

Janaina Dias Barcelos

Fotojornalismo: Dor e Sofrimento

Estudo de caso do *World Press Photo of the Year* 1955-2008

Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra
2009

Janaina Dias Barcelos

Fotojornalismo: Dor e Sofrimento

Estudo de caso do *World Press Photo of the Year* 1955-2008

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo, Especialidade de Comunicação e Jornalismo, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação da Professora Doutora Isabel Ferin.

Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra
2009

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Isabel Ferin, pelo apoio constante, pelas observações sempre pertinentes e pelo carinho e cuidado que sempre tem com seus orientandos.

Ao Instituto de Estudos Jornalísticos e a seus funcionários, pelo suporte e pela atenção.

À minha família sempre presente e querida, que me apóia constantemente e me ajuda a me manter serena, confiante e perseverante em meus projetos.

Aos amigos, antigos e recentes, próximos ou distantes, que souberam compreender os momentos difíceis e que compartilharam das alegrias e conquistas.

A Deus, sempre e por tudo.

Índice

INTRODUÇÃO	1
PARTE I – O FOTOJORNALISMO OCIDENTAL: DOR E SOFRIMENTO	4
1. Evolução histórica	4
2. Fotógrafos que marcaram época	27
3. A noticiabilidade da dor e do sofrimento	40
4. Os usos da foto pela imprensa	54
5. Fotojornalismo, dignidade humana e ética	70
PARTE II – ESTUDO DE CASO: <i>WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR</i>	98
1. O <i>World Press Photo of the Year</i>	98
2. Metodologia	105
3. Descrição das fotografias	110
4. Análise e resultados	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

Lista de Figuras

Figura 1 – Soldados fotografados por Roger Fenton na Guerra da Criméia	8
Figura 2 – “Bandits Roost” (O Beco dos Bandidos), 1888, Jacob Riis	11
Figura 3 – “Death of a Loyalist Militiaman”, 1936, Robert Capa	15
Figura 4 – Campo de Bergen-Belsen, 1945	17
Figura 5 – Exposição “The Family of Man”, Luxemburgo	19
Figura 6 – Foto de Robert Frank para o álbum “Les Américans”	19
Figura 7 – Fotografia de Larry Burrows publicada na <i>Life</i>	21
Figura 8 – Imagem do livro “Sahel”, de Sebastião Salgado	24
Figura 9 – “Workers in Silent Highway”, 1876-7, John Thomson/The British Library	27
Figura 10 – Menina em fábrica na Carolina do Sul, 1908, Lewis Hine	29
Figura 11 – Trabalhador na construção do <i>Empire State Building</i> , 1930, Lewis Hine	30
Figura 12 – A imagem da “Mãe imigrante”, de Dorothea Lange, tornou-se ícone do projeto FSA e referência estética	31
Figura 13 – “Saipan”, 1944, Eugene Smith	32
Figura 14 – “Tomoko no banho”, 1972, Eugene Smith	33
Figura 15 – Foto feita durante a guerra em El Salvador, 1980, Susan Meiselas	34
Figura 16 – Vítima de fome no Sudão, 1993, James Nachtwey	35
Figura 17 – “Mãe e filho”, 2004, James Nachtwey	36
Figura 18 – Soldado carbonizado, 1991, Ken Jarecke	85
Figura 19 – Atentado em Atocha, 2004, Pablo Torres	87
Figura 20 – Monge tibetano em chamas	123
Figura 21 – Cabeça de criança soterrada apos desastre químico	124

Figura 22 – Menina foge de ataque de napalm	125
Figura 23 – Braço de vítima de tsunami indica corpo fora de campo	126
Figura 24 – Tiro a queima roupa em vietcong	127
Figura 25 – Queda de uma mulher e uma criança de uma escada de incêndio	129
Figura 26 – Estudante chinês na Praça da Paz Celestial	130
Figura 27 – Mãe carrega corpo de filho vítima da fome na Somália	131
Figura 28 – Corpo de criança é preparado para cremação	131
Figura 29 – Mãe acalenta bebê enquanto espera ajuda humanitária	132
Figura 30 – Vítima de conflito em Ruanda exibe cicatrizes	133
Figura 31 – Mãe e filho em Centro de Alimentação de Emergência em Níger	134
Figura 32 – Fuga de vítimas da guerra entre russos e chechenos	135
Figura 33 – Crianças vítimas de minas terrestres na guerra civil em Angola	136
Figura 34 – Massacre de palestinos no Líbano	136
Figura 35 – Sofrimento em velório durante Guerra de Kosovo	137
Figura 36 – Imigrantes mexicanos fazem piñatas	138
Figura 37 – Jovens libaneses passam por bairro devastado em Beirute	138

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

Dessa forma, esta dissertação centra-se no campo do fotojornalismo, direcionando-se especificamente para fotografias que exibem dor e sofrimento. Como ponto de partida, optamos por questionar sobre como a imprensa utiliza tais fotos. Para tanto, buscamos construir uma base teórica que enquadrasse o desenvolvimento do fotojornalismo ocidental, a noticiabilidade da dor e do sofrimento, os usos que a imprensa faz das fotografias e o debate ético que envolve a utilização de imagens com este enfoque.

Escolhemos como *corpus* para o estudo de caso as 51 fotos vencedoras da categoria “Foto do Ano” do concurso internacional *World Press Photo*, realizado anualmente de 1955 a 2008¹. Tal opção deve-se à notabilidade pública, à abrangência e ao reconhecimento mundial do concurso, disputado por fotógrafos, agências e veículos de várias partes do planeta. As fotos premiadas podem permitir-nos ter uma visão geral de quais tipos de imagens foram mais valorizados ao longo de meio século.

Entre nossas hipóteses, questionamo-nos se a maior parte dos prêmios seria concedida a fotos que mostram dor e sofrimento e se haveria diferenças nas abordagens imagéticas por décadas. Também interessa-nos confrontar os tipos de sofrimentos retratados em cada período e as regiões do planeta mais presentes nos contextos fotografados. Além disso, do ponto de vista técnico, quais opções seriam as mais comuns em planos, enquadramentos, cores? Haveria uma constante estética?

Diante de tantos questionamentos, temos como objetivos verificar quais tipos de fotos são mais premiadas; identificar os tipos de fatos e de sofrimentos retratados por décadas; descobrir se existe alguma identidade entre as fotos de um mesmo período; observar quais os lugares mais retratados nas fotos vencedoras; refletir sobre a razão da noticiabilidade da dor e do sofrimento e sobre os limites éticos para usar imagens com tal temática; e organizar parâmetros técnicos que permitam analisar as fotos.

A metodologia utilizada para a análise das 51 fotografias selecionadas baseia-se nos parâmetros apontados por Vilches (1997a) e adaptados a este estudo de caso. Procuramos definir categorias que nos ajudassem a testar nossas hipóteses e compreender de maneira mais profunda como imagens de dor e sofrimento são valorizadas internacionalmente. O recurso para a construção da base de dados e dos cruzamentos foi o *Statistical Package for the Social Science* – SPSS.

¹ Não houve concurso nos anos 1959, 1961 e 1970.

O trabalho encontra-se estruturado em duas partes. A primeira, “O fotojornalismo ocidental: dor e sofrimento”, divide-se em cinco capítulos. O tópico inicial traça uma breve linha histórica do fotojornalismo ocidental e promove algumas reflexões sobre a fotografia, para que possamos compreender como temas que envolvem dor e sofrimento passaram a fazer parte das imagens apresentadas pela imprensa.

O segundo capítulo aborda a importância do trabalho de alguns fotógrafos que contribuíram para o avanço do fotojornalismo e para a conformação de convenções profissionais e a consolidação de temas que remetem à dor e ao sofrimento.

Em seguida, no capítulo 3, buscamos refletir sobre a noticiabilidade da dor e do sofrimento, a razão que levaria a imprensa a valorizar a negatividade. O tópico 4 trata dos usos da foto pela imprensa ao longo do tempo. Para finalizar o enquadramento teórico, procuramos promover uma reflexão sobre fotojornalismo e ética, sobre os limites da liberdade de expressão e do direito de informar e ser informado frente ao respeito à dignidade humana.

A segunda parte da dissertação, “Estudo de caso: *World Press Photo of the Year*”, consiste na análise das 51 fotos vencedoras da categoria “Foto do Ano” do *World Press Photo*. Estruturada em quatro tópicos, esta seção apresenta a organização *World Press Photo* e o seu concurso internacional anual e a justificativa para a escolha de tal *corpus*; a metodologia desenvolvida; a descrição das fotografias analisadas, desde 1955 a 2008; e, por fim, a análise e os resultados obtidos.

Fechamos o trabalho com algumas considerações finais e propostas de estudos futuros em fotojornalismo.

PARTE I – O FOTOJORNALISMO OCIDENTAL: DOR E SOFRIMENTO

1. Evolução histórica

O exercício do fotojornalismo ocidental não começa logo após a invenção da fotografia, na primeira metade do século XIX. Foram necessárias mudanças tecnológicas, sociais, históricas e culturais para que a fotografia ganhasse espaço e importância na imprensa, e a atividade do fotojornalista fosse reconhecida e valorizada.

Como conhecer a história ajuda-nos a contextualizar e entender a contemporaneidade, neste capítulo, traçaremos uma breve linha histórica do fotojornalismo ocidental e promoveremos algumas reflexões sobre a fotografia. Este percurso ajudar-nos-á a compreender como temas que envolvem dor e sofrimento passaram a fazer parte das imagens apresentadas pela imprensa, visto que este é o principal enfoque deste estudo.

Em primeiro lugar, é preciso expor que trabalharemos com o conceito definido por Jorge Pedro Sousa (2004a: 12), que caracteriza o fotojornalismo como “atividade que pode visar a informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (...) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico”.

Consideraremos ainda que a função do fotojornalismo é informar, sendo a informação compreendida “de uma forma ampla, no sentido de gerar conhecimento, contextualizar, ajudar a perceber e fomentar a sensibilidade dignificadora para com o ser humano e seus problemas, bem como para os problemas da Terra” (Sousa, 2004a: 157).

