, essas imagens eram posteriormente distribuídas para os espectadores atônitos.

Walter Benjamin (1994), ao discutir a invenção da fotografia vai, assim como Flusser (2008), afirmar que os avanços tecnológicos decorrentes do surgimento da imagem fotográfica criam uma crise na percepção, ao permitir re-imaginar a ordem do sensorial (*sensorium*) e reestruturar assim as experiências do estar-no-mundo. Neste sentido, as novas experiências sensoriais inauguradas pelas transmissões ao vivo da Guerra do Golfo foram capazes de abrir novas fronteiras para imaginar mudanças na ordem político-social e cultural, uma vez que isso desestabilizaria instituições e práticas políticas e culturais.

<sup>10</sup> Especialistas militares afirmam que o Iraque sofreu um intenso bombardeio com armas convencionais. Apenas 7% de todo o arsenal usado era das chamadas bombas inteligentes e que 10% destas erraram seus alvos, destruindo toda sorte de estruturas em Bagdá.

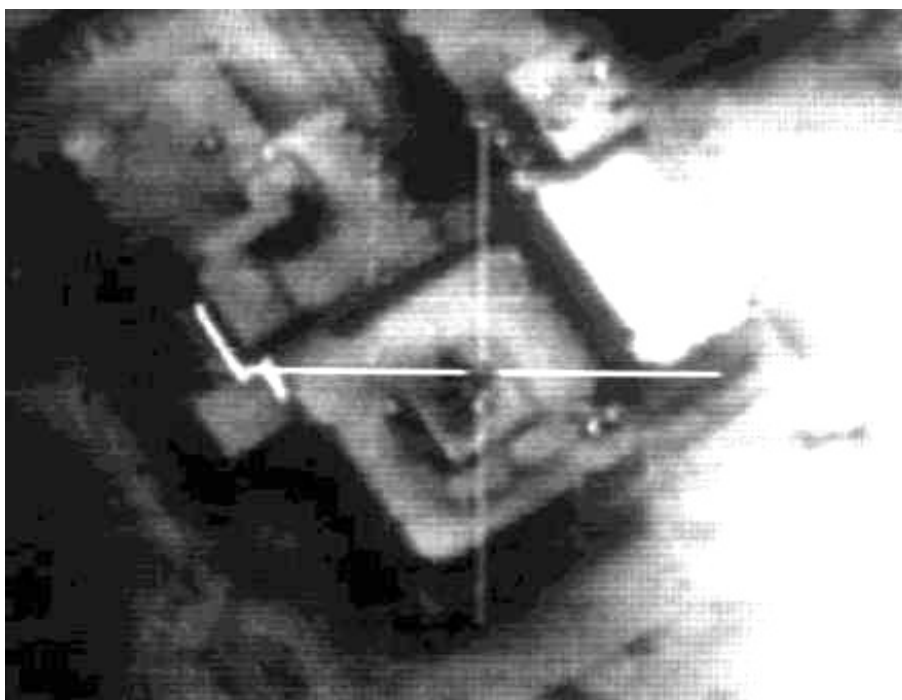


Figura 43: Guerra do Golfo (1991) – imagem do lançamento de bombas inteligentes por avião F-117 dos EUA. O ponto marcado no centro da imagem seria de um centro de comunicações do exército iraquiano. Fonte: Jornal O Globo, 19 de janeiro de 1991.



Figura 44: Guerra do Golfo (1991) Abertura da reportagem especial publicada pela Revista Veja (Ed. Abril) em 23 de janeiro de 1991. Fonte: Arquivo digital de Veja.

Com as imagens da Guerra sendo apresentadas em seu primeiro minuto via satélite (pela rede norte-americana de TV CNN) parecia, a princípio, que jornais e revistas ficariam a reboque desse meio. Entretanto, ao observarmos como tais imagens foram repetidas e empregadas pela imprensa, podemos perceber o papel das fotografias na memória e na recordação de notícias. As fotografias enquanto imagens de repetição, operam como

partes de um esquema (interpretativo) de retorno ao acontecimento (isto aconteceu), que liga a memória do espectador aos cenários e notícias, através de sua função referencial e descritiva. Ao serem vistas e re-vistas, as fotografias tendem a simbolizar generalizações, fornecendo ao espectador / leitor elementos da mitologia cultural e das narrativas sociais nas quais este poderá interpretar e processar outras informações (Griffin, 1999; Zelizer, 1998).

Nos dias e semanas que se seguiram ao início dos ataques aéreos a Bagdá, imagens que reproduziam o que se via nas telas de TV, foram usadas por jornais e revistas. *Frames*<sup>11</sup> (capturados diretamente das telas, usando a técnica de se fotografar o monitor de TV, pois fotografia e TV eram ainda essencialmente analógicas) transformaram-se em imagens estáticas que, tratadas ou manipuladas para correção de distorções ou defeitos, ocupavam páginas inteiras nas revistas e jornais. Na *Figura 44* podemos ver as páginas que abrem a reportagem da Revista Veja (Ed. Abril) de 23 de Janeiro de 1991, uma semana após os primeiros bombardeios. A imagem, em preto (o céu de uma noite negra, sem lua) e vermelho (traços de bombas e projéteis rasgando a noite, em todas as direções) serve de fundo para o título da reportagem (*Tempestade de Fogo*). A imagem, originalmente capturada pelas câmeras da CNN, com o auxílio de lentes verdes de visão noturna, foi alterada: de quase monocromática, em tons de verde, passa ao preto e vermelho, remetendo à ideia de uma tempestade de fogo que cai dos céus, numa alusão a passagens bíblicas (*o Apocalipse*) e à luta do bem contra o mal.

No caso das imagens fotográficas, os “objetivos militares” surgem sempre vazios (*Figura 45*). A ausência de soldados na cena asséptica, limpa, aonde só podemos ver um carro de combate abandonado, vazio e meio enterrado na areia do deserto, reforça a ideia de uma guerra baseada na tecnologia e onde as perdas humanas seriam quase zero. Para Barbie Zelizer (2005), a mídia tende a não mostrar certos tipos de fotografias em tempos de guerra: imagens de ataques contra civis ou da devastação humana contra os “outros”, baixas militares, batalhas perdidas ou soldados feridos. “A guerra tende a ser descrita como limpa, heroica e com imagens que estão em consonância com os sentimentos predominantes sobre a guerra” (ZELIZER, 2005, p. 8).

Outras fotografias são verdadeiros espetáculos tecnológicos e visuais como a imagem do lançamento de dezenas de mísseis disparados quase ao mesmo tempo de navios ancorados a milhares de quilômetros de Bagdá, no Mar da Arábia (*Figura 46*). Se na fotografia anterior não vemos nenhuma marca da presença de soldados, nesta estes aparecem apenas como espectadores da cena proporcionada pela tecnologia (todos são observadores e não protagonistas do acontecimento).

A tecnologia como protagonista da Guerra do Golfo também aparece na *Figura 47*. Na imagem, tomada em “algum lugar do deserto saudita”, vemos dezenas (talvez centenas ou milhares) de aviões sendo municados e aguardando ordens para iniciarem

<sup>11</sup> Chama-se frame a um quadro completo, em fotografia ou vídeo. Na televisão ele é equivalente à soma de duas varreduras, no caso brasileiro isso representa o “congelamento” de 60 quadros por segundo.

seus ataques a Bagdá. A imagem, num grande plano geral, dá uma visão clara dos aviões mas, pela distância da tomada de cena e da amplitude do quadro, não nos permite perceber, senão com algum esforço, a presença dos soldados. Galpões, carros e outros equipamentos são reduzidos a pontos secundários na imagem. Toda a atenção visual é direcionada aos aviões, armas de tecnologia avançada, capazes de tonar a guerra mais rápida e limpa



*Figura 45: Guerra do Golfo (1991) – tanque iraquiano de fabricação brasileira (Cascavel) jaz enterrado e abandonado no meio do deserto. Fonte: time Life - Getty Images.*



*Figura 46: Guerra do Golfo (1991) – míssil é disparado do cruzador USS Wisconsin fundeado no Mar da Arábia. Fotografia de John Mcccutcheon – Departamento de Defesa dos EUA. Fonte: arquivo revista Time.*



Figura 47: Guerra do Golfo (1991): Aviões F-15E estacionados numa base no meio do deserto.  
Fonte: Getty Images.

Tais imagens, onde a tecnologia torna-se elemento protagonista, contribuíram para a codificação visual da guerra como uma operação aonde se extirpava uma enfermidade maligna (o aparato militar iraquiano, nas mãos de um louco). Os espectadores, por outro lado, já estavam familiarizados com essas imagens graças a outros meios visuais: filmes de ficção científica, videogames e efeitos especiais das superproduções de Hollywood.

Nas primeiras semanas da guerra, quando os soldados surgem diante das lentes das câmeras, serão sempre soldados da Coalizão. O inimigo, o iraquiano nunca é visto, sua existência só é percebida pela ausência em cena. O outro, o opositor será sempre invisível para as câmeras. Mas o soldado ocidental, que luta pelo bem comum, que se arrisca contra um ditador sanguinário e louco (como Saddam era apresentado), não se expõe mais como se expunha antes. Ele não surge mais como nas imagens do Vietnã: sujo de lama, as roupas molhadas de suor. O soldado que vai para a Guerra do Golfo (*Figura 48*) agora é um soldado tecnológico, protegido por uma quase armadura (que poderia nos remeter às figuras épicas da Cavalaria Medieval) que o protege e o torna superior. Suas armas e meios de transporte são partes indissociáveis de seu personagem (*Figura 49*). Com o desenvolvimento da guerra, os meios de comunicação, na impossibilidade de uma cobertura fotográfica mais ampla, passam a priorizar a narração dos acontecimentos lançando mão de outros recursos visuais que não as fotografias, como mapas de como as ações militares se desenrolavam e infografias explicativas de batalhas, tecnologias usadas, armas, uniformes dos combatentes, etc.



*Figura 48: Guerra do Golfo (1991) – soldados dos EUA preparados para ataque de armas químicas. Fotografia de Christopher Morris – VII. Fonte: Arquivos Revista Time*



*Figura 49: Guerra do Golfo (1991) – soldado do Exército dos EUA em operação no Kuwait. Fonte: Arquivo Getty Images.*

Um exemplo será a cobertura dos acontecimentos pela mídia brasileira. Sem a possibilidade da cobertura direta das ações ou de participarem dos *pools* de cobertura, seus correspondentes foram deslocados para países próximos: Jordânia, Arábia Saudita e Israel, e de lá contavam os acontecimentos da Guerra e de como esses países eram afetados.



Figura 50: Guerra do Golfo (1991) fac-símiles de páginas do jornal Folha de S. Paulo (período entre 17 de janeiro a 28 de fevereiro de 1991) – (Acervo digital da Folha de S. Paulo)

A cobertura pelos jornais e revistas brasileiras reproduziu, em diversos aspectos, os modelos de cobertura da mídia estrangeira. Ao material das agências de notícias (fotografias, mapas e textos noticiosos), juntavam-se relatos e textos enviados dos correspondentes e outros materiais produzidos pelas equipes locais (Figura 50). Embora nas páginas dos jornais e revistas possam ser vistas imagens dos resultados de ataques pontuais do Iraque contra Israel, de campos de refugiados na fronteira com a Jordânia ou de manifestações de apoio a Saddam em alguns países árabes ou nos territórios palestinos ocupados, essas imagens não podem ser vistas como regra, mas imagens de exceção na cobertura do conflito.

Com a quase aniquilação do poderio militar iraquiano (na época considerado o país árabe mais bem equipado e armado) em poucas semanas de intenso bombardeio, logo começam surgir as primeiras imagens de batalhões inteiros de soldados iraquianos se rendendo às forças de coalizão (Figura 51). Muitas cenas veiculadas buscam demonstrar

que a guerra estava sendo ganha sem derramamento de sangue, com os soldados (*Figura 52*) com as mãos para o alto em direção as tropas ocidentais (como se elas também precisassem ser libertadas da ditadura sanguinária de Saddam). Na *Figura 51*, podemos ver centenas de soldados iraquianos rendidos. À frente da coluna, alguns não mais usam uniformes militares. Despídos de suas roupas e armas, parecem marchar em direção à câmara – aos soldados ocidentais. Embora estejam com as mãos sobre as cabeças, não parecem humilhados.



*Figura 51: Guerra do Golfo (1991) – Batalhão de soldados iraquianos se rendem aos militares ocidentais. Fotografia Associated Press. Fonte: Acervo AP*

**Legião de humilhados**  
*Os soldados iraquianos se entregam em massa aos aliados e criam um problema logístico momentâneo para as tropas aliadas*

**EM** um momento de guerra, a imagem de um soldado iraquiano com as mãos para cima, em sinal de rendição, tornou-se um símbolo poderoso. Mas, para os aliados, a situação não é tão simples. Os soldados iraquianos se entregam em massa aos aliados, criando um problema logístico momentâneo para as tropas aliadas. A situação é complicada porque os aliados não têm tempo suficiente para processar a entrega dos prisioneiros. Além disso, os soldados iraquianos são tratados como prisioneiros de guerra, o que exige cuidados especiais. A situação é ainda mais complicada porque os aliados não têm tempo suficiente para processar a entrega dos prisioneiros. Além disso, os soldados iraquianos são tratados como prisioneiros de guerra, o que exige cuidados especiais.

**EMBAIXADA E FUMIGACÃO** – Na manhã de 15 de março, os soldados iraquianos se entregaram em massa aos aliados. A situação é complicada porque os aliados não têm tempo suficiente para processar a entrega dos prisioneiros. Além disso, os soldados iraquianos são tratados como prisioneiros de guerra, o que exige cuidados especiais.

**CANALIZANDO A COLUNA**  
 Preparado para enfrentar a chegada em massa de soldados iraquianos, o Exército aliado encontrou milhares de soldados iraquianos, feridos, exaustos e desarmados. Os aliados não tinham tempo suficiente para processar a entrega dos prisioneiros. Além disso, os soldados iraquianos são tratados como prisioneiros de guerra, o que exige cuidados especiais.

**EMBAIXADA E FUMIGACÃO** – Na manhã de 15 de março, os soldados iraquianos se entregaram em massa aos aliados. A situação é complicada porque os aliados não têm tempo suficiente para processar a entrega dos prisioneiros. Além disso, os soldados iraquianos são tratados como prisioneiros de guerra, o que exige cuidados especiais.

**CANALIZANDO A COLUNA**  
 Preparado para enfrentar a chegada em massa de soldados iraquianos, o Exército aliado encontrou milhares de soldados iraquianos, feridos, exaustos e desarmados. Os aliados não tinham tempo suficiente para processar a entrega dos prisioneiros. Além disso, os soldados iraquianos são tratados como prisioneiros de guerra, o que exige cuidados especiais.

*Figura 52: Guerra do Golfo (1991) – página da Revista Veja (editora Abril), 06 de março de 1991, com o cessar-fogo decretado pelos EUA, soldados iraquianos se entregam às tropas ocidentais. Fonte: Acervo Digital Revista Veja – Editora Abril.*



Já na *Figura 52*, tomada após o cessar-fogo decretado em 28 de fevereiro de 1991, pelos EUA, e publicada na *Revista Veja* de 6 de março de 1991, os iraquianos aparecem em duas imagens complementares: na primeira, é possível vermos soldados maltrapilhos, com bandeiras brancas correndo em direção aos soldados dos EUA. Na imagem secundária, aparecem alguns iraquianos se alimentando em um abrigo. A reportagem da revista tem um título contundente: *Legião de humilhados*; em referência ao grande número de soldados que se entregam espontaneamente à coalizão ocidental em busca de comida e remédios.

Nestas figuras é possível vermos também a face do inimigo. Depois da luta das máquinas de guerra (aviões, grandes navios cruzadores, carros de combate,...) dos EUA contra um inimigo sem face, depois da guerra caminhar para o fim, eis que surgem os inimigos... que não parecem ferozes ou brutais, mas também vítimas de um violento ditador, que surgem de seus esconderijos, com fome, doentes e pedindo ajuda. Eis o drama dessa guerra. Não se lutava contra o Iraque e seu povo, mas contra um ditador que, com a força e a opressão, empurrava um país inteiro em direção ao caos. A Guerra, apresentada como justa (o bem contra o mal) desde o início, agora tinha sua desfecho perfeito.



*Figura 53: Guerra do Golfo (1991): A Estrada da Morte - destruição na estrada para o Iraque. Fotografia de Stevem McCurry. Fonte: Acervo Revista National Geographic.*

Entretanto, no fim da Guerra, as imagens mais chocantes não são de rostos marcados pela tragédia, como tivemos em outras anteriores. Não será a imagem de um semimorto, resgatado dos campos de prisioneiros, nem dos soldados cegos pelas armas químicas, muito menos serão os cadáveres insepultos do holocausto judeu ou a execução

de Saigon. A marca final dessa guerra será a da destruição de milhares de automóveis e outros veículos ao longo da estrada que ligava o Kuwait ao Iraque (*Figuras 53 e 54*). Mais uma vez preponderava na construção imagética o deserto humano e o favorecimento de máquinas, próteses de homens invisíveis, que afinal estiveram durante quase todo o conflito longe das câmeras dos fotógrafos.

Entre os dias 26 e 27 de fevereiro de 1991, uma coluna de veículos fugindo do Kuwait foi parada por minas antitanques colocadas por tropas especiais dos EUA. Com o bloqueio, dezenas de aviões bombardeiros passaram a atacar o imenso comboio, destruindo algo próximo a dois mil veículos militares e civis, muitos ainda com seus ocupantes. Estima-se que as mortes tenham chegado a mais de mil. Os poucos carros que conseguiram furar o bloqueio, foram perseguidos por tropas em terra ou por aviões de caça e alvejados um a um até os arredores de *Baçorá*, uma fortaleza iraquiana próxima à fronteira.



*Figura 54: Guerra do Golfo (1991): A Estrada da Morte – detalhe dos veículos destruídos. Fonte: Acervo Revista Time.*

As imagens são fortes, embora não seja possível vermos mortos no meio das ferragens retorcidas (somente muito tempo depois é que cenas de mortos nos ataques serão divulgadas). Estas fotografias mostram o poder da tecnologia das armas militares. Se a princípio a guerra parecia limpa e distante, agora ela aparecia em todo o seu poder e tragédia. A força desproporcional do ataque contra os carros pode ser medida a partir de como os veículos aparecem empilhados uns sobre os outros e pelas marcas das explosões no solo.

Por fim, podemos inferir que cobertura jornalística foi claramente regulada pelas forças da coalizão ocidental. A cobertura foi pautada por discursos que justificavam a “intervenção armada”, rápida, limpa e cirúrgica, contra um agressor, considerado uma ameaça à soberania de um povo; ao mesmo tempo em que celebrava o triunfo e a excelência da tecnologia moderna.

Vale destacar ainda como a informação veiculada foi construída a partir de uma ideologia da dramatização. É uma ideologia cada vez mais impregnada no jornalismo, em suas diferentes categorias e formatos, pela pressão dos jogos econômicos nos quais se encontra toda a mídia, seja ela pública ou privada. Assim, na cobertura da guerra veremos em destaque, as cenas do poderio tecnológico dos arsenais ocidentais, dos soldados como heróis, dos inimigos que nunca são visto (e que, portanto, pode ser qualquer um) e dos civis como vítimas frágeis que precisam ser protegidos.

É interessante ainda observar a tendência da mídia de tratar os conflitos em termos de “legitimidade”, como se, diante da constatação de uma desordem ou conflito, fosse necessário imediatamente encontrar o responsável, o culpado do ato ilegítimo. Para a Guerra do Golfo isso foi fácil: a ordem social era representada pela tranquilidade (dos Estados no interior de suas fronteiras, a desordem pela transposição de uma fronteira e a invasão de um Estado vizinho). Tudo se passou como se a mídia se deixasse levar por duas constantes – contraditórias – do seu discurso quando se trata de falar de um conflito no estrangeiro: a legitimidade está do lado do direito/ a legitimidade está do lado das vítimas que reivindicam seu direito de existir.

#### **4.1 Nós e os outros: o 11 de Setembro e o redimensionamento dos modos de narrar no fotojornalismo de guerra**

Nova Iorque, 8h48 horário local<sup>12</sup>, 11 de setembro de 2001. Um *Boeing 767* se choca com a torre norte do *World Trade Center*. O choque acontece na altura do centésimo andar, e provoca as primeiras explosões. Pânico e perplexidade compõem o cenário das primeiras cenas do que depois foi identificado como um atentado terrorista, uma ação que atingiu símbolos do poder americano. Chamas e fumaça são intensas na torre, alvo do primeiro ataque. É nesse momento, quinze minutos após os primeiros choque e explosões, que a torre sul do centro financeiro mundial, é atingida por outra aeronave, também um *Boeing 767*. Os serviços americanos de segurança entram em estado de alerta: os túneis e pontes de acesso a cidade de Nova Iorque são bloqueadas; o FBI recebe as informações iniciais sobre o sequestro de quatro aviões que estariam operando voos dentro do próprio espaço aéreo dos Estados Unidos.

Mas a série de choques entre aviões e edifícios americanos ainda não havia terminado. Quase uma hora após o primeiro acidente, às 9h43, o roteiro se repete em

<sup>12</sup> Nesse período do ano em Nova Iorque, a diferença de fuso horário em relação ao Brasil é de uma hora, a menos. Assim, pelo horário de Brasília, o atentado teria acontecido às 9h48.

Washington. O Pentágono, centro das forças militares dos Estados Unidos, também “participa” das explosões após ser atingido por um *Boeing 757*. A Casa Branca, sede da presidência americana, é evacuada e pela primeira vez na história são suspensos todos os voos que cruzariam o espaço aéreo do país.

Transmitidas via satélite, ao vivo, para todo o mundo, as cenas deste acontecimento serão aqui analisadas como uma das formas de representação do sincretismo característico da cultura de massa. Nas cenas da cobertura jornalística do atentado, a ficção se aproxima da realidade, confirmando um enredo de fatos reais em diferentes enquadramentos e muitas repetições. Para usar uma expressão do jargão midiático, a cobertura do atentado terrorista nos Estados Unidos aconteceu quase em *tempo real*. Entre o choque do primeiro avião com a torre norte do *World Trade Center* e a transmissão das imagens do que seria um acidente se passaram apenas quatro minutos, segundo registro de revista semanal brasileira:

Às 8h49 do dia 11 de setembro, apenas quatro minutos depois de uma das torres do World Trade Center ser atingida por um avião sequestrado, a rede americana de notícias CNN transmitiu as primeiras imagens dos atentados terroristas que abalaram os Estados Unidos. Desde então, ela acompanha os desdobramentos da tragédia com um batalhão de mais de 1 000 jornalistas mobilizado em tempo integral (VEJA, 3/10/2001, p.74 -76).

Captadas pelas equipes da *CNN* (canal de notícias 24 horas que se tornou conhecido a partir da cobertura da Guerra do Golfo, em 1991), as imagens eram geradas ao vivo para emissoras de televisão de todo o mundo, com transmissão em sinal aberto e fechado. Como na Guerra do Golfo, nos encontramos diante de um acontecimento trágico transmitido ao vivo, via satélite, para milhões de espectadores atônitos. Porém, há aqui uma diferença fundamental: em 1991, a guerra transmitida desde seu primeiro minuto, parecia um acontecimento virtual, um videogame; no caso dos atentados do 11 de Setembro, a vida parecia imitar a arte.

Mas, como no caso da Guerra do Golfo, muito do que se dirá e se conservará desse acontecimento trágico diz respeito a como ele foi contado e recontado pelas imagens. O acontecimento não existe em si, ele é sempre construído. Não é que se negue a existência de uma realidade no interior da qual surjam fenômenos. Mas isso só se coloca no que diz respeito à sua significação. “O acontecimento é sempre resultado de uma leitura, e é essa leitura que o constrói” (CHARAUDEAU, 2006, p.11).



Figura 55: 11 de Setembro de 2001. Minutos após ao primeiro avião atingir uma das torres do World Trade Center, um segundo avião é visto em rota de colisão com a segunda torre. Imagem: Seth MCallister (AFP). Fonte: Acervo Agência France Press.

As fotografias, enquanto narrativas midiáticas nos colocam frente a uma dupla construção: aquela de uma *mise-en-scène*, a partir da sua captação/ exibição, que revela o olhar e a leitura da instância, e aquela do leitor / espectador que a recebe e a interpreta. O sentido social de um acontecimento é resultado de uma interação entre os parceiros de uma troca (aqui a instância midiática e a instância pública), cuja interação depende

do dispositivo que a estrutura; enfim, do ponto de vista daquele que se interroga sobre os efeitos de sentido produzidos pelos atos de enunciação discursiva, sabendo que não há necessariamente simetria entre os efeitos visados pela instância midiática e os efeitos efetivamente produzidos sobre a instância pública (CHARAUDEAU, 2006, p. 1).