O percurso do desenvolvimento do fotojornalismo acompanha as evoluções tecnológicas da fotografia, desde as primitivas câmeras escuras às atuais máquinas fotográficas digitais. E compreende desde a idéia de foto como espelho da realidade, até conceitos mais subjetivos, que incluem a fotografia de autor, o cuidado com a estética e a adoção de pontos de vista.

Como mediações entre o homem e o mundo, as imagens substituem eventos por cenas e, assim, com a fotografia, o mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas, como refere Flusser (1998). O autor também reflete sobre o caráter aparentemente objetivo que acompanha a fotografia, porque o observador confia nas imagens como em seus olhos, mas, quando as critica, o faz enquanto visões de mundo. Isso quer dizer que a objetividade aparente deriva apenas do significado que se imprime de forma automática sobre a superfície das imagens, mas, como elas também são simbólicas, precisam ser decifradas. “Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam” (Flusser, 1998: 34), já que ver imagens técnicas significa ver determinados conceitos relativos ao mundo.

Para Barthes (1984), o ato fotográfico aprisiona um tempo inatural dentro do mecanismo da câmera escura. E, ao fotografar, o fotógrafo transforma o que era íntegro em parcial, e o tempo, contínuo, em fragmento, cortando o fluxo natural da vida. O autor afirma que, enquanto na pintura e no discurso, pode-se simular a realidade sem jamais tê-la visto, na fotografia ocorre justamente o contrário, pois não se pode negar que a coisa fotografada realmente estivesse lá, mostrando-se, portanto, atrelada ao referente que atesta sua existência, bem como o processo histórico que o gerou.

Essa ligação com o referente marca bem os primórdios do uso da imagem pela imprensa. Pode-se dizer que as manifestações iniciais do fotojornalismo ocorrem quando se aponta a câmera para um acontecimento, com intenção de testemunhá-lo e de fazê-lo chegar a um determinado público. Fotos como a de um incêndio em Hamburgo (1842), de uma

cerimônia protocolar entre França e China (1843) e de um motim na Filadélfia (1844) são apontados como primeiros indícios de alguns dos temas que integrariam as rotinas produtivas e convenções do fotojornalismo. Também se consideram pioneiros na reportagem fotográfica a cerimônia de abertura da reconstrução do Crystal Palace, em Sydenham, Londres (1854), o batismo do príncipe imperial em Notre-Dame de Paris (1856) e, principalmente, a Guerra da Criméia (1853-1856)². Assim, os primeiros registros voltavam-se para acontecimentos com dimensão nacional ou de caráter trágico e teatral (Amar, 2007).

Mas é na pintura que os fotógrafos de imprensa do século XIX encontram as primeiras referências. E, como ainda não havia tecnologia de reprodução das fotos, desenhistas copiavam o conteúdo da fotografia para os jornais, e ela era apresentada em molduras, como em um quadro. Os procedimentos técnicos que permitem substituir a gravura só seriam adotados a partir de 1880.

No entanto, apenas no início do século XX, as fotografias começam a ser consideradas de conteúdo tão importante como o texto escrito. E, somente após a Primeira Guerra Mundial, ganham valor o espontâneo e o noticioso, bem como o pormenor e a emoção.

Ao longo do desenvolvimento do fotojornalismo, contribuíram para a respeitabilidade e o reconhecimento aos fotojornalistas políticas editoriais de revistas como a *Life* e a *Time*, que conferiam a mesma importância à foto e ao texto, abolindo as molduras. O foto-ensaio, por exemplo, caracterizado por uma sucessão de imagens que narram uma história, foi consagrado pela *Life* como o gênero de maior prestígio³.

A guerra sempre foi tema privilegiado do fotojornalismo, em continuação a uma tradição de desenhá-la e pintá-la, de maneira a preservar os acontecimentos na memória dos

² A Guerra da Criméia foi um conflito ocorrido na Península da Criméia, no Mar Negro, no sul da Rússia e nos Bálcãs, envolvendo a Rússia e uma aliança composta por Reino Unido, França, Sardenha (Itália) e Império Turco-Otomano (Turquia).

³ A *Life* (1936-1972), no entanto, não editava temas chocantes, pois adotava uma linha editorial “familiar”, identificada ideologicamente com “ética cristã, democracia paternalista, esperança num futuro melhor com o esforço de todos, trabalho e talento recompensados, apologia da ciência, exotismo, sensacionalismo e emotividade temperada por um ‘falso humanismo’” (Sousa, 2004c: 91).

povos. Trata-se de uma atividade que remonta aos primórdios da humanidade e está envolvida numa carga mítica muito forte. E, como instrumento que permite essa memória, a fotografia vem superar qualquer outra forma, existente até então, de guardar esse passado (Sontag, 2003).

Além de carregarmos como herança essa atenção artística dada à guerra, trata-se de um tema sempre sedutor e de sucesso, que contribuiu para a formação de público para a reportagem ilustrada e que se tornou notícia, tendo em vista a ocorrência de vários conflitos envolvendo potências industrializadas ao longo do desenvolvimento do fotojornalismo.

Na década de 50 do século XIX, a cobertura fotográfica de guerra manteve-se, entretanto, presa à documentação realista do mundo, ligada a noções de prova, testemunho e verdade. Além disso, devido às condições técnicas da época, as fotografias eram apresentadas em forma de gravuras, como ocorreu com a cobertura da Guerra da Criméia, divulgada no *The Illustrated London News* e no *Il Fotografo*, de Milão. As fotografias do conflito concentraram-se menos nos processos de guerra e mais na paisagem bélica, pois era o que os recursos técnicos permitiam então. Além disso, havia certa censura, sob a justificativa de não deixar as famílias dos combatentes assustadas.

Na Criméia, é realizada a primeira reportagem fotográfica extensa de guerra, pelo fotógrafo do Museu Britânico, Roger Fenton (1819-1869), enviado para dar uma impressão mais positiva de uma guerra impopular e contrariar os relatos da imprensa sobre as privações sofridas pelos soldados britânicos e os riscos não previstos (*Figura 1*)⁴:

Com instruções do Gabinete de Guerra para não fotografar os mortos, os mutilados, ou doentes, e impedido de fotografar a maior parte de outros temas devido à incômoda tecnologia da fotografia, Fenton lançou-se à tarefa de mostrar a guerra como um digno grupo excursionista só para homens. (...) As fotografias dele são quadros da vida militar atrás das linhas de frente; a guerra – movimento, confusão, drama – fica fora de campo (Sontag, 2003: 56)

⁴ Disponível em <http://www.vam.ac.uk/images/image/41131-large.jpg> (acesso em setembro de 2009).



Figura 1 – Soldados fotografados por Roger Fenton na Guerra da Criméia

Mais ousadas foram as imagens produzidas por Felice Beato (1825-1908), que retratam a morte e as ruínas que se seguem às batalhas, com foco na represália do poderio militar britânico. Nascido em Veneza e britânico naturalizado, Beato foi ainda um dos primeiros a fotografar a Ásia Oriental e, graças a ele, há registros da Rebelião Indiana de 1857⁵ e da Segunda Guerra do Ópio (1856-1860)⁶.

Os relatos da Guerra da Criméia na imprensa levaram o conflito para as residências e para as conversas. A sua cobertura foi importante para o nascimento da idéia de que é preciso estar perto do acontecimento, para a noção do poder que carrega a carga dramática e para despír a guerra de seu aspecto épico. Esse novo cenário contribui para desencadear um processo mais amplo de difusão de fotos, em livros e exposições.

Com a cobertura desse conflito, pode-se dizer que nasce a figura do correspondente de guerra, bem como o embrião da censura militar. Entretanto, somente a partir da Primeira Guerra Mundial que esse controle seria mais firme, que

⁵ A rebelião indiana consistiu em um período prolongado de levantes armados contra a ocupação britânica na região da Índia setentrional e central. Também conhecida como Revolta dos Sipais.

⁶ A segunda guerra do ópio foi um conflito entre Inglaterra, com apoio da França, e China com a intenção de abrir os portos chineses ao comércio com o Ocidente e garantir liberdade de movimento aos mercadores europeus e missionários cristãos.

as máquinas bélicas disciplinaram, com mão de ferro, a actividade jornalística, impondo regras e regulamentos, restringindo movimentos, estabelecendo censura maciça e transformando o trabalho dos repórteres em mais uma arma a utilizar contra o inimigo (Santos, 2003: 113-114).

A partir da Guerra da Criméia, conforme refere Amar (2007), todos os grandes acontecimentos passaram a ser reportados fotograficamente⁷, pois se percebe o desejo do leitor pelo visual, bem como o poder do “realismo” da fotografia.

Nos Estados Unidos, a primeira cobertura fotográfica massiva foi da Guerra de Secessão (1861-1865)⁸, que enfrentou os mesmos problemas de reprodução, porém começam a despontar os primeiros indícios de uma estética do horror. Tal postura já se adivinhava nas fotos de Felice Beato sobre as Guerras do Ópio, na China de 1860, que retratavam cadáveres, alguns em decomposição (Sousa, 2004a).

Com o uso de fotos na imprensa, o leitor aproxima-se de um mundo que não conhecia; no caso das guerras, um mundo mais cruel. Sontag (2003) atenta para o fato de as imagens mostrarem como a guerra abala o mundo construído. Dessa forma, com a fotografia, a idéia que as pessoas têm de uma guerra nunca mais seria a mesma.

A questão da resposta ao aumento do volume de informações sobre sofrimentos de guerra, permitido com o avanço da imprensa e da fotografia, já era discutido em fins século XIX. Sontag (2003) exemplifica com uma fala de Gustave Moynier, primeiro presidente do Comitê Internacional da Cruz Vermelha, em 1899:

“Agora sabemos o que acontece dia-a-dia em todo o mundo... as descrições dadas pelos jornalistas diários põem, por assim dizer, os que agonizam nos campos de batalha debaixo dos olhos dos leitores [de jornais] e os gritos deles ressoam-lhe nos ouvidos” (Moynier *apud* Sontag, 2003: 25-26).