Portanto as fotografias do 11 de Setembro analisadas a seguir, devem ser entendidas como sofrendo também dessa natureza dupla que condiciona os sentidos das imagens e contribuí para a construção de imaginários a cerca do acontecimento. O 11 de setembro porém, não foi um acontecimento ordinário. Foi um acontecimento inédito, que desafiou nossas categorias prévias de dar sentido ao mundo. Encaixou-se no que Charaudeau (2006) chama de “Potencial de imprevisibilidade”, ou seja, a maneira em função da qual o acontecimento foi selecionado e construído, neste caso, o realce foi produzido pelo fato de que o acontecimento escolhido veio a perturbar a tranquilidade dos sistemas de expectativas do leitor/ espectador, o que levou a instância midiática a pôr em evidência o insólito ou o particularmente notável.

Pode parecer estranho que numa pesquisa que se propõe a analisar o fotojornalismo das coberturas de guerra, tenhamos incluído sob esse rótulo o 11 de setembro. Afinal, o atentado múltiplo num único dia aos símbolos de poder norte-americanos não pode ser qualificado como uma guerra no sentido estrito do termo. Afinal, foi em único dia que tudo se passou, mas até: num único instante. Além disso, não havia tropas de prontidão esperando pela ordem de atacar. Não havia o inimigo visível e conhecido. Foi um acontecimento pontual, mas estamos o considerando uma guerra.

Talvez porque no limiar do século XXI, no seu primeiro ano, a guerra também tenha assumido a característica da virtualidade mais profunda, se transformando num acontecimento que dura poucos segundos. A guerra do século XXI faz-se por acontecimentos pontuais, mas que têm maior força dramática do que as bombas que explodiram em *Hiroshima* e *Nagasaki*. Portanto, o 11 de setembro é a guerra do século XXI e como tal foi incluída nessa análise como emblema de um tempo trágico em que mesmo acontecimentos duradouros como a guerra passam a ser comprimidas pela aceleração do tempo contemporâneo.

Após serem exaustivamente apresentadas pelas redes de televisão, as imagens dos atentados de 11 de setembro foram eternizadas nas páginas de revistas e jornais do mundo inteiro. As fotografias, apresentadas à exaustão, colocavam diante do leitor uma enorme gama de informações. A revista *People* reescreveu toda a sua edição semanal em 22 horas, dedicando suas 138 páginas exclusivamente aos atentados. Além disso, imprimiu 2 milhões de exemplares extras. Até mesmo jornais mais voltados para o entretenimento, como *Variety* e *Hollywood Reporter*, saíram na quarta-feira, dia 12 de setembro, com matérias sobre os atentados. *Reporter* saiu com suas 16 páginas totalmente voltadas para a tragédia e, detalhe importante, sem sequer um anúncio. No Brasil, as imagens registradas na mídia impressa chegaram através das grandes agências de notícias: *Reuters*, *France Press* e *Associated Press*. Por conta deste “oligopólio”, foi fácil ver as mesmas fotografias multiplicadas por quase todos os jornais. As imagens veiculadas nas edições extras e nas edições normais do dia seguinte traziam, todas, sem exceção, algo já visto, experimentado, pela televisão. O que se via nos jornais, eram as imagens da tragédia sendo congeladas pelo instante fotográfico.

Repetiam-se as mesmas cenas, reproduziam-se aquelas já vistas pela TV com maiores detalhes. Imagens “fortes” como as dos homens que saltavam dos prédios em chamas, foram suprimidas da TV, mas encontraram espaço nos jornais. Porém, as reproduzidas da TV e que mostravam o choque dos aviões com as torres gêmeas é que se tornaram símbolos desta massiva cobertura fotográfica. Buscaram ângulos novos, ampliaram os quadros, na tentativa de aumentar a possibilidade da observação e entendimento do que acontecia, mesmo que isso resultasse numa imagem borrada, sem definição, ruim tecnicamente.

As imagens, vistas pela TV, tornaram-se documentos a partir de sua reprodução

como quadros fotográficos, estáticos, publicados nos jornais. Embora todos vissem aquelas cenas pelo monitor de TV, era preciso tê-las em mãos, impressas, para que as pessoas pudessem assumir o incidente terrorista como fato real, verdadeiro. As fotografias funcionariam como uma espécie de certificado de presença. Pelo senso comum, é possível reconhecer na imagem fotográfica uma cópia fiel do mundo. A fotografia adquire dimensão de prova, torna-se a autenticação de existência daquilo que é representado. Por suas características, especialmente a fidelidade com que reproduz o real, a fotografia leva o observador a confundir o referente com a sua representação. Esta característica de *análogo*, da imagem fotográfica, é tributária de sua natureza técnica, de seu processo automático, baseado na física e na química, na ausência da mão do artista no processo de produção da imagem, substituída pela neutralidade da máquina fotográfica (Barthes, 1984).

A fidedignidade da imagem é em geral aceita *a priori*, pois decorre do privilegiado grau de credibilidade de que a fotografia sempre foi merecedora desde o seu advento. Philippe Dubois chamará a isso de *princípio de atestação*, pois sendo a fotografia a impressão física de um referente único, isso significa que:

(...) no momento em nos encontrarmos diante de uma fotografia, esta só pode remeter à existência do objeto do qual procede. É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentifica. Mas nem por isso esse fato implica que ela significa (...) (DUBOIS, 1994, p.73).

Para Zelizer (2009) o papel das fotografias na cobertura dos acontecimentos do 11 de Setembro faz parte das chamadas “lendas redentoras” do jornalismo. A fotografia se esforçou para ocupar os espaços que o jornalismo deveria ocupar diante do caos e da confusão, organizando e oferecendo uma imagem mais clara dos eventos. A publicação sistemática e repetitiva das fotografias permitiu ao espectador ver e rever o acontecimento que parecia desmentir todos os esquemas possíveis de interpretação existentes. As fotografias publicadas na imprensa sobre o 11 de Setembro mobilizaram a atenção do público, ajudaram-no a “constituir-se como testemunha, a passar de um estado inicial de confusão e de choque para um estado pós-traumático. Garantiram ainda um apoio público às ações políticas e militares que iriam se desenrolar nos meses seguintes, no Afeganistão e no Iraque” (ZELIZER, 2009, p. 194).

O uso das fotografias, vistas à exaustão, para sensibilizar a opinião pública, transformando o público em espectador, remonta ao fim da II Guerra, como já vimos, quando da libertação dos campos de concentração nazistas (*ver anexos 4 e 5*). Naquele momento, recorre-se às fotografias para mobilizar o público a aceitar a constatar as tragédias daquela guerra e para apoiar e justificar a campanha aliada. Diante dos ataques

às torres em Nova Iorque, as fotografias funcionam como narrativas dos acontecimentos e parte inteira do jornalismo, como terapia que serve para acalmar a confusão gerada pelo trauma e como instrumento a serviço de determinados objetivos estratégicos de ordem política e militar (Zelizer, 2004).

## 4.2 Fotografia: trauma ou terapia?

Neste trágico acontecimento a fotografia foi capaz de capturar e congelar o instante e “arrancando-o da continuidade do tempo, pode ser aproximada da cena do trauma, como pensado por Freud e da cena do choque, como pensado por Benjamin” (Seligmann-Silva, sd). As imagens do trauma, obsessivamente reiteradas e impossíveis de serem assimiladas, devem ser aproximadas das imagens fotográficas. Observando esta relação da imagem fotográfica com a traumática – ambas congelam o tempo, achatam-no em uma bi-dimensionalidade avessa à simbolização – podemos pensar também na sua capacidade de apontar para o real (Seligmann-Silva 2000). Como índice, resultado de um jogo entre sombra e luz, a fotografia é sempre um fragmento do mundo e não sua simbolização.

Mas, para Benjamin (1985), assim, como para Zelizer (2009) há uma outra questão, que é a capacidade terapêutica do uso da fotografia como representação de dado acontecimento. Valorizando a recepção tátil das imagens podemos pensar na capacidade destas de criar esteios para nosso mundo. Ou seja: as imagens técnicas servem tanto de reprodução do abalo e de potenciação do trauma, como também podem servir de terapia de choque. Evidentemente cada imagem resolverá esta ambiguidade a seu modo, conforme também o seu modo de recepção (Benjamin, 1985).

A conversão em fotografias de imagens das torres gêmeas sendo atingidas e explodindo, ou as fotos tiradas do pânico que se seguiu não podem ser aqui chamadas de pacíficas, já que representam e/ou simbolizam momentos de conflito social, mas são banais. A título de análise poderíamos incluí-las entre aquelas imagens que, à luz do que Barthes definiu na obra clássica *A câmara clara* (1984), seriam chamadas de *fotografias unárias*, pois dizem e valem por si. É o caráter impactante da cena que nos chega de forma chocante, como um “tapa na cara”. Ninguém fica estático diante delas. Estas fotografias unárias, por outro lado, apresentam um problema: se são claras pelo impacto existente em si, acabam exatamente neste ponto. Não há mais o que dizer, não há o que mais pensar, a mensagem está dada.

Já as imagens que se seguiram, nos dias posteriores ao ataque, das equipes de resgate, das demonstrações de patriotismo e inconformismo ( a este respeito ver as imagens do anexo 5: bombeiros hasteando bandeira nos escombros do WTC e as imagens das vítimas, coladas e expostas por diferentes lugares), carregam na co-presença de dois elementos descontínuos, pois não fazem parte do mesmo mundo e estão ali construídas,



calculadas para provocar a reflexão, para provocar a lembrança constante da tragédia. Um fator importante da fotografia é manter a memória viva, levar ao constante (re) construir a realidade.

Barthes (1984) ao analisar as fotografias de *Wessing*, publicadas na *Photo* francesa, sobre a revolução da Nicarágua<sup>13</sup>, fala de imagens carregadas de banalidade, sem algo extraordinário mas que o detém mesmo assim, a partir do momento que percebe uma regra estrutural naquelas fotografias e que era entendida como uma dualidade entre elementos heterogêneos e descontínuos, co-presentes.



*Figura 56: 11 de Setembro de 2001: Ataques ao WTC, Nova York. Um segundo avião se aproxima das torres. Frame capturado a partir de arquivo original em vídeo. Fonte: Arquivo Agência Estado- CNN.*



*Figura 57: 11 de Setembro de 2001: Ataques ao WTC, Nova Iorque. Um segundo avião se choca com as torres, causando uma grande explosão – imagem em um plano mais fechado. Fonte: Arquivo Agência Estado- CNN.*

Voltemos às imagens iniciais do atentado, e, em função do recorte por nós proposto, vamos refletir sobre os momentos iniciais da tragédia. As primeiras imagens fotográficas são seqüências obtidas no momento da explosão decorrente do impacto do 2º avião – na torre sul. Já havia acontecido o primeiro choque e todos estavam se perguntando o que teria ocorrido.

Nesta primeira série, as imagens fotográficas veiculadas nos jornais trazem uma

<sup>13</sup> Esta discussão é o eixo central da análise desenvolvida em “A Câmara clara” por Barthes, e podem ser vistas na revista PHOTO n.º 138, março de 1979. Paris: Filipacchi p 42- 49.

particularidade: não foram criadas como fotografias originais, mas são reproduções estáticas das imagens de vídeo capturadas pelas câmeras de TV. São *frames* congelados no espaço/ tempo. São transposições de imagens eletrônicas para um suporte fotoquímico, fotográfico, e nessa transposição, todas deficiências presentes nos dois processos surgem diante dos nossos olhos. O registro do choque do avião na torre sul do *World Trade Center* em linguagem cinética foi “congelado” e transformado num conjunto de três fotografias (*Figuras 56, 57, 58*), imagens que são analisadas a seguir:



*Figura 58: 11 de Setembro de 2001. Ataques ao World Trade Center, Nova Iorque. A explosão causada pelo choque do 2º avião contra o WTC, vista de outro ângulo. Fonte: Arquivo Agência Estado- CNN.*

Na *Figura 56*, a torre norte já está em chamas, um avião surge do nada e, pegando todos de surpresa, choca-se com a torre sul diante dos olhos de uma multidão perplexa. As torres destacam-se no quadro, o avião parece pequeno em relação ao grande monumento de aço e concreto... Mas mesmo assim, carrega em si a possibilidade da destruição. É a (co) presença do bem e do mal. Não há regras de composição visual. É puramente conteúdo, pois o registro do fato não permite ao operador a busca do *olhar*. Ele simplesmente *vê* o avião e acompanha sua trajetória ... é inútil pensar neste momento.