⁷ Sousa (2004c: 26) aponta que a primeira guerra para a qual jornais enviaram correspondentes e um daguerreotipista foi a Guerra Americano-Mexicana (1846-1848), mas foi a cobertura das Guerras da Criméia e de Secessão que influenciou os rumos do fotojornalismo.

⁸ A Guerra de Secessão foi a guerra civil americana entre o sul (latifundiário, aristocrata e escravocrata) e o norte (industrializado e liberal).

As primeiras fotos de luta em campos de batalha foram da guerra Franco-Prussiana (1870-1871)⁹, na qual já se identifica o início da estética da proximidade, uma vez que retratam soldados em combate. Mas, como já mencionamos, os procedimentos técnicos que permitem substituir a gravura só nascem a partir de 1880.

No final do século XIX e início do XX, surgem as primeiras agências fotográficas, e o fotojornalismo começa a configurar-se como profissão. Iniciam-se algumas experiências de fotodocumentalismo, com fotógrafos com compromisso social, intenção de denúncia e reforma.

Existe grande complexidade para delimitar quais seriam o campo e as diferenças entre fotojornalismo e fotodocumentalismo, já que ambos possuem a intenção de informar e documentar a realidade, contam uma história em imagens, exigem o estudo tanto da situação quanto dos sujeitos nela envolvidos. Portanto, vamos ater-nos, para efeito didático, à diferenciação de Sousa (2004b: 12) em relação à abordagem, segundo a qual o fotojornalista atém-se à “descrição/narração fotográfica do acontecimento em causa” e atua conforme a pauta, enquanto o fotodocumentalista procura “fotografar a forma como esse acontecimento afeta as pessoas”, além de trabalhar por projeto, com tempo mais dilatado.

Na confluência do fotojornalismo e do fotodocumentalismo, Jacob Riis (1849-1919), já em 1888, ao fotografar a pobreza em Nova Iorque, com acentuado ponto de vista pessoal, contribui para fixar a miséria como um dos temas até hoje tratados na fotografia de imprensa (*Figura 2*)¹⁰. Sua intenção era promover uma crítica social como fator de reformas e inquietar a classe média norte-americana, ao exibir a degradação humana. Considerado sucessor de

⁹ Conflito entre França e Prússia. A Prússia recebeu apoio da Alemanha, cuja vitória marcou a conclusão da unificação alemã e a queda do sistema monárquico na França.

¹⁰ Sousa, Jorge Pedro (2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, p.56, Fig.12.

Riis, Lewis Hine (1884-1940) também atua de forma denunciante, por meio da chamada fotografia de compromisso social¹¹.



Figura 2 – “Bandits Roost” (O Beco dos Bandidos), 1888, Jacob Riis

No século XX, com a apresentação de fotos de acontecimentos inesperados, permitida por inovações técnicas, aumentam as expectativas do público em relação ao novo meio, o que ajuda a consolidar o mercado do fotojornalismo. As fotos ganham caráter mais interpretativo e expressivo, deixando as amarras da tradição mimética da realidade.

Começa-se a publicar seqüências dramáticas e a foto-choque, como a execução de Ruth Brown Snyder na cadeira elétrica, em 1928, na prisão de Sing Sing (Estados Unidos), pelo assassinato do marido. E, desde os anos 1930, assiste-se na atividade, por um lado, à necessidade de apresentar fotos verídicas de maneira atraente e credível, e por outro, a fotos que acentuam pontos de vista e subjetividades como forma de reivindicar reformas sociais.

Para definir foto-choque, Sousa (2004a) recorre à autora Margarita Ledo Andión. O universo de representação desse tipo de abordagem imagética abrange toda iconografia do anormal, da violência colhida ao vivo, dos resultados de catástrofes coletivas ou individuais.

¹¹ Abordaremos o trabalho de Riis e de Hine de forma mais detalhada no tópico 2.

São fotos que tendem a promover no leitor efeitos de paralisia e fuga, conforme defende Ledo Andión¹².

Ao recorrer à obra de Ledo Andión (1988), identificamos que a autora buscou o conceito em Barthes, segundo o qual a foto-choque seria a imagem que suspende a linguagem e bloqueia a significação, logo, que aniquila o olhar e não deixa ambiguidades. Para ela, esta definição situa-se no aproveitamento pelos meios de comunicação das leis de proximidade psico-afetiva que os homens têm da morte e da submissão às forças da natureza, ao determinismo da existência. Para a autora, a presença da foto-choque também está ligada ao tipo de receptor e seu contexto cultural, conseqüentemente à sua reserva de signos, e às rotinas do mercado, à foto que vende. Ela assinala sobre a temática deste tipo de imagem, que explora a morte e o espetáculo, da seguinte forma:

A tradución do xoc na foto de prensa sintetizámola, por unha banda, a través da súa *temática*: violencia que se presenta como inexplicable (p. e. o terrorismo); tratamento melodramático dos desastres naturais; iconografía do anormal – connotado cara a ‘mala consciencia’ ou cara o sadismo –; activación do temor á represión sem orixe certo, a inseguridade.¹³ (Ledo Andión, 1988: 55).

Há ainda o aspecto formal da foto-choque, que geralmente explora o plano curto, o contraste maior, o sem fora de campo, a redundância dos elementos textuais, que, para Ledo Andión (1988), ampliam ou criam o trauma.

Barthes (2007), também trata desse tipo de abordagem imagética no artigo “Fotos de choque”, na obra “Mitologias”. Ele comenta que o horror provém do fato de nós a olharmos do seio da nossa própria liberdade. Assim, “não basta ao fotógrafo significar-nos o horrível para que a gente o sinta” (Barthes, 2007: 166). Dessa forma, a imagem que deveria chocar pode não provocar efeito no receptor se o fotógrafo “superconstruir” o horror, por meio de

¹² Consultar Sousa, 2004a: 152, nota 183.

¹³ Tradução da autora: “Sintetizamos a tradução do choque na foto de imprensa, por um lado, através de sua temática: violência que se apresenta como inexplicável (por exemplo o terrorismo); tratamento melodramático dos desastres naturais; iconografia do anormal – conotado no sentido da “má consciência” ou do sadismo –; ativação do temor à repressão sem origem certa, a insegurança”.

contrastes e aproximações, pois, ao fazer isso, ele substitui o leitor na elaboração do tema. Se a fotografia reduz-se ao estado de pura linguagem, não escandaliza, não desorganiza. Se é demasiado intencional, não vibra, não perturba. Ela não choca porque está “num estado intermediário entre o facto literal e o facto ampliado”; por outro lado, ela choca quando “o facto surpreendido rebenta na sua obstinação, na sua literalidade, na evidência mesma de sua natureza obtusa” (Barthes, 2007: 168).

Sontag (2003) parece seguir linha de raciocínio semelhante, ao concluir que imagens de atrocidades aparentam maior autenticidade quando não demonstram terem sido intencionalmente iluminadas e compostas. É como se as pessoas quisessem o peso do testemunho sem a “mancha” do artístico.

E Walter Benjamim (1992: 134), em texto datado de 1931, já vislumbrava que “A câmara será cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a registrar imagens efêmeras e secretas, cujo choque paralisa o mecanismo de associação do observador”.

Essa espécie de paralisia parece-nos a mesma a que Barthes refere-se ao dizer, em texto publicado em 1961, que as imagens traumáticas bloqueariam a significação ao interromperem a linguagem. Para ele, esse tipo de foto é “aquela de que nada se tem a dizer: a foto-choque é, estruturalmente, insignificante: nenhum valor, nenhum saber, em última análise, nenhuma categorização verbal pode influir sobre o processo institucional da significação” (Barthes, 1990: 24). A foto-choque, portanto, bloquearia a conotação, mantendo-se presa a seu carácter denotativo.

Mas o choque não foi a principal marca da cobertura da Primeira Guerra Mundial, momento em que ocorre, pela primeira vez, um fluxo constante de fotografias. Pelo contrário, ela caracterizou-se, principalmente, pela manipulação para impedir o choque e direccionar o público. De um modo geral, as fotos publicadas entre 1914 e 1918 ilustravam as conseqüências do conflito, como corpos espalhados e paisagens devastadas. Mesmo porque a

proximidade com o campo de batalha só tornou-se possível a partir da evolução do equipamento profissional: máquinas menores, filmes de 35 mm que permitiam 36 exposições sem recarregamento.

O horror da Primeira Guerra Mundial veio à tona de forma contundente somente mais tarde, como em 1924, com a publicação do livro “Guerra à guerra”, por Ernest Friedrich, que apresentava mais de 180 fotos, a maior parte proveniente de arquivos médicos e militares da Alemanha. Não apenas as imagens, como também as legendas promoviam uma crítica feroz à perversidade da ideologia militarista. A série “O rosto da guerra”, que mostrava 24 primeiros planos de rostos de soldados com enormes ferimentos, é capaz de “dar volta ao estômago” (Sontag, 2003: 23).

Também inicialmente sem mostrar atrocidades foi a cobertura da guerra civil de Espanha (1936-1939)¹⁴, o primeiro conflito moderno amplamente fotografado e que, assim como o trabalho realizado durante a Primeira Guerra, funcionou como uma espécie de laboratório para os fotógrafos em relação à cobertura que desenvolveriam durante a Segunda Guerra Mundial. E trouxe à tona a questão: para informar deve-se mostrar ou sugerir? Um dos maiores fotógrafos de guerra de todos os tempos, Robert Capa (1913-1954) opta pela sugestão, ao contrário de seu colega de profissão Don McCullin (1935-), que escolhe mostrar por meio da estética do horror¹⁵.

Capa cobriu cinco guerras em 18 anos e foi o maior defensor da estética da proximidade, com a máxima de que se a foto não é boa, é porque o fotógrafo não estava suficientemente perto. Entre as décadas de 1930 e 1950, ele esteve no *front* das piores guerras e chegou o mais próximo dos acontecimentos do que qualquer um havia feito antes. Capa é responsável por imagens como o cerco a Madrid durante a Guerra Civil Espanhola e o

¹⁴ A Guerra Civil Espanhola consistiu num conflito bélico iniciado depois de um fracassado golpe de estado de um setor do exército contra o governo democrático. A guerra civil levou à instauração de um regime ditatorial, de caráter fascista, liderado pelo general Francisco Franco.

¹⁵ Em 1988, Don McCullin fotografaria “as paisagens inglesas, talvez para exorcizar os fantasmas dos horrores que fotografou” (Sousa, 2004c: 73).

desembarque dos aliados na Normandia em 6 de junho de 1944, o Dia D. Sua foto mais famosa, considerada a “foto de marca” do fotojornalismo de guerra, mostra um combatente antifranquista na Guerra Civil Espanhola no exato momento em que leva um tiro, em 1936 (Figura 3)¹⁶.



Figura 3 – “Death of a Loyalist Militiaman”, 1936, Robert Capa

No entre guerras, o fotojornalismo consolida-se como integrante da imprensa moderna, com vários avanços técnicos. Na Europa, desenvolve-se a fotografia de autor e o foto-ensaio, principalmente em revistas ilustradas, e, a partir dos anos 1930, afirmam-se os chamados *concerned photographers*, aqueles voltados para o humanismo, com produção realizada não só para a imprensa, mas para livros e exposições. Desses profissionais preocupados com o aspecto humano e a integridade dos sujeitos fotografados, fazem parte uma geração mítica que inclui o já mencionado Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Margaret Bourke-White, André Kertész, Brassai, George Rodger e David “Chim” Seymour¹⁷.

Cartier-Bresson (1908-2004) é considerado um ícone da união entre arte e informação na fotografia de autoria e responsável pela tradição francesa da foto única, da noção de momento decisivo. Cartier-Bresson marcou toda uma geração de jovens jornalistas, como

¹⁶ Disponível na página da agência *Magnum* na internet em http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2K1HZS8KY4T5&IT=ZoomImage01_VForm&IID=2S5RYDO52FJR&PN=2&CT=Search (acesso em setembro de 2009).

¹⁷ Confrontar Margaret Bourke-White, André Kertész, Brassai, George Rodger e David “Chim” Seymour no tópico 2.

refere Amar (2007), pela qualidade plástica de suas imagens e pela compreensão da realidade, e ao aliar o rigor da composição e o instante decisivo.

Ele foi o primeiro fotógrafo da Europa Ocidental a registrar, de maneira livre, a União Soviética. Também fotografou os últimos dias de Gandhi e os eunucos imperiais chineses depois da Revolução Cultural. Para ele, a câmera era um instrumento de intuição e espontaneidade e, para dar sentido ao mundo, era preciso envolver-se nas cenas vistas através das lentes, com concentração, disciplina, sensibilidade e senso de geometria, uma vez que era um apaixonado pela composição. Defensor do chamado momento decisivo, Cartier-Bresson acreditava que tirar uma foto significa reconhecer, ao mesmo tempo e numa fração de segundos, tanto o fato em si, quanto a rigorosa organização das formas visuais que lhe dão sentido¹⁸.

Já nos Estados Unidos do entre guerras, os jornais diários incrementam o uso da foto como documento. Um dos principais marcos norte-americanos foi o projeto *Farm Security Administration – FSA*¹⁹, consolidado nos anos 1930, do qual participaram fotógrafos com compromisso social, que mostraram a força do documentalismo.

Nos anos 1940, as agências despontam como principais fontes de fotografias e registram uma demanda cada vez maior por imagens de crimes, conflitos, desastres, acidentes, atos de figuras públicas, cerimônias e desporto. Em 1949, o slogan da *Paris Match* era “O peso das palavras, o choque das fotografias” (Sontag, 2003: 29).

E, com a cobertura da Segunda Guerra Mundial, os fotojornalistas conquistam o estatuto de repórteres. O conflito permite mostrar o poder da fotografia, apesar de ter sido uma reportagem problemática devido à manipulação e à censura. Inicialmente, as fotos eram o retrato de um combate heróico, sendo as atrocidades reveladas apenas no final da guerra. Sontag (2003) aponta como o registro de realidades abomináveis as fotos tiradas em abril e

¹⁸ Confrontar Cartier-Bresson na página da *Fondation Henri Cartier-Bresson*, disponível em http://www.henricartierbresson.org/hcb/home_en.htm (acesso em março de 2009).

¹⁹ Confrontar o FSA no tópico 2.

maio de 1945, em Bergen-Belsen (*Figura 4*)²⁰, Buchenwald e Dachau (Alemanha), nos primeiros dias depois da libertação dos campos de concentração, bem como as imagens feitas por testemunhas japonesas nos dias seguintes à incineração das populações de Hiroxima e Nagasaki no início de agosto.



Figura 4 – Campo de Bergen-Belsen, 1945

No final de 1940 e nos anos 1950, assiste-se a um crescimento da foto-reportagem, que une o valor estético à carga informativa, interpretativa e conscientizadora.

Nesse contexto, a criação, em 1947, da lendária *Magnum*, uma cooperativa de fotógrafos-autores que lutavam pelo direito de ver respeitada a integridade de sua obra, foi essencial. Criada por Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David "Chim" Seymour e George Rodger, a *Magnum* foi responsável por grandes transformações na linguagem e em métodos de trabalho e pelo registro de grandes fatos que marcaram a segunda metade do século XX. A agência sempre defendeu a liberdade e a independência de seus fotógrafos, o direito aos negativos, à assinatura e à edição do próprio ensaio fotográfico, e acabou ganhando uma aura mítica devido à qualidade do trabalho, à fotografia de autor, a seu espírito livre e à integridade moral e humanista de fotógrafos e fotos. Além disso, a fotografia declara-se como uma empresa mundial, pois, para a *Magnum*, eram irrelevantes tanto a nacionalidade do fotógrafo

²⁰ Disponível em <http://www.scrapbookpages.com/bergenbelsen/OldPhotos/BergenBelsenCorpses.jpg> (acesso em setembro de 2009).

quanto a filiação jornalística nacional. Afinal, o campo de ação era o mundo (e as guerras, já que havia muitas).

Assim, a partir dos anos 1950, cresce ainda mais a importância das agências fotográficas e surgem novas formas de expressão. Entretanto, ao mesmo tempo, verifica-se a banalização do produto fotográfico, com a produção em série, reflexo da rotinização da produção. Na década de 1960, com o reinado da televisão e maior acesso aos meios de comunicação, a mídia passa a privilegiar a espetacularização e a dramatização da informação.

Na Europa, firma-se ainda mais a fotografia de autor – cujo principal precursor e expoente foi o francês Henri Cartier-Bresson – e o foto-ensaio, enquanto nos Estados Unidos progride mais o fotojornalismo diário e o fotodocumentalismo.

Um dos momentos de glória do fotojornalismo situa-se em 1955, quando da exposição itinerante “The Family of Man”²¹ (*Figura 5*)²², que apresentava a fotografia humanista dos *concerned photographers* e que levou à abertura de novos temas e a um maior esmero estético. A intenção era mostrar a universalidade da experiência humana e o papel dos fotógrafos em sua documentação, por meio de cerca de 500 fotos de quase 300 fotógrafos em mais de 60 países. Além de originar um livro, a exposição, inaugurada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, percorreu quase 40 países.

²¹ Pode ser feita uma visita virtual à exposição *The Family of Man*, no *Chateau de Clervaux*, em Luxemburgo, onde se encontram ainda mais informações sobre a iniciativa que marcou época nos anos 1950. Disponível em <http://www.family-of-man.public.lu/index.html> (acesso em fevereiro de 2009).

²² Disponível em <http://www.luxembourg.co.uk/pics/interieur%20-%20salle%20familles.jpg> (acesso em setembro de 2009).



Figura 5 – Exposição “The Family of Man”, Luxemburgo

Ainda nos anos 1950, merece destaque o projeto “Les Américans” (*Figura 6*)²³, realizado em 1958 pelo suíço Robert Frank (1924-), com foco na polissemia em vez de no instante decisivo, o que contribuiu para mudanças nos rumos do fotojornalismo, que se abre para um trabalho não centrado em acontecimentos, mais subjetivo, com a consciência de que o significado é outorgado pelo observador. Tal postura amplia a discussão da fotografia como instrumento de interpretação do mundo. Sougez (2001: 269) caracteriza as imagens de Frank como “ao mesmo tempo documentais e irônicas, mas nunca indiferentes”.



Figura 6 – Foto de Robert Frank para o álbum “Les Américans”

Nos anos 1960, indiscutivelmente, o grande marco foi a Guerra do Vietnã, a primeira a ser testemunhada diariamente por câmeras de TV. Era a morte e a destruição entrando no âmbito doméstico. Naquele momento, diminuiu a censura ao fotojornalismo, que tende, então,

²³ Disponível em <http://www.americanethnography.com/img/robert-frank-americans-indianapolis.jpg> (acesso em setembro de 2009).

para a foto-choque, para o apelo à emoção e à exploração da sensibilidade. Santos (2003) comenta sobre a maior liberdade da imprensa durante do conflito:

Graças ao liberalismo político e à crescente autonomia do campo jornalístico, o Vietname constituiu o primeiro grande conflito da história onde foi concedida aos jornalistas que o cobriam uma enorme liberdade de informação, opinião e circulação (Santos, 2003: 113).

Tal liberdade vinha ao encontro da noção que tinha a maior parte dos fotógrafos que acompanhava conflitos de que lhes cabia o papel de mostrar a verdadeira face da guerra. “The Korean and Vietnam Wars produced films and photographs that brought home the terror like never before on a daily basis”²⁴ (Lester, 1999)²⁵.

A cobertura mostrou que a fotografia poderia dar o que a TV não ofereceria: contextualização pela multiplicidade de pontos de vista²⁶. Além disso, a foto tocava mais fundo, como acredita Sontag (2003), ao permitir que a memória congele as imagens, ao contrário do caráter instantâneo da TV.