Já na *Figura 57*, temos o exato momento do choque. O avião parece “passar pela torre”. A imagem parece ser fruto do uso dos recursos de aproximação da câmera. Não há profundidade nem definição de espaço; o foco é ruim. As torres e a cidade ao fundo se confundem. Mais uma vez a imagem não precisa da forma, ela é o conteúdo. Ela se encerra em si mesma. O efeito de choque e horror é comparável à imagem da execução em Saigon. Na Figura seguinte (*Figura 58*), a cena é vista de outro ângulo, mais baixo. A explosão ocupa quase todo o quadro. O terror dura alguns longos minutos e é visto e revisto de diferentes ângulos, prolongando não apenas no tempo, mas também no espaço o acontecimento.



*Figura 59: 11 de Setembro de 2001. Ataques ao World Trade Center, Nova Iorque. A queda das torres. Fotografia de Jose Jimenez/Primera Hora. Fonte Arquivos Getty Images.*

Outras imagens completaram essa análise, este recorte. É preciso experienciar a queda das torres. As imagens agora nascem como fotografias e as diferenças são nítidas. Com o choque do avião na torre sul, não demora muito para o prédio vir abaixo. Como se

isso fosse esperado, quando a torre começa a ruir, o fotógrafo dispara, fumaça e detritos surgem diante da objetiva (*Figura 59*). No primeiro plano, as pessoas se desesperam e saem correndo. A onda de choque acerta em cheio o fotógrafo. A imagem é ampla, com o foco na ameaçadora nuvem de poeira que avança sobre toda a cidade. Caos e terror surgem diante da lente, mas o fotógrafo permanece impassível. A notícia deve ser dada; nenhuma emoção em seu ato, talvez se perceba isso como um ato de heroísmo.



*Figura 60: 11 de Setembro de 2001. Ataques ao World Trade Center, Nova Iorque. Numa imagem tomada a partir das margens do Rio Hudson, a ilha de Manhattan aparece envolta numa grossa nuvem de poeira. Fotografia de Steffan Kaplan (New York Times). Fonte: Arquivos The New York Times.*

Existem ainda imagens tomadas a partir do continente e que mostram a ilha de Manhattan envolta em chamas e fumaça (*Figura 60 e anexos 4 e 5*). Estas talvez sejam as mais emblemáticas. Quantas vezes a ficção mostrou a cidade destruída? *Nova York Sitiada, Independence Day, O Pacificador* são algumas imagens, reais apenas nas telas de cinema. O problema é que no *11 de setembro* nada era fictício; tudo era realidade. Estas fotografias mais do que as anteriores – que são diretas, chocantes mas se fecham em si mesmas – provocam a expectativa, medo e comoção diante da confirmação de que algo terrível, antes só possível de se viver no escuro do cinema, ocorreu na vida para além das telas.

Nas imagens que registram os primeiros momentos da tragédia de Nova Iorque, podemos perceber que as fotografias seguem uma lógica particular, baseada em dois

momentos distintos: primeiro é preciso certificar que, mesmo sendo uma constatação terrível, a tragédia ocorreu; as imagens são diretas, claras, são notícias. Num segundo momento, a cenas registradas nos levam à comoção, ao ato de refletir. Nova Iorque está envolta na fumaça, bombeiros comovidos, civis desesperados.

E, se no primeiro registro, transposto das telas, a intenção é chocar, no segundo, *imagem-fotografia*, seria necessário pensar: o que fazer e como superar as notícias e emoções vividas por meio das imagens. As fotografias, com seus recortes espaço-temporais trazem em si o que Barthes chamou de *punctum* (1984). Com um efeito similar a um “soco no estômago”, a cena captada pela fotografia traz um incômodo que prosseguirá pelo tempo do documento, lembrando o fato ao leitor e fazendo-o pensar sobre os contextos do acontecimento e seus possíveis desdobramentos. Na *Figura 61*, podemos ver a “*foto mais famosa que ninguém nunca viu*”, como seu próprio autor, o fotógrafo da *Associated Press* (AP) Richard Drew, se refere à imagem que mostra uma vítima desconhecida saltando para o vazio e a morte certa. A fotografia chegou a ser publicada por alguns sites, jornais e revistas, mas logo foi retirada de circulação e arquivada pela agência de notícias *Associated Press*, para quem o fotógrafo trabalhava na época. No dia mais “fotografado e filmado na história do mundo, as imagens de pessoas pulando foram as únicas imagens que se tornaram, por consenso, um *tabu*”, escreveu o colunista Tom Junod, da *Revista Esquire*, dias depois<sup>14</sup>.

Na foto, o homem salta para o vazio e parece parte dos milhões de pedaços de entulho que se desprendem das torres em chamas. Ele passa diante dos olhos dos espectadores como uma flecha. Embora não tenha escolhido seu destino, parece ter, em seus últimos instantes de vida, abraçado-o. Não parece estar caindo, mas voando, relaxado, arremessado pelo ar. Ele parece confortável no aperto de movimento inimaginável. Ele não parece intimidado por sucção divina da gravidade ou por aquilo que o espera. Seus braços estão ao seu lado.

Em todas as outras imagens de pessoas que repetiram este mesmo gesto, de saltar para a morte, estas parecem estar lutando contra o destino inevitável. Alguns estão sem camisa, os sapatos voar como eles; eles parecem confusos, como se tentando nadar para o lado de uma montanha. O homem da foto, em contraste, é perfeitamente vertical, e por isso está de acordo com as linhas das construções atrás dele. Estas ainda dividem a imagem em dois campos distintos: tudo à esquerda dele na foto é a Torre Norte, tudo para a direita, a Torre Sul. Embora alheio ao equilíbrio geométrico obtido na cena, ele é o elemento essencial na criação de uma nova bandeira, uma bandeira inteiramente composta de barras de aço brilhando ao sol.

---

14 Artigocompleto disponível em: [http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP\\_FALLINGMAN](http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN).



*Figura 61: Ataques ao World Trade Center, Nova Iorque (11 de Setembro de 2001). A fotografia de Richard Drew (AP), intitulada: 'Falling Man' apresenta um homem saltando do WTC para o vazio e a morte. Fonte: Acervo Associated Press.*

A preferência por tal tipo de imagem é explicada de como tais cenas criam tensão psicológica, uma vez que visamos nos assegurar da globalidade do acontecimento a qual a imagem apenas fixa um instante. A imagem é chocante e terrível mas, ao mesmo tempo, apresenta-nos algo quase rebelde na postura do homem, como se uma vez confrontado com a inevitabilidade da morte, ele tenha decidido ir em frente, como se fosse um míssil, uma lança, empenhado em alcançar seu próprio fim. Como Roland Barthes (1984), estamos olhando para um homem morto.

(...) isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose, a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência (...) estremeço (...) por uma catástrofe que já ocorreu. Que o sujeito já esteja morto ou não, a fotografia é a catástrofe (BARTHES, 1984, p. 142)

Na fotografia, o homem que salta é congelado em sua vida fora do quadro. Ele cai e continuará caindo até que ele desapareça. Diante de tal fotografia, vale levantar uma questão, para posteriores discussões e análises: o papel dos fotógrafos e jornalistas diante dos acontecimentos trágicos e terríveis, como as guerras, em seu horror máximo como as fotografias do Holocausto, no fim da II Guerra (Zelizer, 2009), ou eventos singulares como os ataques do *11 de Setembro*. Se pensarmos nas reações do fotógrafo, devemos primeiro considerar que o fotógrafo não é estranho a história, ele sabe que essa, é algo que acontece mais tarde. No momento em que o evento ocorre, o instante é feito de terror e confusão e, por isso, cabe a pessoas como ele – testemunha especial do acontecimento - ter a presença de espírito para atender a sua fabricação.

Não caberia a ele, enquanto fotógrafo, testemunha privilegiada, rejeitar as imagens que encham seus olhos, porque nunca se sabe quando a história é feita ou quando se faz. Não será possível para ele, no instante único, distinguir se um corpo está vivo ou morto, porque a câmera não faz essas distinções, e ele estará apenas concentrado nos disparos contínuos, com a visão bloqueada pelos sistemas internos do obturador de seu equipamento<sup>15</sup>.

Richard Drew, o fotógrafo da imagem apresentada na *Figura 61*, entretanto, não é apenas um fotojornalista presente ao evento trágico<sup>16</sup>. Ele é uma das muitas “testemunhas” daqueles que não estão mais vivos para contar; mas é ainda o objeto ato de testemunhar de todos aqueles que observam as fotografias do 11 de Setembro – é preciso que espectadores e leitores observem tais imagens para dar reconhecimento (testemunho) ao acontecimento. O ato de “testemunhar” mantém todos juntos e, como consequência do trauma (assim como o próprio trauma), não pode ser simplesmente contado ou conhecido, ele precisa ser repetido e externalizado pois permite que os “indivíduos se tornem responsáveis por aquilo

---

15 Embora hoje já existam câmeras fotográficas digitais, de lentes intercambiáveis, chamadas de “*mirrorless*” (sem espelhos), mais leves e com sensores maiores, o fotojornalismo sempre utilizou equipamentos do tipo SLR (*single lens reflex*) ou DSLR (*digital single lens reflex*). Assim, durante o ciclo de disparos do obturador, a visão do fotógrafo fica temporariamente bloqueada pelo espelho interno que levantado, permite que a luz alcance o filme ou o sensor digital.

16 Numa entrevista posterior para a revista *Esquire*, o fotógrafo conta que estava cobrindo, assim como vários outros profissionais, um evento de moda a algumas quadras do local do atentado. Quando um cinegrafista da CNN disse que um avião havia se chocado contra a Torre Norte do WTC. Ele arrumou seu equipamento, pegou um trem do Metro que embora ainda estivesse funcionando, por todo o trajeto, ele foi o único passageiro no trem. Saindo na rua Chambers, viu que ambas as torres haviam sido transformado em chaminés fumegantes. Ele caminhou a oeste, onde as ambulâncias estavam se reunindo e porque as equipes de resgate não lhe mandariam de volta, como talvez os policiais fizessem. Logo que se aproximou do ponto onde estavam as equipes de resgate, começou a ouvir que muitas vítimas estavam saltando das torres em chamas. Ele começou a fotografar as pessoas saltando com auxílio de uma lente de 200mm. Deve ter disparado uns 10 ou 15 quadros. Logo depois a poeira tornou-se insuportável, mas pegou uma máscara de uma ambulância e fotografou o topo da Torre Norte “explodindo como um cogumelo” e chovendo detritos. Com medo de permanecer tão perto das torres e que crente que já cumprido as suas obrigações profissionais, Richard Drew se juntou à multidão de humanidade cinza em direção ao norte, indo a pé para o escritório da *Associated Press*, no *Rockefeller Center*. Só percebeu o que tinha capturado quando inseriu o cartão de memória no seu computador. Só então se deu conta do poder icônico de suas fotografias, na imagem da aniquilação estendida de um homem caindo. “Você aprende na edição de fotografia para olhar para o quadro”, diz ele. “Você tem que reconhecer isso. Essa foto simplesmente pulou para fora da tela por causa da sua verticalidade e simetria”. Bastou a ele (Drew) disparar sua câmera. (Surviving the Fall - Revista *Esquire*, 09 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.esquire.com/the-side/feature/the-falling-man-10-years-later-6406030>).

que veem” (Zelizer, 1998, p. 10). Observar as fotografias exaustivamente publicadas não consiste mais em “ (...) ver as cenas como indivíduos, mas enquanto membros de um grupo, de uma coletividade e será essa ação coletiva de assumir as responsabilidades que permitirá a cura ou a superação do trauma” (Zelizer, 2009, p. 200). E, na medida em que a cobertura da televisão se reduz, jornais e revistas, em especial os mais populares, mantêm a cobertura do acontecimento, muitas vezes lançando mãos de suplementos ou cadernos especiais. Essa ampla cobertura visual dos acontecimentos trágicos advém para alguns teóricos, como Mike Phillips em *Crisis Journalism* (2001), da capacidade de jornais e revistas de fornecerem um contexto e uma interpretação e que, tais meios ainda permitem ao leitor conservar melhor, devido à dimensão visual, as recordações da sequência trágica do acontecimento. A fotografia teria portanto, um papel terapêutico.