Pode-se dizer que determinadas abordagens na cobertura do Vietnã pela mídia contribuíram para que os norte-americanos se posicionassem contra a guerra. As fotos tornaram-se uma crítica da guerra. Exemplo que reforçou o protesto contra a presença dos Estados Unidos no país asiático foi a publicação de fotos coloridas de aldeões vietnamitas e soldados feridos, feitas por Larry Burrows (1926-1971)²⁷, na *Life*, a partir de 1962 (*Figura 7*)²⁸. Ele foi o primeiro fotógrafo de renome a fazer uma reportagem inteira em cores, o que Sontag (2003) considera um avanço em verossimilhança e choque.

²⁴ Tradução da autora: “As guerras da Coréia e do Vietnã produziram filmes e fotografias que levaram o terror diariamente para os lares como nunca antes”.

²⁵ Este livro é uma versão digital da versão impressa publicada originalmente em 1991, pela Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Hillsdale, New Jersey.

²⁶ Sousa (2004c) lista entre os principais fotógrafos da geração pós-Vietnã: Don McCullin, Larry Burrows, Gilles Caron, Catherine Leroy e Philip Jones Griffiths.

²⁷ Burrows morreu em 1971, quando o helicóptero militar americano em que estava, junto com outros três fotógrafos, foi abatido no Laos.

²⁸ Disponível em <http://www.digitaljournalist.org/issue0309/lm07.html> (acesso em setembro de 2009).



Figura 7 – Fotografia de Larry Burrows publicada na Life

Os próprios militares consideraram que o antagonismo da imprensa afetou a moral dos americanos e prejudicou o esforço bélico. Por isso, nas guerras pós-Vietnã, assiste-se à preocupação em controlar os meios de comunicação de forma a garantir apoio popular na continuidade do conflito, como refere Santos (2003). O autor considera, porém, que essa visão do poder da imprensa no posicionamento da população norte-americana é muito romântica, pois, na verdade, o maior problema foi que os políticos não se deram conta da autonomia que o jornalismo tinha alcançado e, no início de 1960, o governo Kennedy tentava fazer prevalecer a versão de que os Estados Unidos não estavam em guerra. Logo, o governo teve de enfrentar as contradições de seu próprio discurso, evidenciado pela imprensa. Como os Estados Unidos não tinham assumido a participação na guerra, não podiam legalmente censurar os jornalistas, que noticiavam justamente aquilo que não se desejava que viesse à tona.

Santos (2003) acredita que o antagonismo da imprensa é questionável, pois ela mostrava apenas fragmentos de horror, sem contestar a legitimidade da guerra. Além disso, presos ao cânone do jornalismo objetivo, os meios de comunicação limitavam-se às fontes oficiais, isto é, ao próprio governo. A contestação provinha, na verdade, de esferas marginais (filmes *underground*, cartazes, músicas populares, pequenos jornais, manifestações, marchas).

Portanto, a primeira fase da guerra teria se caracterizado pelo consenso dos meios de comunicação e pelo apoio ao conflito. Para Santos (2003), as imagens de TV mostravam

soldados competentes, humanos, de moral elevado, e, em oposição, vietnamitas e vietcongs cruéis, implacáveis e fanáticos. Sob o ponto de vista desse autor, a visão menos positiva da guerra só ganha espaço a partir de 1967, devido ao realinhamento da classe política e à mudança nos parâmetros do debate político. E, após a Ofensiva do Tet (final de janeiro de 1968), quando os militares garantiam a vitória, mas se viram atacados por vietcongs no centro de Saigon, o discurso político, conseqüentemente o midiático, torna-se mais pessimista, com críticas ao custo humano e à longa duração do conflito.

Também põe em causa a visão mítica que os meios de comunicação noticiosos norte-americanos foram contra a guerra do Vietnã um estudo de Daniel Hallin²⁹, citado por Traquina (2004: 115). A análise da cobertura aponta que apenas a partir de 1968, quando atores políticos com legitimidade, como o senador Robert Kennedy, posicionaram-se contra o envolvimento do país no conflito que a guerra “entra na esfera da controvérsia legítima”.

A partir do Vietnã, a imprensa nos Estados Unidos conquista maior autonomia editorial em períodos de guerra. Por outro lado, os militares passam a restringir o movimento da imprensa nos campos de batalha, com a criação de *pools* de repórteres, escolhidos e conduzidos por eles.

A cobertura da Guerra do Vietnã também foi essencial para afirmar a autoridade moral das imagens, pois “se tornou praticamente seguro que nenhuma das fotografias mais conhecidas eram encenadas” (Sontag, 2003: 63), como suspeita-se ou comprovou-se em fotos de guerras anteriores³⁰. A autora atribui o fato de ter havido pouquíssimas fotos de guerra encenadas desde o Vietnã³¹ ao papel que a TV assumiu como meio por definição para mostrar

²⁹ Hallin, Daniel (1984). “The media, the war in Vietnam, and policial support: a critique of the thesis of an oppositional media”. *Journal of Politics*, vol. 46, número 1.

³⁰ Exemplo de encenação é a foto famosa do hastear da bandeira americana em Iwo Jima (ilha ao sul do Japão) em 23 de fevereiro de 1945, feita por Joe Rosenthal, da *Associated Press*, pois se revelou que a cena foi reconstituída com uma bandeira maior.

³¹ Mesmo assim, ainda houve casos de encenação na Guerra do Vietnã. A famosa foto feita por Eddie Adams, em fevereiro de 1968, do chefe da polícia do Vietnã do Sul dando um tiro a queima roupa em um suspeito de ser vietcong, foi encenada pelo general, que conduziu o preso ao local onde os jornalistas estavam, posicionou-se e atirou, para que a imprensa testemunhasse. A cena registrada pelas lentes realmente aconteceu, mas por uma

imagens de guerra. Assim, o fotógrafo tinha de competir e, além de buscar outros olhares, atender a um padrão mais elevado de probidade jornalística (Sontag, 2003)³².

Mesmo com algum tipo de censura, entre as décadas de 1960 e 1980, período marcado por descolonizações violentas, queda das ditaduras ibéricas e pelo desenvolvimento asiático, “amplia-se o universo do mostrável com o argumento da democratização do olhar” (Sousa, 2004a: 155). Mostra-se mais, invade-se a privacidade, cresce o gosto pelo “popular” e por *scoops* (furos jornalísticos) traumáticos. Muitos prêmios de fotojornalismo são concedidos a fotos de violência, morte e fome. Com a guerra e a seca na África, retoma-se, nos anos 1970, o tema da fome.

Os conflitos pós-Vietnã passaram a ser apresentados na linha da violência sensacional. É a dominação da “*conmoción sensible*” sobre a “*percepción sensible*” (Ledo Andión, 1988: 75), o que significa uma mudança na atitude ótica, em que a imprensa passa a ancorar-se mais na violência, principalmente em sexo e morte. Em consequência, nos anos 1980, surgem discussões acerca do direito à privacidade e das fronteiras do fotojornalismo.

Apesar da rotinização da produção, ainda há espaço na década de 1980 para a foto de autor e para projetos fotográficos nos jornais de qualidade (*Quality Papers*), como foi o caso dos cadernos do jornal francês *Libération* dedicados à África do Sul, à Guerra Irã-Iraque; à cobertura da peregrinação do papa João Paulo II em Londres e à fome no Sahel, este último de Sebastião Salgado (Figura 8)³³.

decisão intencional do autor do disparo. A foto entrou para a história e marcou o fotojornalismo. Consultar Sontag, 2003: 65.

³² Vários autores discutem os problemas com a manipulação de imagens ao longo do desenvolvimento do fotojornalismo e, mais recentemente, com destaque para a facilidade de alteração computacional das fotografias. Trata-se de questão de peso a ser discutida, mas que não faz parte do escopo deste trabalho, focado em outros aspectos do fotojornalismo.

³³ Disponível em http://fotobibliografica.ca/media/Salgado_Sahel.jpg (acesso em setembro de 2009).



Figura 8 – Imagem do livro “Sahel”, de Sebastião Salgado

Em 1991, novamente um conflito vem promover discussões sobre o jornalismo. A Guerra do Golfo destacou-se pela censura e pelo foco na tecnologia militar e não nas pessoas. Sousa (2004c) aponta que estudos de Michael Griffin e Jong-Soo Lee³⁴, de 1996, a partir da análise de 1.104 fotos das publicações *Times*, *Newsweek* e *U.S. News & World Report*, mostraram que o conteúdo das imagens reduziu-se a armamentos e tecnologias militares, principalmente dos Estados Unidos, em detrimento dos aspectos humanos do conflito.

Santos (2003) cita também um estudo efetuado por David Morrison sobre a cobertura da Guerra do Golfo feita pela *CNN*, *Sky News* e TVs domésticas britânicas, que revela que apenas 3% de toda a informação abordavam a questão das vítimas humanas e que só 1% mostrava mortos ou feridos.

Durante a Guerra do Golfo, os Estados Unidos repetiram a experiência aplicada no Panamá, em 1989, com uma *pool* de repórteres previamente selecionados e regras de circulação. No Panamá, os jornalistas, ao chegarem, foram mantidos fechados 24 horas na base aérea e não tiveram acesso aos principais confrontos.

Porém, em 1991, a realidade era outra. Com as privatizações e a abertura a privados na Europa, além do desenvolvimento das TVs a cabo na América, houve um número muito maior de veículos no Golfo do que no Panamá. Santos (2003) aponta que a quantidade de jornalistas girava em torno de 1.400, enquanto a *pool* comportava apenas 192 profissionais. E,

³⁴ Griffin, Michael. Lee, Jong-Soo (1996). “Picturing the Gulf War: Constructing an image of war in *Time*, *Newsweek* and *U.S. News & World Report*”. Consultar Sousa, 2004c: 206.

quando começou a guerra terrestre, esse sistema de controle entrou em colapso, pois os jornalistas saíram em busca dela.

Assim, na era pós-Golfo, a imprensa retoma maior liberdade de movimento, como aconteceu durante os conflitos na Iugoslávia, em 1999, e no Afeganistão, em 2001. Os militares mudaram de estratégia e passaram a adotar regras de relações públicas para a gestão de crises³⁵, com a idéia de que era importante alimentar os jornalistas com fatos para ter apoio público à campanha. A nova técnica de controle centralizava-se na oferta de pautas e em excursões promovidas pelos militares, mantendo os repórteres ocupados.

E se, por um lado, os anos 1990 assistem a um fotojornalismo mais centrado no imediato, por outro lado as fotos de autor ganham mais adeptos e prestígio. Surgem também debates éticos sobre o direito de controle dos autores sobre a edição de imagens fotografadas, a conduta (pode-se invadir a privacidade em ocasiões de tragédias humanas?) e problemas com a tecnologia de manipulação computacional de imagens.

Apesar da espetacularização a que se assiste na imprensa, há profissionais do fotodocumentalismo preocupados em conhecer e compreender o mundo, sem abandonar a ação social e o ponto de vista, como é o caso de Sebastião Salgado³⁶. E os temas sociais continuam presentes.

Sousa (2004c) acredita que há um movimento dos *Quality Papers* em retomar fórmulas clássicas do fotojornalismo, como a fotografia de autor, a foto-reportagem e o ensaio fotográfico, como ocorreu nos anos 1930. E que os fotógrafos contemporâneos preocupam-se mais em compreender e conhecer o mundo do que mudá-lo, a partir da concepção de que cabe a cada um a construção subjetiva da realidade. Dessa forma, é importante que se compreenda os contextos dos assuntos abordados para apreensão do seu significado. Logo, o

³⁵ Entre as principais regras de relações públicas para a gestão de crises estão as seguintes ações: dizer, rápido, o máximo que puder; centralizar a fonte num porta-voz eficiente e bem informado; lidar, com agilidade, com rumores; divulgar o maior número de informações para a imprensa; atualizar sempre as informações; não mentir.

³⁶ Sousa (2004c) cita ainda como exemplo os fotógrafos Eugene Richards, Mary Ellen Mark, Anna Fox e Martin Parr, e as revistas *Aperture* (Nova Iorque), *Creative Camera* (Inglaterra) e *Perspektief* (Holanda).

documentalismo contemporâneo promove no observador “a necessidade de, questionando, chegar à ‘sua verdade’, a uma ‘verdade subjetiva’, o mesmo é dizer, a uma visão de mundo, independentemente das intersubjetividades que, *a posteriori*, se possam construir” (Sousa, 2004c: 146-147).

Em resumo, ao longo do desenvolvimento do fotojornalismo, a guerra sempre ocupou papel de destaque, bem como temas voltados para o social e as misérias humanas, seja com intenção de informar, chocar ou mobilizar a sociedade. Dessa forma, vários precursores do fotojornalismo anunciaram a tendência que se consolidou de retratar situações que envolvem dor e sofrimento humano – em guerras ou em contextos de exploração, misérias e tragédias humanas, enfim, violência – , seja por meio da foto-choque, ou por meio da fotografia de autor, do fotodocumentalismo voltado para a denúncia social.

2. Fotógrafos que marcaram época

Determinadas fotos marcaram uma época. Algumas colaboraram para realmente informar as pessoas e promover mudanças na sociedade; outras, apesar de causarem impacto imediato, caem na banalização. Interessa-nos, neste tópico, abordar a importância do trabalho de alguns fotógrafos que contribuíram para o avanço do fotojornalismo e a conformação de determinadas convenções profissionais, bem como a consolidação de temas que envolvem dor e sofrimento.

A obra do escocês John Thomson (1837-1921) marca o início da fotografia de compromisso social, fruto do trabalho de profissionais “empenhados”. Mas, apesar da intenção conscientizadora e mobilizadora, não mostrava sofrimento ou dor. Seu trabalho, realizado na década de 60 do século XIX, ganha peso no desenvolvimento do fotojornalismo pela qualidade estética, variedade e grande difusão que teve na época. Sua obra mais importante é o livro “Street Life in London”, de 1862, elaborado com gravuras de madeira a partir dos originais fotográficos (*Figura 9*)³⁷.



Figura 9 – “Workers in Silent Highway”, 1876-7, John Thomson/ The British Library

³⁷ Disponível em <http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2009/8/4/1249393430949/Street-life-in-London-Wor-024.jpg> (acesso em setembro de 2009).

Ainda no século XIX, um dos principais nomes, fundamentais para a evolução do fotojornalismo, é o do imigrante dinamarquês Jacob Riis (1849-1919), que fixou a miséria como um dos assuntos até hoje abordados pela imprensa, marcando o desenvolvimento das primeiras convenções e rotinas fotojornalísticas, devido a sua forma de trabalhar e sua seleção e agendamento de temas noticiáveis: acidentes, desastres, conflitos políticos e militares, condições de vida e trabalho, crimes, figuras públicas e cerimônias. Sua contribuição vai além: Riis sai de um sentido decorativo, ilustrativo da fotografia, para um interpretativo, de exploração da sensibilidade do leitor, do ponto de vista, abrindo caminho para a fotografia de autor.

Riis acreditava na fotografia como arma para mostrar a miséria, persuadir as autoridades a tomar iniciativas em favor de populações desfavorecidas, além de chocar e inquietar a classe média ao evidenciar esse cenário. Em 1888, por meio de fotos denunciadoras que exigiam a humanização de Nova Iorque, ele contribuiu, por exemplo, para a demolição de *Mulberry Bend*, um dos mais mal-afamados sítios da cidade, onde foi, então, construído um parque público. Sobre o trabalho de Riis, destacamos que

A documentação, por vezes brutal, sem preocupações artísticas, que reuniu dos imigrantes marginalizados e indigentes, dos bairros insalubres, da exploração do trabalho, das escolas superlotadas, ajudou a inquietar e a despertar a consciência dos bem instalados. Foi um factor de promoção de reformas nos campos da habitação social, educação e leis de regulamentação do trabalho, especialmente do trabalho infantil. Ele contribuiu como poucos para fazer mudar a mentalidade vitoriana, que via na pobreza um estigma do falhanço social. Apelando à consciência da classe média consumidora de jornais, Riis fez com que a representação fotográfica da pobreza e as palavras que estavam associadas passassem a ter novo sentido: ser pobre é um mal remediável através da educação, emprego, habitação e cuidados de saúde. (Sousa, 2004c: 236).

Amar (2007: 85) aponta que Riis investe em suas fotos documentais “tanto da sua alma que adquiriram uma significação tão duradoura quanto a fraternidade humana”.

Considerado “herdeiro” de Thonson e Riis, o sociólogo e fotojornalista norte-americano Lewis Hine (1884-1940) começou a fotografar, em 1904, as condições de vida de

imigrantes que chegavam aos Estados Unidos. Porém, é entre 1908 e 1917 que ele empenha-se na fotografia social, ao registrar crianças trabalhadoras em fábricas e minas, contribuindo para a alteração da legislação norte-americana sobre trabalho infantil (*Figura 10*)³⁸. Hine buscava imagens mais sensíveis e artísticas, numa obra com leituras mais abertas, ao contrário de Riis, que seguia uma tendência mais agressiva, brusca e crua. Hine percorreu mais de 70.000 quilômetros para denunciar a exploração.

As suas *photo stories*, espécie de panfletos em imagens, contribuíram muito para que fossem votadas leis de protecção à criança. Adoptou igualmente grandes causas humanitárias, acompanhando, por exemplo, em 1918, a Cruz Vermelha num périplo pela Europa Central para denunciar a exploração das crianças (Amar, 2007: 85)

Na Europa de 1918, Hine fotografou as regiões destruídas pela guerra em França e Bélgica e refugiados de guerra nos Balcãs. Seu projeto seguinte, que durou de 1919 a 1929, abordava o operariado nos Estados Unidos. Mas um de seus trabalhos de maior destaque foi a cobertura da construção do *Empire State Building*, de 1930 a 1931, que originou o livro “Men at Work” (*Figura 11*)³⁹.



Figura 10 – Menina em fabrica na Carolina do Sul, 1908, Lewis Hine

³⁸ Sousa, Jorge Pedro (2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, p. 59, Fig.15.

³⁹ Disponível em <http://www.archives.gov/research/american-cities/images/american-cities-079.jpg> (acesso em setembro de 2009).



Figura 11 – Trabalhador na construção do Empire State Building, 1930, Lewis Hine

Outro exemplo é o trabalho do norte-americano Walker Evans (1903-1975), de 1936, que fotografou a vida de agricultores em seu país, sob um ponto de vista denunciante. Apesar do contexto miserável e indigente, procurou manter a dignidade do ser humano. Sobre a obra de Evans, Sougez (2001: 266) destaca que ela serviu de modelo, ao conter “uma visão rigorosa, não isenta de poesia”.

Com foco no elemento humano, Dorothea Lange (1885-1965), também nos anos 1930, realizou fotos que comovem, a partir da proximidade dos sujeitos representados e da atenção nos olhares expressivos, com o uso do plano médio.

Ambos integraram o *Farm Security Administration* – FSA, recolhendo imagens que documentam o impacto da Grande Depressão na vida dos camponeses. O projeto FSA durou de 1935 a 1942 e, apesar dos constrangimentos governamentais, as imagens, amplamente divulgadas na imprensa, tiveram força para despertar consciências sociais, devido a seu sentido crítico e denunciante. Grande parte dos fotógrafos do FSA inspiravam-se na tradição de documentalismo americano de Riis e Hine, apontando os primeiros indícios do que seria o documentalismo de décadas depois. No entanto, o trabalho realizado no FSA não satisfazia a idéia de testemunho, pois se tratava de um projeto de cunho político e propagandístico, que mostrava a pobreza, mas sem evidenciar o desespero de quem vivia em condições muito

difíceis. Mesmo assim, tornou-se referência em estilo, abordagem e forma de trabalho para fotodocumentalistas de hoje (*Figura 12*)⁴⁰.