Mesmo passado tanto tempo desde o surgimento da fotografia, ainda não temos regras muito claras de como podemos selecionar e utilizar as imagens que farão parte da cobertura jornalística. Como vimos no capítulo 2, o processo de edição ainda é frágil e carece de maiores análises e estudos pois hoje se baseiam em regras variáveis e processos diversos. Decisões relativas às assinaturas e créditos, legendas ou a simples organização do layout das páginas, nos jornais e revistas, são questões ainda muito próximas da intuição ou do senso comum. Se este trabalho ainda é aleatório e confuso, isso é ampliado quando diante de crises. É aqui que, segundo Zelizer (2009), os precedentes históricos adquirem sentido. Diante da crise causada pela tragédia do *11 de Setembro*, buscou-se nas experiências do passado um modelo, ou prática, que auxiliasse no uso das fotografias como elemento narrativo. E este foi o caso do *11 de Setembro* que poderia comparado às grandes eventos bélicos já cobertos pelo fotojornalismo, como as batalhas de Iwo Jima ou o ataque a Pearl Harbor. Entretanto, um evento trágico, no fim da 2ª Guerra Mundial, é o que mais se parece em termo de cobertura: a liberação dos prisioneiros dos campos de concentração nazistas. Essa comparação surge quando se observa como o jornalismo respondeu com imagens à liberação dos prisioneiros. No *11 de Setembro*, a resposta é quase totalmente repetida, pois tanto em um como em outro evento, a resposta veio como o que podemos chamar de “o testemunhar” (Zelizer, 2009, p. 198).

Tal como as imagens dos horrores da descoberta dos campos de concentração nazistas ao fim da II Guerra que, graças às estratégias discursivas tornaram-se protagonistas, foram repetidas a exaustão e construíram um modelo de testemunhar e de narrar os acontecimentos trágicos, as fotografias do *11 de Setembro*, também repetidas a exaustão por diferentes jornais, revistas e sites de notícias, funcionaram como elementos capazes de, mais uma vez, levar o espectador/ leitor, a *VER* o acontecimento de forma privilegiada, reconhecendo neste ato, “um certo grau de responsabilidade” (Zelizer, 2009, p. 202).

Mas a fotografia que mais se apresenta como uma narrativa carregada de significados e simbolismos, é a fotografia apresentada na *Figura 62*. Embora não tenha



sido publicada nos dias ou semanas que sucederam ao 11 de Setembro, nem mesmo tenha sido publicada em coletâneas posteriores<sup>17</sup>, a fotografia de Thomas Hoepker (da célebre agência *Magnum Photos*) nos apresenta um grupo de nova-iorquinos sentados conversando ao sol em um parque no Brooklyn. Atrás deles, em um céu azul, uma nuvem de fumaça e poeira sobe acima de Manhattan a partir do ponto em que as duas torres foram atingidas.

Passados mais de dez anos de sua captura, esta é hoje uma das imagens mais icônicas do 9 de Setembro, suscitando as mais diferentes reações. O crítico e colunista Frank Rich, num texto publicado no *New York Times* (*Whatever Happened to the America of 9/12?*<sup>18</sup>), apresenta a imagem como uma representação da incapacidade dos EUA diante das mudanças do mundo pós-11 de Setembro. Seria, para ele, a alegoria do fracasso dos EUA para aprender, a partir daquele dia trágico, as profundas lições necessárias para mudar ou reformar-se como nação: “Os jovens que aparecem na fotografia de Hoepker não são necessariamente insensíveis. Eles são apenas americanos (...)” RITCH, 2006).



Figura 62: 11 de Setembro de 2001. Ataques ao World Trade Center, Nova Iorque. As torres do WTC queimam ao fundo enquanto um grupo de jovens conversam às margens do Rio Hudson, no Brooklyn (fotografia de Thomas Hoepker – *Magnum Photos*). Fonte: Acervo *Magnum Photos*.

Embora a fotografia de Richard Drew (Figura 61) seja forte e tenha se transformado em “imagem não vista”, impúblicável, para Ritch (2006), não há outra fotografia do 11 de Setembro que seja tão forte tabu sobre a vida e a morte como a imagem da Figura 62,

17 Só em 2006, no quinto aniversário dos ataques, o fotógrafo publicou a fotografia no livro sobre imagens do 11/9, “*Observando a mudança do Mundo*”, de David Friend (Nova Iorque: Picador, 2006; e com partes disponíveis em [www.watchingtheworldchange.com](http://www.watchingtheworldchange.com).) causando grandes acerca do conteúdo.

18 O que aconteceu com a América de 9/12? (tradução nossa). O texto completo está disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10rich.html?pagewanted=print>

dos jovens sentados tranquilamente observando a destruição das torres. Embora pareça uma fotografia banal, a imagem é tão chocante quanto qualquer outra imagem do ataque, talvez seja até mais terrível (ao menos para os espectadores/ leitores dos EUA), tanto que o fotógrafo preferiu mantê-la escondida por quatro anos<sup>19</sup>.

Por outro lado, essa imagem causa incômodo por que simplesmente nos lembra de algo simples, mas não menos trágico: a vida não para com a morte. Seja com as memoráveis batalhas da II Guerra, os bombardeios das guerras do Vietnã e do Golfo ou um ato de terror - próximo ou distante. Depois de tantos anos, desde o acontecimento, não nos cabe aqui discutir acerca das questões morais envolvidas na tomada da cena (até porque não é esse o objetivo desta pesquisa). Mas não se pode deixar de considerar que tal fotografia já está estabelecida como uma das imagens que melhor definem os trágicos acontecimentos do 11 de Setembro, que embora não seja uma guerra, em sua definição precisa, parece resumir todo o horror e drama que tais conflitos parecem nos apresentar.

---

19 Após a publicação dessa imagem e as consequentes discussões e críticas suscitadas, um dos jovens fotografados afirmou que eles não foram consultados quanto a tomada da fotografia e que apesar do que possa se pensar, eles estavam, todos, profundamente chocados com o evento e que a fotografia não respondia corretamente ao instante congelado.

## CONCLUSÃO

A contribuição desta tese para os campos do jornalismo e da fotografia é o estudo de um *fazer* específico: o fotojornalismo de guerra. Além disso, ao procurar entender como este gênero fotojornalístico se estabelece, a partir de um modelo de produção, busca-se compreender como se constrói a produção de sentidos no fotojornalismo e de que modo narrativas socialmente disseminadas sobre a história decorrem dessas imagens.

Embora a tradição da produção de fotografias no jornalismo procure privilegiar o conteúdo (informação), é fundamental levar em consideração que toda imagem é o resultado da relação entre conteúdo e forma com os repertórios culturais dos receptores. Logo, é preciso que tal relação seja analisada em seu contexto histórico e social, a fim de efetivamente analisar as interações específicas do gênero com os processos de compreensão dos espectadores e a consequente prevalência de determinadas narrativas, dentre outras possíveis, sobre o mundo e a história.

Só assim é possível explorar o conteúdo ideológico de uma dada fotografia e apontar como ela é mobilizada nos discursos particulares. Sem uma compreensão de como as fotografias (enquanto um meio) foram construídas, através da prática e do discurso, torna-se impossível analisar como elas influenciam a percepção do espectadores.

Este trabalho mostra como o fotojornalismo de guerra desenvolveu um modelo narrativo, um “estilo visual de representação”, que tem se ampliado e se desenvolvido, desde seu surgimento nas primeiras décadas do século XX. Tal como delineado nesta tese, este estilo, alimentado pela experiência individual de diferentes fotógrafos, criou uma estética que utiliza os elementos de drama, o realismo documental e a narratividade e da expressão artística para criar composições visuais capazes de enfatizar momentos reveladores, expressões ou gestos que implicam a compreensão de uma dada situação.

Percebe-se que, para dar conta de tais elementos, este modo de fotografar se estrutura a partir da escolha dos enquadramentos, da iluminação, do uso da profundidade de campo e do foco seletivo, do ângulo de visão, da escolha da lente, da composição e do tratamento do espaço. Inclui ainda uma ênfase em uma personagem: o próprio fotógrafo-autor, que é narrativamente construído como heroico, mas humanista, tanto através de técnicas visuais como através do discurso.

Como uma hipótese que precisa de um estudo mais aprofundado, sugere-se que, a partir das coberturas clássicas de guerra, anteriores à cobertura da Guerra Civil Espanhola, o trabalho de alguns profissionais levou ao desenvolvimento deste estilo, que se tornaria padrão para o fotojornalismo de guerra. E que, se no início tal estilo limitava-se à cobertura de guerra, em seguida ele passou a ser visto como modelo de

“bom fotojornalismo”, capaz não apenas de apresentar conteúdos densos e importantes, mas também de ser esteticamente perfeito.

Entretanto, a generalização deste modo de fotografar para outros campos da cobertura fotojornalística acabou levando a fotografia de guerra a buscar outras direções a partir do início da década de 1970. Além disso, as novas tecnologias fotográficas, em especial a chegada da fotografia digital, e as restrições às coberturas, também afetaram o fotojornalismo de guerra, levando-o a novos patamares.

Embora mantendo os mesmos elementos de drama, narratividade, realismo e expressão artística, que marcam o modo de fazer do fotojornalismo de guerra clássico, mas em uma nova configuração, as coberturas de guerras contemporâneas, como a Golfo, concentram-se na ênfase ao acontecimento em tempo real, ao vivo, e na cobertura distanciada e calcada na demonstração do poder tecnológico de um ou dos dois lados envolvidos. É provável que essa mudança de estilo tenha sido influenciada por pressões e estratégias específicas de mercado e por políticas internas e externas ao campo do jornalismo.

Esta tese também explora como, em resposta ao 11 de setembro de 2001, houve uma aparente retomada do estilo clássico do fotojornalismo de guerra. Pode ser que essa retomada esteja ligada à necessidade de se buscar explicações mais rápidas, e de fácil compreensão, para questões políticas e sociais globalmente significativas (como o fenômeno do terrorismo). É possível que tais explicações exijam um estilo de representação visual que possibilite a crença na importância da história e do indivíduo, que a verdade pode ser descoberta, que certas narrativas podem explicar os acontecimentos, e que o heroísmo é possível. Estes são os pressupostos que haviam sido gradualmente derrubados pelo modo de fotografar pós-Vietnã.

Embora ainda seja prematuro afirmar peremptoriamente, é razoável supor que o modo clássico do fotojornalismo de guerra possa (re)tomar relevância após a súbita percepção de que todos são vulneráveis às forças que, anteriormente, pensava-se afligir apenas alguns poucos.

Entretanto, podemos ainda perceber que, apesar da existência de um estilo de fotografar marcado pelos elementos de drama, narratividade, realismo e expressão artística, o fotojornalismo de guerra ainda é marcado por coberturas realizadas a partir de uma visão ocidental do mundo. Assim, ao analisar o conjunto de imagens que compõem este trabalho, fica claro como a cobertura de guerra estabelece suas representações a partir de pontos de vista particulares.

Evidentemente tais pontos de vista influenciam diretamente na construção de sentidos sobre (e para) o público leitor. Assim, o processo de pesquisar e escrever esta tese permitiu responder a algumas perguntas sobre como o fotojornalismo de guerra se organiza, enquanto um gênero do fotojornalismo, e afeta a produção de sentidos; mas, ao mesmo tempo, propiciou o surgimento de novas questões que poderão ser discutidas em

futuras pesquisas.

Devido a restrições de tempo e pessoais, não respondemos a outras questões que também poderiam surgir aqui. Este estilo foi estabelecido efetivamente a partir da ação dos fotógrafos em campo, ou seria resultado dos processos de edição? Os elementos percebidos neste modo de fotografar a guerra aparecem em outros gêneros do fotojornalismo?

O caminho mais produtivo para um eventual desdobramento deste trabalho seria investigar as correspondências e influências entre fotojornalismo e outras mídias, como o cinema. A ascensão do fotojornalismo como uma profissão, e o estabelecimento deste modo de fotografar a guerra, coincidiu com o surgimento e desenvolvimento do cinema documentário e pode ter sido influenciado por este. Outras análises podem discutir como o fotojornalismo, o cinema e a televisão vão se desenvolver no pós-guerra e como contribuíram para moldarem uma determinada narrativa hegemônica sobre os acontecimentos mundiais.

Por outro lado, vale destacar que o surgimento deste estilo de fotografar a guerra coincide com a “crise de representação” na antropologia e em outras ciências. Este movimento dentro da antropologia incentivou, por exemplo, uma prática reflexiva que leva o papel pessoal do antropólogo em consideração e acabou por influenciar não apenas a escrita antropológica, mas também o cinema etnográfico e a fotografia. Talvez situar o fotojornalismo no contexto de práticas e movimentos culturais maiores represente um esforço de pesquisa particularmente interessante.

Embora a crítica contemporânea do fotojornalismo tenha se empenhado em debater questões éticas a partir de sua estetização, é possível que novas discussões possam surgir em torno do problema da eficácia do fotojornalismo em ampliar ou obscurecer questões sociais e políticas. De qualquer forma, percebe-se que este modo de fotografar a guerra promove uma generalização, uma narrativa abstrata da “condição humana” em vez de representar uma especificidade dos eventos.

Muitas vezes, ao invés de informar o leitor sobre as causas e implicações particulares de certos eventos, em certo tempo e lugar, as fotografias de guerra apenas aspiram ao lugar de ícones, de imagens utilizadas para representar temas supostamente universais sobre a humanidade.

Neste sentido, este modo de abstração da representação pode limitar o que os espectadores dessas imagens podem aprender sobre o mundo, com a oferta de certos sentidos sobre a dignidade humana e o sofrimento, a brutalidade da guerra e a coragem e o testemunho do fotógrafo. A questão do que pode ser apreendido a partir de fotografias ainda é importante, pois como assinala Sontag (1984), o mais simples acontecimento, se fotografado, será fatalmente afetado por este ato aparentemente simples: no conhecimento adquirido através das fotografias, sempre haverá algum tipo de sentimentalismo, cínico ou humanista.

Por fim, sugere-se maior atenção ao trabalho dos fotojornalistas em ação nas

coberturas mais recentes de conflitos armados e de como as condições de trabalho influenciam na produção das imagens. É preciso incentivar análises mais profundas sobre as práticas sociais no trabalho dos fotojornalistas, e de como o fotojornalismo é construído por práticas particulares. Quem são os fotojornalistas e como são ensinados a produzir fotografias?

Cada uma dessas questões torna evidente a necessidade de uma análise de como o fotojornalismo é construído. Este debate se torna ainda mais urgente no pós 11 de Setembro e após as intensas alterações tecnológicas ocorridas nos últimos 10 anos no campo da fotografia, com a chegada da fotografia digital, dos celulares com câmeras e aplicativos fotográficos.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Carlos. *La opinión fotográfica*. Revista Latina de Comunicación Social, 26. Tenerife: Universidad de La Laguna. Disponível em: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000vfe/132abreu3.html>
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGEE, James e EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- ALBANESE, Jeffrey. *Opening the Aperture: Examining Images of War in the Press Senior Honors Projects. Paper 110*. Rhode Island: University of Rhode Island Press, (2008). Disponível em: <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/110>
- ALLAN, Stuart e ZELIZER, Barbie. *Reporting war – journalism in wartime*. N. York: Routledge, 2004.
- ALSINA, Miguel Rodrigo. *A construção da notícia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil – a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- AP - Associated Press. *Valores e princípios editoriais*. Disponível em: <http://www.ap.org/company/news-values>.
- ARNHEIM, Rudolf. On the nature of photography IN *Critical Inquiry*. Vol.1, no 1 (sep. 1974), p. 149-161. (online) Chicago: University of Chicago Press. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093>
- ARNT, Éris. *Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano*. Contemporânea, no. 03 – 2004(2).
- AUGÉ, Marc. *Paris, annés 30*. Paris: Hazan, 1996.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BAITELLO Jr. Norval. *A serpente, a maçã e o holograma – esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.
- BARBOSA, Marialva. *Tempo, acontecimento e celebração: a construção dos quinhentos anos do Brasil em gestos comemorativos da TV Globo*. In *Comunicação e Sociedade* n°33. São Bernardo do Campo: Umesp, 2001.
- BARBOSA, Marialva & RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional*. Intercom – Colóquio Brasil-EUA, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/>. Acesso em 19/05/2008.
- BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. IN VA. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

- \_\_\_\_\_. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- \_\_\_\_\_. A mensagem fotográfica. IN LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. S. Paulo: Paz e Terra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. Charles. Le public moderne et la photographie. IN: *Études photographiques*, 6 de maio de 1999 (em linha). Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>. Acesso em 06 de novembro de 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. “The gulf war did not take place” IN: *Selected Writings*, Cambridge: Polity Press, 2001.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: *A Experiência do cinema: antologia*. Org.: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983. p.121-128.
- BEAUMONT, Peter. *A vida secreta da guerra – paradoxos do moderno jornalismo de guerra na voz de quem cobriu os conflitos de perto*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. *Autenticidade e sinceridade na fotografia de reportagem*. Revista Galáxia. No.19 (p.191 – 212), julho de 2010. São Paulo: PUC-SP.
- BECKER, Howard. Falando sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BELTRÃO, Luiz. *Teoria e prática do jornalismo*. Adamantina: Cátedra Unesco de Comunicação e Edições Omnia, 2006.
- BELOW, Jelka. *Photojournalism in War and Armed Conflicts - Professional Photography and the Framing of Victimhood in World Press Photos of the Year* (Master’s thesis). Uppsala (Suécia): Department of Informatics and Media/ Uppsala Universitet, 2010. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/>
- BENETTI, Marcia. *O jornalismo como gênero discursivo*. In: V Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2007, Aracaju. Anais do V SBPJOR. Aracaju : Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2007. p. 1-15.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia IN *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Vol. 1, 7ª edição. S. Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica IN *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. Vol.1, 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, John e MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDO, Gustavo, FINGER, Anke e GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE DE LA VILLE DE PARIS. Disponível em:



[http://equipement.paris.fr/Biblioth%C3%A8que\\_Historique\\_de\\_la\\_Ville\\_de\\_Paris\\_%28BHVP%29](http://equipement.paris.fr/Biblioth%C3%A8que_Historique_de_la_Ville_de_Paris_%28BHVP%29)

BIONDI, Angie. *A qualquer do povo, um flagrante delito: modos de ver e ser visto no fotojornalismo*. XX Encontro da Compós. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

\_\_\_\_\_. *Diante da dor, dentro da cena: outros pactos do olhar no fotojornalismo contemporâneo*. Revista Contemporânea, vol.8 no. 1, julho 2010. Salvador: UFBA.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Communications, 1966, vol. 7, nº 1, pp. 165-168. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_7\\_1\\_1107](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_7_1_1107). Acesso em 25 de outubro de 2012.

BOZAL, Valeriano. *Goya – pinturas negras*. Madrid: Museo del Prado, 2009.

BROOKS, Peter. *Melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.

BUITONI, Dulcília S. e PRADO, M (org.). *Fotografia e jornalismo – a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2ª. ed., 1992.

\_\_\_\_\_. *História e Teoria Social*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

CABALLO ARDILLA, Diego. *Fotoperiodismo y edicion*. Madrid: Universitas, 2006.

CAMPBELL, David. *How has photojournalism framed the war in Afghanistan?* Disponível em: [www.david-campbell.org](http://www.david-campbell.org)

\_\_\_\_\_. *Horrific blindness: images of death in contemporary media*. IN Journal for cultural research. Vol. 8 no. 1(jan-2004). N. York: Routledge, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Atas do II Colóquio Latinoamericano de Fotografia*. Cidade do México: Conselho Mexicano de Fotografia, 1982.

CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CAREY, James W. *Communication as culture: essays on media and society* (1ª reimpressão)N. York: Routledge, 1992.

CARNEIRO, Ana Maria Tucci; KOSSOY, Bóris. *O Olhar Europeu: O Negro na Fotografia Brasileira do Séc. XIX*, 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Imprensa Confiscada pelo DEOPS, 1924-1983*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Imprensa Oficial e Arquivo do Estado, 2003.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O momento decisivo*. IN BLOCH Comunicação; n. (6). Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

CASTELLANOS, Ulises. *Manual de fotoperiodismo – retos e soluciones*. Mexico, DF: Universidad Iberoamericana, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária,

1982.

CHALABY, Jean. *O Jornalismo como invenção anglo-americana: comparação entre o desenvolvimento do jornalismo francês e anglo-americano (1830-1920)*. IN *Media&Jornalismo*, (3) 2003, p. 29-50. Lisboa: CIMJ – Universidade nova de Lisboa.

CHARAUDEAU, Patrick. *A televisão e o 11 de setembro – alguns efeitos do imaginário*. Revista LOGOS 24, cinema, imagens e imaginário. Ano 13, 1º semestre de 2006.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COLEÇÃO de imagens da Guerra Civil. Biblioteca do Congresso dos EUA. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/cwp/>

COMPÓS. Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br).

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

COSTA H.; RODRIGUES R. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, Funarte, 1995.

CPDOC. *Jornal A Manhã*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer (on vision and modernity in the XIXth century)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento do século XIX*. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DAMISCH, Hubert. *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*. October. New York: MIT Press, (5): 70-2, 1978.

\_\_\_\_\_. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997.

DAYAN, Daniel & KATZ, Elihu. *A história em directo – Os acontecimentos mediáticos na televisão*. Tradução de Ângela e José Carlos Bernardes. Coimbra: Minerva Editora, 1999.

DAYAN, D. (org.) *O terror espetáculo – terrorismo e televisão*. Lisboa: Edições 70, 2009.

DOMENECH, Hugo. *Por un pie de foto explicativo para la fotografia informativa en prensa*. IN IX Jornades de foment de la investigació. Castelló de la Plana (Espanha): Universitat Jaume, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

DUCROT, O. e TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DYER, Geoff. *O instante contínuo – uma história particular da fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

- ECO, Umberto. *A Estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Kant e o onitorrinco*. Lisboa: Difel, 1999.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar – fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FELIPPI, Ângela, SOSTER, Demétrio de Azeredo e PICCININ, Fabiana (org.). *Edição de imagens em jornalismo*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.
- FERREIRA, Jorge Carlos Felz. *O fotojornalismo na web*. Dissertação de Mestrado. S. B. Do Campo: Universidade Metodista de S. Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A fotografia de imprensa nas primeiras décadas do Século XX – o desenvolvimento do moderno fotojornalismo*. GT de história da Mídia Visual – VI Congresso Nacional de História da Mídia. Niterói: UFF, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A questão da objetividade jornalística e suas implicações na construção dos gêneros fotojornalísticos* IN MARQUES DE MELO, José; LAURINDO, Roseméri e ASSIS, Francisco de. *Gêneros jornalísticos – teoria e práxis*. Blumenau: Edifurb, 2012.
- FERREIRA, Jorge Carlos Felz e COUTINHO, Iluska. *Imagens, jornalismo e trauma: A memória do 11 de setembro e a narrativa do terrorismo na reportagem televisiva*. Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife: Intercom, 2011.
- FILKINS, Dexter. *Guerra sem fim*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O mundo codificado – por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOLHA DIGITAL. Disponível em: [www.edicaodigital.folha.com.br](http://www.edicaodigital.folha.com.br)
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FORTUNATTI, V; FORTEZZA, D. e ASCARI, M. *Conflitti – strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*. Roma: Melteni, 2008.
- FRANÇA, Vera e GUIMARÃES, César (org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A fabricação do presente – como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais*. São Cristóvão: Editora UFS, Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.
- FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega. 1994.
- FULTON, Marianne. *Eyes of time: photojournalism in America*. Boston: Little, Brown and Company, 1988.
- FUNARTE. *Feito na América Latina – colóquio latino-americano de fotografia*. Rio de Janeiro: 1987.
- FURTADO, Orleães Alan Mendonça. *Discurso do fotojornalismo Independente na guerra do Iraque*. Dissertação de mestrado. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

- FUSSELL, Paul. *The great war and modern memory*. N. York: Sterling, 1975, 4º edition.
- GAMSON, William A. *What's News: A Game Simulation Of TV News*. London, England: Collier Macmillan, 1984.
- GELLHORN, Martha. *A face da guerra – jornalismo de guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Fronteiras da Narrativa*. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973
- \_\_\_\_\_. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Editora, 1995.
- GERACI, Philip C. *Photojournalism - New Images in Visual Communication*. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing Company, 1984.
- GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, Alison. *História gráfica de la fotografia*. Barcelona: Ômega, 1966.
- GETTY Images. Disponível em: [www.gettyimages.com.br](http://www.gettyimages.com.br)
- GIDAL, Tim. *Modern Photojournalism*. Nova York: Collier Books, 1973.
- GONÇALVES, Sandra. *Por uma fotografia menor no fotojornalismo diário contemporâneo*. Brasília: Revista E-Compós, vol. 12, n.2, maio-agosto de 2009.
- GRIFFIN, Michael. *The photographs of the Great War: the construction of myths of History and Photojournalism in Picturing the Past: Media, History and Photography*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism* IN BRENNEN, B. and HARDT, H. (eds.) *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, pp. 122–57. Urbana: University of Illinois Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic motifs as news frames* Journalism November 2004.
- GULDIN, Rainer. *Comunicação e teoria dos media*. IN BERNARDO, Gustavo, FINGER, Anke e GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GUNNING, Tom. *Whats the point of index? Or Faking photographs*. IN NORDICOM Review. Volume 5 no. 1-2 (september, 2004). Disponível em: [www.nordicom.gu.se/portal](http://www.nordicom.gu.se/portal)
- GUNTHER, André. *Guerre du Golfe : la représentation en crise*. In: *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*. N°32, octobre-décembre 1991.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. 1992.
- HAGAMAN, Diane. *How i learned not to be a photojournalist*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HAMMOND, Phillip. *The media war on terrorism*. *Journal for Crime, Conflict and the Media* 1(1) – 2003.
- HAMMOND, William M. *Public Affairs: The Military and the Media, 1962-1968*.