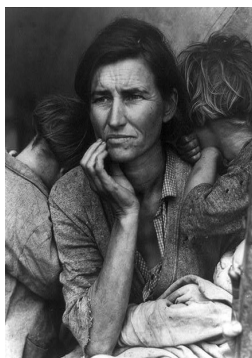


Figura 12 – A imagem da “Mãe imigrante”, de Dorothea Lange, tornou-se ícone do projeto FSA e referência estética

Na mesma linha fotodocumental, podemos citar o trabalho do suíço Werner Bischof (1916-1954), que procurava dignificar o ser humano, mostrando que “despertar a solidariedade não implica forçosamente ceder ao horror” (Sousa, 2004a: 133). O fotógrafo, “através do belo e do culto da luz fez compreender o sofrimento do outro de forma pouco brutal” (Sousa, 2004c: 116). Sua reportagem mais célebre é “Fome na Índia” (1951-1952). Bischof começou a fotografar em 1945 e morreu em 1954, nos Andes peruanos, em serviço.

Seguindo a proposta de representar seres humanos com dignidade mesmo em situações de sofrimento, está o norte-americano Eugene Smith (1918-1978), que recusava a estética do horror. “Todas as reportagens de Smith têm a marca do seu compromisso pessoal” (Amar, 2007: 110).

Smith é considerado um poeta da imagem, devido ao lirismo de suas fotos, inclusive as bélicas. “O seu rigor moral é tão grande quanto seu rigor formal” (Amar, 2007: 110). É

⁴⁰ Disponível em http://www.americaslibrary.gov/assets/jb/modern/jb_modern_lange_2_e.jpg (acesso em setembro de 2009).

dele a famosa fotografia “Saipan”, de um bebê encontrado ferido por um soldado norte-americano, de junho 1944 (*Figura 13*)⁴¹.

Um dos seus principais projetos foi “Minamata”, cuja imagem mais conhecida é “Tomoko no banho” (1972), considerada uma das cem fotos que marcaram o século e que se tornou um dos manifestos ecológicos e humanistas mais difundidos no planeta (*Figura 14*)⁴². Tomoko era uma das vítimas da contaminação criminosa da baía por mercúrio, na pequena cidade pesqueira de Minamata, no sul do Japão. O contato com o mercúrio, descarregado por uma fábrica química, provocou má formação fetal e graves lesões neurológicas na população local. Impossível olhar para a foto e não pensar na “Pietà”, de Michelangelo. O livro “Minamata”, por seu impacto social, é um dos mais importantes legados de Smith, que não se resumiu a fotografar a tragédia, mas envolveu-se na luta em defesa da população atingida⁴³.



Figura 13 – “Saipan”, 1944, Eugene Smith

⁴¹ Disponível em http://www.photography-collection.com/uploaded_images/Eugene_Smith_Soldier-718244.jpg (acesso em setembro de 2009).

⁴² Sousa, Jorge Pedro (2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, p. 132, Fig. 30.

⁴³ “Depois de um ano a tirar fotografias, Smith foi agredido por ‘gorilas’ da Chisso [Chisso Corporation é a empresa que despejava resíduos químicos nas águas] que tinham recebido ordens para pôr fim ao inquérito fotográfico que ele realizava, infligindo-lhe lesões graves e irreversíveis” (Sontag, 2003: 44).



Figura 14 – “Tomoko no banho”, 1972, Eugene Smith

Conhecido pela integridade, pela moral e pelo humanismo de seu trabalho, que possui grande carga expressiva, Smith considerava a fotografia uma arma para despertar consciências. Amar (2007) mostra como o fotógrafo encarava o seu trabalho:

“A fotografia é uma pequena voz. Acredito nela. Se estiver bem concebida, será ouvida [...]. As minhas imagens devem ir além das verdades literais e, devido a uma exactidão extrema, mostrar também o seu espírito e, ainda mais, simbolizar” (Smith *apud* Amar, 2007: 110).

O tcheco Josef Koudelka (1938-) também busca distanciar-se do horror. Ao fotografar a Primavera de Praga, em 1968, procurou focar na reação da população contra a opressão. Em viagens pela antiga Tchecoslováquia, fotografou a vida dos ciganos, festas religiosas e espetáculos teatrais de vanguarda, em obras que “unem a beleza ao dramatismo” (Sougez, 2001: 273). Seu primeiro livro, “Ciganos”, foi lançado em 1975.

Adepto de outra linha, o inglês Don McCullin (1935-) fotografou campos de batalha e vítimas de fome, optando pela estética do horror, mas para fazer campanha em favor da paz e da solidariedade. Ao cobrir a Guerra do Vietnã, conflitos e vítimas de calamidades em Congo, Biafra, Líbano, Chipre e Irlanda do Norte, McCullin aponta uma tendência do fotojornalismo para a exploração da sensibilidade e da emoção com o uso da foto-choque, em guerras, acidentes e ocasiões dramáticas.

Ao acompanhar a trajetória desses profissionais, confirma-se a afirmação de Sontag (2003: 43) de que “Os lugares de sofrimento memoráveis documentados por fotógrafos reconhecidos nas décadas de 1950, 1960 e princípios de 1970 eram sobretudo Ásia e África”.

Outra cobertura de peso foi a da Guerra do Vietnã realizada pelo britânico Phillip Jones Griffiths (1936-2008), que fotografou o conflito de 1966 a 1968 e em 1970. O fotolivro “Vietname Inc.”, lançado em 1971, foi uma das críticas mais devastadoras que se fizeram contra a guerra e contribuiu para posicionar os norte-americanos contra ela. Uma das fotos que impactam é a de prisioneiros vietcongs ligados por uma corda ao pescoço como se fossem animais.

Griffiths também fotografou o Sudão, em 1988, apresentando imagens chocantes de um campo vigiado, onde as crianças internadas desenvolveram deficiências psíquicas devido à violência. Trata-se de “um protesto visual eloqüente contra a violência política e religiosa dos muçulmanos fundamentalistas” (Sousa, 2004c: 150).

Ainda no final da década de 1970, despontou o trabalho da norte-americana Susan Meiselas (1948-), que cobriu a revolução sandinista na Nicarágua. A fotógrafa aposta no choque, na conotação e no contexto. Uma de suas fotos mais simbólicas, realizada em El Salvador, é a que mostra a sombra de prisioneiros das forças de segurança com as mãos nuca (*Figura 15*)⁴⁴.



Figura 15 – Foto feita durante a guerra, em El Salvador, 1980, Susan Meiselas

⁴⁴ Disponível em http://www.nationalgalleries.org/media_collection/6/PGP%20283.1.jpg (acesso em setembro de 2009).

Também na fotografia de guerra⁴⁵, destaca-se, principalmente a partir dos anos 1980, o norte-americano James Nachtwey (1948-), conhecido pela proximidade que busca da ação. No livro “Deads of War”, de 1989, ele reúne fotos brutais da guerra na Nicarágua, da luta fratricida na Irlanda do Norte, da ação dos esquadrões da morte na América Central e da guerra civil do Líbano. Na década de 1990, cobre o massacre em Ruanda e a intervenção humanitária na Somália. Nachtwey oscila entre o horror e o lirismo: na foto que fez de uma vítima de fome num campo de alimentação no Sudão, em 1993, o sujeito, esquelético, aparece nu, de quatro, como um animal, numa imagem que choca com brutalidade (*Figura 16*)⁴⁶; já na foto “Mãe e filho”, também realizada no Sudão (*Figura 17*)⁴⁷, ele consegue apresentar um lirismo e uma sensibilidade impressionantes, o que significa que o “como” mostrar também faz parte das escolhas do fotógrafo. Afinal, quando fotografa, ele recorre a critérios – estéticos, políticos, éticos, epistemológicos etc. –, conforme suas intenções, mesmo que inconscientemente (Flusser, 1998).



Figura 16 – Vítima de fome no Sudão, 1993, James Nachtwey

⁴⁵ Muitos outros fotógrafos de guerra são citados por Sousa (2004c): Patrick Chauvel, que segue a proximidade apreendida por Capa, esteve em conflitos no Panamá, Beirute, El Salvador, Cambodja e Haiti; Eric Bouvet cobriu Serajevo, Beirute e Iraque; Luc Delahaye fotografou em Romênia, Bósnia Líbano, Afeganistão, Golfo, ex-Iugoslávia, Ruanda e Tchecônia; Laurent van der Stock trabalhou no Iraque, na ex-Iugoslávia, Sudão, Iémen, Tchecônia e Afeganistão. E ainda, na fotografia humanista de tradição documental, Paul Low, Armineh Johannes, Francisco Gattoni, Frank Siberbach e Antonin Borgeaud.

⁴⁶ Disponível em <http://petegonzales.files.wordpress.com/2009/05/james-nachtwey-4.jpg> (acesso em setembro de 2009).

⁴⁷ Disponível em http://images.artnet.com/artwork_images_113308_215353_james-nachtwey.jpg (acesso em setembro de 2009).



Figura 17 – “Mãe e filho”, 2004, James Nachtwey

Não podemos deixar de mencionar mais uma vez Cartier-Bresson e suas fotos marcadas pelo humanismo de valores, e, na atualidade, o brasileiro Sebastião Salgado (1944-) que busca dignificar os sujeitos representados. Trata-se de uma proposta humanitária, que recusa a estética do horror, para buscar informar, testemunhar, fazer compreender e conscientizar, despertar a compaixão. Cartier-Bresson costumava usar a metáfora da fotografia como um tiro ao alvo, em que é preciso colocar o olho, a cabeça e o coração na mesma linha de tiro (Amar, 2007).

Entre a geração mítica dos *concerned photographers*, da qual faz parte Cartier-Bresson, e que se firmou a partir dos anos 1930, encontra-se a norte-americana Margaret Bourke-White (1904-1971), primeira mulher a obter autorização para fotografar em território soviético nos anos 1930, quando produziu em torno de três mil negativos, sendo o primeiro grande documentário sobre a Rússia da época. Em 1936, ela produziu o livro “You Have Seen Their Faces”, que mostrava a pobreza da população rural do sul dos Estados Unidos. Já na Segunda Guerra Mundial, registrou de maneira impressionante os campos de extermínio nazistas. A partir de 1946, foi enviada para Paquistão e Índia – onde fotografou Gandhi várias vezes – e, nos anos 1950, cobriu a Guerra da Coreia e as minas de ouro na África do Sul.