- Washington, D.C.: Center of Military History United States Army, 1990.
- HERA, Beatriz de las. *Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra civil Española em Madrid (1936-1939)*. IN Discursos Fotográficos, vol. 5, no. 6 – jun 2009. Londrina: UEL.
- HICKS, Wilson. *What is photojournalism*. In SMITH, R. (ed.) *Photographic Communication*. Nova York: Hastings House, 1972.
- HUEBNER, Andrew J. *The Warrior Image: Soldiers in American culture from the Second World War to Vietnam Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.
- HUMBERTO, Luiz. *Universo e Arrabaldes*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- ICP - International Center of Photograph. *Encyclopedia of Photography*. New York: Crown, 1984.
- INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. (<http://www.portalintercom.org.br/index.php>).
- IPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília.
- JANIN, Jules. Le Daguerotype, in ROUILLÉ, André. *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871*. Paris: Macula, 1989, p. 124. Disponível em: PERSE – revue scientifiques. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_00488593\\_1999\\_num\\_29\\_10\\_4357](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1999_num_29_10_4357).
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário de filosofia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1991.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 3ª Ed. Campinas: Papius, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca, 2009.
- KALISH, Stanley e EDMOND, Clifton. *Picture Editing*. N. York: Holt, Rinehart & Winston, 1951.
- KATZ, Elihu. *The End of Journalism? Notes on Watching the War*. *Journal of Communication*, 42, 3, 1992.
- KEENE, Martin. *Fotojornalismo – guia profissional*. Lisboa: Dinalivro, 2002.
- KELLER, Ulrich. *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War*. Amsterdam: Gordon & Breach Editors, 2001.
- KENNEDY, Liam. *Photojournalism and Vietnam war*. Dublin: UCD – Clinton Institute for American Studies. Disponível em: [www.ucd.ie/photoconflit/histories/vietnamwarphotojournalism/](http://www.ucd.ie/photoconflit/histories/vietnamwarphotojournalism/)
- KLEIN, A. C. A. . *A polarização Oriente-Occidente no fotojornalismo pós-II de setembro: a sedimentação de estereótipos do muçulmano como texto cultural*. *Ghrebh-*, v. 15, p. 41-49, 2010.
- KLEIN, A. C. A. ; KRAUSS, R. . *Fotografia, imaginário e os lugares do outro: um passeio por imagens do ataque israelense à Faixa de Gaza*. *Comunicação, Mídia e Consumo (São Paulo. Impresso)*, v. 9, p. 179, 2012.
- KLEIN, A. C. A. ; BOROSKI, Marcia . *Rememoração Visual e Ideologia na Revista*

Veja: o Iraque em dois momentos de conflito. *Comunicologia* (Brasília), v. 1, p. 205, 2012.

KLEIN, A. C. A. ; MAZER, Dulce . *corpus absconditum: imagens do oriente e ideologia na representação do corpo feminino*. Revista FAMECOS (Online), v. 1, p. 700-716, 2011.

KOETZLE, Hanz-Michael. *Photo icons: the story behind the pictures*. Colônia: Taschen, 2005.

KOBRÉ, Kenneth. *Fotojornalismo – uma abordagem profissional*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os tempos da Fotografia – o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

\_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999

LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news – creating visual reality*. West Sussex (ING): Wiley-Blackwell, 2009.

LASCAUX. Portal do Parque Nacional de Lascaux (França). Disponível em: <http://www.lascaux.culture.fr/#/fr/00.xml>

LATOUR, Bruno. *A literatura*. In: *Ciência em ação*. São Paulo: Ed. Unesp, pp. 39-104, 2000.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEDO ANDIÓN, Margarita. *Foto-xoc e xornalismo de crise*. La Coruña (Espanha): Edicións de Castro, 1988.

LIMA, Ivan. *Fotojornalismo Brasileiro – realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Fotografia Brasileira, 1989.

LINDNER, Andrew M. *Controlling the media in Iraq*. In: *Context Magazine*. New Jersey: American Sociological Association. Spring, 2008.

LOPES, Maria Immacolata V. (org.). *Epistemologia da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003.

LOWY, Michael (org.) *Revoluções*. São Paulo: Boitempo, 2009.

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

MARCHETTI, Maria Laura. *Gente y la Guerra das Malvinas*. La trama de la comunicacion, vol. 9. Rosário (Ar): Universidad Nacional de Rosário, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. *A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MARINOVICH, Greg e SILVA, João. *O clube do bague-bague: instantâneos de uma guerra oculta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARQUES DE MELO, José. *Estudos de jornalismo comparado*. Biblioteca Pioneira de

- Arte e Comunicação. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1972.
- MARQUES DE MELLO, José & ASSIS, Francisco. *Gêneros jornalísticos - teorias e práxis*. Blumenau: Edifurb, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. In: MORAES, Dênis (org.) Sociedade midiática. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- MAUAD, Ana M. . *Imagens de um acontecimento: imprensa e história na análise dos atentados de 11 de setembro de 2001*. In: Isabel Lustosa. (Org.). Imprensa, história e literatura. 1ed. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas*. In: Ramos, Alcides Freire; Patriota, Rosângela; Pesavento, Sandra Jatahy. (Org.). *Imagens da História*. 1ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- MCDANIEL, Kyle Ross. *Reviewing the image of the photojournalist in film: how ethical dilemmas shape stereotypes of the on-screen press photographer in motion pictures from 1954-2006*. Columbia (MO): University of Missouri-Columbia, 2007.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-56, 2003.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2a edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Além da analogia, a imagem*. IN *Análises das imagens – seleção de ensaios da revista Communications*. Novas Perspectivas em Comunicação, 8. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MIBELBECK, Reinhold (org.) *Fotografia do século XX*. Colônia: Taschen Verlag, 2005.
- MILLER, Russell: *Magnum: fifty years at the front line of history*. N. York: Grove, 1998.
- MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye*. Visual Truth in the Post-Photographical Era. Cambridge Massachusetts. London: The MIT Press, 1994.
- MOGENSEN, Kirsten. *Television journalism during terror attacks*. IN *Media, war & Conflict*, vol. 8 (1). London: SAGE, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MORRIS, John C. *Get the picture – a personal history of photojournalism*. N. York Random House, 1998.
- MOUILLAUD, Maurice. PORTO, Sérgio Dayrell. *O jornal: da forma ao sentido* (org). Brasília: Paralelo 15, 2002.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística*. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br>
- MULIGAN, Therese; WOOTERS, David. *A history of photography – from 1839 to the present* (The George Eastman House Collection). Colônia: Taschen Verlag, 2005.
- MUNTEAL, Oswaldo e GRANDI, Larissa. *A imprensa na história do Brasil –*

- fotojornalismo no século XX. Rio de Janeiro, PUC Rio – Desiderata, 2005.
- MUSÉE d'Orsay. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/>
- NATIONAL GEOGRAPHIC (arquivos digitais). Disponível em: <http://www.nationalgeographic.com>.
- NEWHALL, Beaumont. *The history of photography*. Nova York : Museum of Modern Art, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la fotografia desde su Orígenes a nuestros dias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- NIELSON, Alec Brittney. *Capturing war and bringing it home: how photojournalism and iconic imagens affect public opinion during wartime*. (tese). Tucson: Scholl of Journalism. Univesity of Arizona, 2010. Disponível em: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/146630>
- NPPA - National Press Photographers Association. *Código de ética* (version en espanhol). Disponível em: <https://nppa.org/page/631>.
- OLIVEIRA, Erivam Morais de & VICENTINI, Ari. *Fotojornalismo, uma viagem entre o analógico e o digital*. São Paulo: Cengage Learning, 2009.
- PAREJO, Nekane. *La mirada del reportero de guerra en el cine*. Actas del I Congreso Internacional Latino de Comunicacion Social. Tenerife: Universidad de la Laguna, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos coligidos*. 1a edição. São Paulo: Ed. Abril, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. *Guia para a edição jornalística*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A apuração da notícia: métodos de investigação na imprensa*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- PEIXOTO, João Guilherme de Melo. *Desafios para a edição no fotojornalismo contemporâneo*. IN Revista Temática (ano VII, no. 09, setembro de 2011). João Pessoa: NAMID/ UFPB.
- PHOTO n.º 138, março de 1979. Paris: Filipacchi p 42- 49.
- PIAULT, Marc Henri. *Real e Ficção: onde está o problema?* In KOURY, Mauro G. P. *Imagem e Memória, Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- PINTO, Milton José. *Texto introdutório*. In *Análise estrutural da narrativa: Seleção de ensaios da revista ~Communications~* [ no 8, 1966]. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PRZYBLYSKI, Jeannene M. *Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871*. IN CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- RAMIREZ, Maria Dolores Aybar e CAVALHEIRO NETO, Rodolpho. *Robert Capa: espectador e coadjuvante nos conflitos de seu tempo*. IN *Discursos Fotográficos*, vol. 5, no.6 (jun 2009). Londrina: UEL.
- RATAVAARA, Nina. *Ethics in photojournalism*. Munich (Germany): Grin Verlag, 2009.



RESENDE, Fernando. *O olhar às avessas: a lógica do texto jornalístico*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estudos do Jornalismo”, do VIII Encontro da Compós. São Bernardo do Campo, SP, 2004. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_668.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_668.pdf).

\_\_\_\_\_. *O jornalismo e a enunciação*. Perspectivas para um narrador jornalista. Porto alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: [www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/.../fernandoresende2005.doc](http://www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/.../fernandoresende2005.doc).

\_\_\_\_\_. *Discursividade e narratividade: vértices redimensionados no jornalismo*. Revista Fronteiras, volume 9, no. 02 (2007). São Leopoldo: Unisinos.

\_\_\_\_\_. *O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro*. Revista Galáxia, São Paulo, n.18, p.31-43, dez.2009.

\_\_\_\_\_. *Ausências na comunicação social e no jornalismo: a lógica da rua*. Coimbra(Pt): CES/ FE – Universidade de Coimbra. Disponível em: [www.ces/uc.p/publicacoes/oficinas/197/197.pdf](http://www.ces/uc.p/publicacoes/oficinas/197/197.pdf).

\_\_\_\_\_. *Às desordens e aos sentidos: a narrativa como problema de pesquisa*. IN SILVA, Gislene et alli (org.). *Jornalismo contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*. Salvador: EDUFBA, Brasília: Compós, 2011.

RESENDE, Fernando e BECKER, Beatriz. *Tecendo o jornalismo em redes*. Brazilian Journalism Research. Volume 7, no. 2 (2011). Brasília: SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo.

REVISTA LIFE. *Acervo digital*. Disponível em: <http://images.google.com/hosted/life>

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vol.1). Campinas, SP: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa* (vol.3). Campinas (SP): Papirus Editora, 1997.

RITCH, Frank. *Whatever Happened to the America of 9/11?*. Nova Iorque: NY Times. 13 de Setembro de 2006. <http://www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10rich.html?pagewanted=print>.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *O acontecimento*. IN Revista Jornalismo, n. 8. Outubro de 1988. Lisboa: CECL, Universidade Nova de Lisboa.

ROMANCINI, Richard. *O campo da Comunicação no Brasil: o capital científico dos pesquisadores da área*. XXX Congresso da INTERCOM, Santos, 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/>. Acesso em 19/05/2008.

ROSA, Ana Paula da. *Guerra de imagens: agendamento e sincronização do olhar pela mídia*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UTP, 2007.

ROSSEN, Sally Lee. *New media and the Iraq War: restricted images and unsanctioned sources*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University, 2008. em: <http://www.independent.co.uk/news/media/opinion/embedded-journalism-a-distorted-view-of-war-2141072.html>.

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

SÁ-CARVALHO, Carolina; LISSOVSKY, Maurício. *Fotografia e representação do sofrimento*. São Paulo: Revista Galáxia, jun. 2008. Vol.8, n.15, p.77-90.

SALVADO, Francisco J. Romero. *A guerra civil espanhola*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- SAMAIN, Etienne. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, Lucia e NORTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008, 4ª reimpressão.
- SBPJor. Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. Disponível em: [www.sbpjor.org.br](http://www.sbpjor.org.br).
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- SCHOTTLE, Hugo. *Dicionário de la fotografia técnica*. Barcelona: Blume, 1982.
- SCHUDSON, Michael. *The power of news*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Descobrimos a notícia: Uma história social dos jornais nos Estados Unidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, M. *História como Trauma*, in: M. Seligmann-Silva e A. Nestrovski (org.) *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, pp. 73-98. 2000.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. São Paulo: Fórum Latino-Americano de Fotografia. S/D.
- SEQUEIRA, Cleofe Monteiro de. *Jornalismo investigativo*. São Paulo: Summus, 2005.
- SHINAR, Dov. *Jornalismo de guerra e jornalismo de paz: o valor de notícias e as narrativas de conflitos*. (entrevista) IN *ComTempo*, Ed. 1, no. 1, 2009. São Paulo: Cásper Líbero.
- SICARD, Monique. *A fábrica do olhar – imagens de ciência e aparelhos de visão*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- SILVA JR, José Afonso da. *O fotojornalismo depois da fotografia – modelos de configuração da cadeia produtiva do fotojornalismo em tempos de convergência digital (relatório de pós-doutorado)*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2011.
- SNYDER, Joel. *Picturing Vision: The Language of Images*. Chicago: University of Chicago, 1980.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Porto Alegre: Edipucrs, 2011.
- SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia – estética e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2ª edição, 2009.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó (SC): Grifos, 2000. P 10.
- SOUZA SANTOS, Boaventura de. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2008.
- TACCA, Fernando de. A imagem como tragédia, in *Discursos Fotográficos*, Vol. 4, Nº 5 (2008), pp. 211-216. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/>

discursosfotograficos/article/view/1934/1669

\_\_\_\_\_. Entre a arma e a câmera – reflexões sobre uma imagem-ato, in *Studium* 28, junho/2009. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/04.html>.

\_\_\_\_\_. Pulsões fotográficas: Boris Kossoy, in *Revista Studium* 26. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/26/04.html>

\_\_\_\_\_. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. In *Revista Brasileira de Psicologia Social*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822005000300002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000300002&lng=pt&nrm=iso).

\_\_\_\_\_. O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular, in *Líbero – Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Casper Líbero*. Disponível em: [http://www.facasper.com.br/pos/libero/libero15/06\\_fernando.pdf](http://www.facasper.com.br/pos/libero/libero15/06_fernando.pdf).

\_\_\_\_\_. Candomblé - Imagens do Sagrado, in *Campos - Revista de Antropologia Social*. Disponível em: <http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/1593/0>.

TARNOCZY Jr. Ernesto. *Arte e composição*. Blumenau: Editora Photos, 2008.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão e VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. *Fotografia jornalística e mídia impressa: formas de apreensão*. Porto Alegre: Revista Famecos. N 27, agosto de 2005.

TAYLOR, John. *Body horror: photojournalism, catastrophe and war*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

THE GUARDIAN. *The shot that nearly killed me: war photographers – a special reports* (18/june/2011). Disponível em: [www.guardian.co.uk/media/2011/jun/18/war-photographers-special-report-print](http://www.guardian.co.uk/media/2011/jun/18/war-photographers-special-report-print)

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (Nova Iorque – EUA). Disponível em: <http://www.metmuseum.org/pt-br/>.

THE NEW York TIMES. Disponível em: <http://global.nytimes.com/>

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMSON–REUTERS. *Handbook of journalism* (2009). Disponível em: [www.handbook.reuters.com](http://www.handbook.reuters.com).

\_\_\_\_\_. *Código de conduta e ética nos negócios*. Disponível em: <http://ir.thomsonreuters.com/phoenix.zhtml?c=76540&p=irol-govConduct>.

TIME LIGHTBOX. *Afghanistan: the photographs that moved them most*. October, 7, 2011. N. York: Time Magazine – Photo Departament. Disponível em: [www.ligthbox.time.com](http://www.ligthbox.time.com)

TRAQUINA, Nelson. *As notícias*. IN *Revista Jornalismo*, n. 8. Outubro de 1988. Lisboa: CECL, Universidade Nova de Lisboa.

\_\_\_\_\_. *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1993 (1ª edição).

\_\_\_\_\_. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Vol.1.

Florianópolis: Insular, 2004.

TUCHMAN, Gaye. *A objetividade como ritual: uma análise das noções de objetividade dos jornalista* IN TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1993 (1ª edição).

U.S. GOVERNMENT. Secretary of State. *Public affairs guidance* (PAG) on embedding media during possible future operations/deployments in the U.S. Central Commads (CENTCOM) area of responsibility (AOR). Disponível em: [www.defense.gov/news/feb2003/pdf](http://www.defense.gov/news/feb2003/pdf)

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

VAZ, Paulo Bernardo (org.) *Narrativas fotográficas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

VEJA, São Paulo: Editora Abril. Ed. 1720, ano 34, n.º 39, 03 de outubro de 2001. pp. 74 – 76.

\_\_\_\_\_. *Acervo Digital*. Disponível em: [www.veja.abril.com.br/acervodigital/](http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/)

VA. *Análise Estrutural da Narrativa – Seleção de ensaios da revista “Communications”*. 3ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

VA. *Crisis Journalism: A Handbook for Media Response*. Reston: American Press Institute, 2001.

VENEGAS, Soraya. *Do Testemunhal ao Virtual: 40 anos de fotojornalismo carioca*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vai dar Prêmio: A valorização da violência como tema e do flagrante como paradigma nas fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Jornalismo e do Prêmio Imprensa Embratel*. Anais do XV Congresso de ciências da Comunicação da Região sudeste. Rio de Janeiro: UFRJ/ Intercom, 2010.

VITRAY, Laura; MILLS, John e ELLARD, Roscoe. *Pictorial journalism* (reedição). N.York: Arno Press, 1973.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público - uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996. p.319

WORLD PRESS PHOTO. *30 anos de fotojornalismo*. Catálogo de Exposição. S. Paulo: Sesc Pompéia, 1989.

ZELIZER, Barbie. *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera’s Eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998

\_\_\_\_\_. *Death in Wartime: Photographs and the “Other War” in Afghanistan*. Los Angeles: Annenberg School for Communication (USC), 2005. Disponível em: [http://repository.upenn.edu/asc\\_papers/68](http://repository.upenn.edu/asc_papers/68).

\_\_\_\_\_. *About to die – how news images move the public*. N. York: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *Fotografia, jornalismo e trauma*. IN DAYAN, D. (org.) *O terror espetáculo – terrorismo e televisão*. Lisboa: Edições 70, 2009.

ZERWES, Erika. *Trincheiras da imagem*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2011.

## ANEXO 1



*Prisioneiros judeus no campo de Buchenwald (Alemanha). Fotografias de Margaret Bourke-White produzidas para Revista Life (1945). As imagens vistas como “mais fortes” nunca foram publicadas pela revista.*

*Fonte: Acervo TIME LIFE*

## ANEXO 2



*Nestas fotografias, podemos ver como, por ordem dos comandantes aliados, os moradores das cidades próximas foram obrigados a visitarem os campos para testemunharem as atrocidades cometidas nestes locais.*

*Fotografias de Margaret Bourke-White produzidas para Revista Life (1945). Fonte: Acervo TIME LIFE*

# ANEXO 3



A SMALL BOY STRUGGLES DOWN A ROAD LINED WITH DEAD BODIES NEAR CAMP AT BELSKA.



They were hidden in the ground behind the latrine near entrance of Belska. A Polish woman has returned from the prison camp that she had been in for several months and is now in the camp at Belska.



They were hidden in the ground behind the latrine near entrance of the Belska barracks. Last week the Germans had been in the camp for several months and were still living in the camp at Belska.

## ATROCITIES CAPTURE OF THE GERMAN CONCENTRATION CAMPS PILES UP EVIDENCE OF BARBARISM THAT REACHES THE LOW POINT OF HUMAN DEGRADATION

Just as the jubilation of capturing enemy war-torn cities by the victors of the war is tempered by the knowledge that the blood-soaked streets of the cities are still filled with the bodies of the dead, the joy of capturing the German concentration camps is tempered by the knowledge that the camps are still filled with the bodies of the dead. The evidence of barbarism that reaches the low point of human degradation is piled up in the camps. The evidence of barbarism that reaches the low point of human degradation is piled up in the camps. The evidence of barbarism that reaches the low point of human degradation is piled up in the camps.



In the barracks at Buchenwald, near Weimar, abandoned prisoners were found dead in their beds. The bodies were found in the barracks at Buchenwald.



Dejected by starvation, a Buchenwald prisoner looks toward the barracks after trying to work the other prisoners down to the ground. The bodies were found in the barracks at Buchenwald.



At Dachau, near Munich, the bodies of the dead were found in the barracks. The bodies were found in the barracks at Dachau.



Body in camp at Dachau. The bodies of the dead were found in the barracks. The bodies were found in the barracks at Dachau.



Charred food and skeletons of a prisoner barracks at the camp at Buchenwald. The bodies of the dead were found in the barracks at Buchenwald.



After 1944, the bodies of the dead were found in the barracks. The bodies were found in the barracks at Buchenwald.



The interior of a barracks at Buchenwald, near Weimar, abandoned prisoners were found dead in their beds. The bodies were found in the barracks at Buchenwald.



At the Buchenwald camp, the bodies of the dead were found in the barracks. The bodies were found in the barracks at Buchenwald.



TWO GERMAN GUARDS, looking at a body in a camp at Buchenwald. The bodies were found in the barracks at Buchenwald.

Reportagem sobre a libertação dos campos de prisioneiros nazistas em 1945, no fim da 2ª Guerra Mundial

Fonte: Acervo TIMELIFE

## ANEXO 4



### **Imagens do 11 de Setembro de 2001 (em sentido horário):**

Foto 01: Antes do colapso das torres do WTC: pessoas são evacuadas da área do WTC. A fotografia por Spencer Platt (Getty Images) foi feita minutos antes do início do colapso dos dois edifícios. Essa cena de retirada será rapidamente substituída por imagens de destruição e caos generalizado. Foto 02: As torres gêmeas do World Trade Center depois de serem atingidas pelos dois aviões sequestrados. Nova York - EUA, 11 de setembro de 200. Foto: Getty Images. Foto 03: populares reunidos em frente a Catedral de São Patrício (NY), choram diante da tragédia. Foto AP Photo - Marty Lederhandler. Foto 04: Pessoas cobertas da poeira fogem da área do WTC. foto de Gulnara Samoilova (AP). Foto 05: homem diante das milhares de fotografias das vítimas do 11 de Setembro - foto de Scott Lewis (The Boston Globe). Foto 06: populares chocados com o ataque do 11 de Setembro - foto: Enerto Mora (AP). Foto 07: Espectadores observam o colapso das torres do WTC a partir de New Jersey - Foto: AP/ Getty Images.



## ANEXO 5



**Imagens do 11 de Setembro de 2001 (em sentido horário):**  
Foto 01: fotografia de Judie Stein (AP); Foto 02 e 03:  
fotografias de Stan Honda (AP - Getty Images); Foto 04:  
fotografia de Brad Rickerby; Foto 05: bombeiros hasteiam  
bandeira dos EUA nos escombros do WTC. Foto de Thomas  
Franklin - AP/ The Recard; Fotos 06 e 07: pessoas param  
diante de memorial às vítimas do 11/9. Fotos AP; fotografia  
08: mulher se desespera diante da tragédia.Foto (AP).