O húngaro André Kertész (1894-1985), diferentemente de outros fotógrafos da Primeira Guerra, buscou dirigir seu olhar para a vida dos soldados fora da luta. A partir de 1925, encontrou inspiração em Paris, onde fez o retrato de vários artistas, como Chagall, Brancusi e Eisenstein, além de focar o trabalho em paisagens urbanas. Como Kertész, o húngaro Brassai⁴⁸ (1899-1984) também ganhou notoriedade pelos retratos da capital francesa, aonde chegou em 1924, com foco principalmente em cenas da vida noturna. Também fez vários retratos de Picasso, de quem era amigo íntimo.

A experiência na busca de boas composições na frente da morte marcou a cobertura de guerra do britânico George Rodger (1908-1995), realizada de 1939 a 1945. Depois desse período, ele decidiu que não queria mais cobrir violência e passou a fotografar a vida animal, os rituais e a natureza na África e no Oriente Médio. Em 1951, a *National Geographic* publicou fotos da tribo Kordofan Nuba, que Rodger fez numa de suas viagens pela África. Até a década de 1980, ele fez mais de 15 expedições ao continente africano, sendo muitas de suas produções publicadas por essa mesma revista.

O polonês David “Chim” Seymour (1911-1956) começou a se destacar após cobrir a Guerra Civil Espanhola. Depois da Segunda Guerra Mundial, suas fotografias dos efeitos da guerra sobre as crianças, atingidas física e emocionalmente, publicadas em livro pela Unesco, atraíram atenção mundial, principalmente pela forma cheia de solidariedade e compaixão com que foram retratadas⁴⁹.

E, hoje, revivendo o território temático dos *concerned photographers*, encontra-se o norte-americano Eugene Richards (1944-), com destaque para o trabalho sobre as emergências hospitalares em Nova Iorque. Trata-se de uma proposta interventora e não

⁴⁸ O nome Brassai, adotado pelo fotógrafo, deriva do nome de sua cidade natal, Brasso, na Hungria (Transilvânia). Seu verdadeiro nome é Gyula Halasz.

⁴⁹ Um portfólio dessas imagens pode ser consultado na página da agência *Magnum*, na internet. Ver em http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=Mod_ViewBoxInsertion.ViewBoxInsertion_VPage&R=2K7O3R1P0IZ1&RP=Mod_ViewBox.ViewBoxThumb_VPage&CT=Album&SP=Album (acesso em março de 2009)

estereotipada, mas que apresenta os sujeitos como vítimas. Ao contrário, a também norte-americana Mary Ellen Mark (1940-), busca retratar os marginalizados como sujeitos, fugindo da vitimização. Ambos, no entanto, identificam-se quanto à abordagem temática e estilística e colocam o ser humano como aspecto central, de forma humanista.

O brasileiro Sebastião Salgado (1944-), já mencionado e classificado como um dos mais conhecidos e marcantes nomes da fotografia documental da atualidade, segue a mesma abordagem temática e estética, sendo considerado um autor humanista, na linha de Eugene Smith, ou seja, da boa consciência. Salgado busca unir a intenção testemunhal, a perfeição técnica e o respeito pelo tema fotografado. Conforme aponta Sousa (2004c), ele dignifica o ser humano por meio da perfeição formal, estética e beleza deliberada que confere às fotos, sempre com o objetivo de informar, testemunhar, compreender e conscientizar.

Salgado cobriu a guerra de Angola, o seqüestro de um avião por terroristas no Aeroporto Internacional de Entebe, em Uganda, e o atentado ao presidente dos Estados Unidos Ronald Reagan. As imagens captadas em viagem pela América do Sul resultaram, em 1986, na exposição e no livro “Outras Américas”. Para seu projeto sobre a extinção do trabalho manual, percorreu 26 países, gerando o álbum “Trabalhadores”, em 1993. E populações marginalizadas em 41 países foi a temática da exposição “Êxodos”, de 2000.

Também entre os contemporâneos, Jane Evelyn Atwood (1947-), fotógrafa norte-americana, procura temas contra as rotinas e os valores-notícia dominantes na imprensa, apresentando imagens que chocam, incomodam, mexem com a consciência, como as que fez da dor dos doentes e idosos no leito de morte.

Muitos outros fotógrafos poderiam ser mencionados, como o brasileiro Cláudio Edinger (1952-), que apresentou um testemunho chocante sobre as condições de deficientes físicos, que lhe rendeu o prêmio *Visa Pour L'Image*, em 1991. Na linha dos temas sociais, podemos citar Stephen Dupont, Philip-Lorca di Corcia, Viviane Moos, Raghubir Singh, Dario

Mitidieri, Colin Gray, Xavier Lambours, Paolo Pellegrin, Aléxis Cordesse, Roy DeCarava, só para ficar em alguns, o que mostra que o trabalho fotojornalístico que começou no início do século XX e ganhou força após a Segunda Guerra Mundial deu frutos que repercutem até os dias atuais, influenciando o trabalho de muitos profissionais e tendo levado à configuração de várias convenções produtivas da imprensa de hoje.

3. A noticiabilidade da dor e do sofrimento

A preocupação com a morte acompanha a humanidade desde tempos remotos, perpassando todas as culturas e tempos históricos. O homem é o único animal que sabe que vai morrer, logo, o fenômeno da morte integra todas as construções humanas, seja na moral, na metafísica, nas religiões ou outras.

Associadas à idéia de morte, situações que envolvem dor e sofrimento encontraram campo fértil para serem difundidas com o advento do fotojornalismo e com a possibilidade de reprodução técnica das imagens. Olhar para tais imagens é, paradoxalmente, distanciar-se da morte, pois significa olhar para o outro, já que, como aponta o “Dicionário de Filosofia” ao tratar sobre o verbete *morte*, “O termo da existência humana é sempre experimentado como só dissesse respeito aos outros” (Legrand, 1983: 272).

Mas o que se entende por dor e por sofrimento? Se recorrermos aos dicionários de língua portuguesa, verificaremos que dor deriva do latim, *dolore*, e significa sofrimento físico ou moral, mágoa e aflição, ou seja, refere-se a experiências sensoriais e emocionais desagradáveis, associadas a algum dano. O sofrimento ou padecimento já é o ato de sofrer, do latim, *sufferere*, o ato de suportar, tolerar, padecer dores físicas ou morais, infortúnios capazes de ferir corpo ou alma, uma experiência aversiva e a emoção negativa que lhe corresponde. Dessa forma, dor e sofrimento são intimamente relacionados, sendo o sofrimento o ato de sentir a dor e a dor, a causa do sofrimento.

Do ponto de vista filosófico, a dor seria o estado afetivo elementar do sujeito humano, e o sofrimento aparentaria ser inseparável da consciência que se tem dele. Sempre se levantou a questão de saber que sentido a dor poderia ter. Conforme o pensamento religioso, ela teria

valor moral, como meio de purificação. Para os epicuristas⁵⁰, seria algo a evitar e, para os estoicos⁵¹, a suportar (Auroux & Weil, 1997).

Quando abordamos neste trabalho a noção de dor e sofrimento em fotos usadas pela imprensa, queremos referir-nos a imagens que apresentam o ser humano em situações que o atingem e ferem física, psicológica ou moralmente, principalmente em momentos em que está em risco – ou já violado – o respeito à dignidade humana.

A dor e o sofrimento seriam uma espécie de *pathos*⁵² da imagem, aquele apelo à emoção da audiência, que provocaria não apenas uma resposta emocional, mas alguma identificação e até mesmo um impacto em sua imaginação, o que levaria o público a decisões ou ações. Como assinala Aristóteles, no livro II da “Retórica”, que trata sobre “A emoção”:

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

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

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

⁵⁰ Escola fundada por Epicuro, ateniense nascido provavelmente em 341 a.C., propõe uma moral hedonista e considera a dor um mal; o sofrimento só deve ser aceito em vista de um prazer.

⁵¹ Escola filosófica da Antiguidade, fundada por Zenão de Cítio em Atenas, em torno de 300 a.C. Seu tema era abster-se e suportar e tinha como ideal a resignação. Para mais informações, consultar Legrand, Gerard (1983). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Edições 70, pp.155-156.

⁵² *Pathos* é uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, sofrimento, infortúnio, estado da alma. Na narrativa, refere-se aos estados anímicos que desperta na audiência: terror e piedade na tragédia; alegria na comédia. É também um dos três pilares da retórica Aristotélica, juntamente com *ethos* e *logos*.

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

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

No campo do documentalismo, podemos verificar que um dos temas preferenciais tem sido o leque de experiências traumáticas do ser humano, que inclui a pobreza, as injustiças políticas e sociais, as guerras, o crime, a fome, os desastres e todo tipo de sofrimento.

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

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

Para Sontag (2003), apresentar fotos de dor é uma maneira de tornar real – ou mais real – questões que aqueles que estão em segurança possivelmente prefeririam ignorar. A imagem poderia invocar a partilha de experiências, mas a autora questiona se o choque poderia ou não

unir as pessoas. No caso específico apontado por Sontag, de vítimas de guerra, as fotos “reiteram, simplificam, agitam, criam a ilusão de consenso” (Sontag, 2003: 14). Assim, o entendimento da dor para quem não tem a experiência dela é dada pelas imagens, tornando-se “real”. Em sua crítica, ela comenta que “a caça a imagens mais dramáticas (...) comanda a empresa fotográfica, e faz parte da normalidade de uma cultura na qual o choque se tornou no principal estímulo ao consumo e uma fonte de valor” (Sontag, 2003: 30), como forma de chamar a atenção em meio à profusão de imagens.

A autora faz uma espécie de genealogia da iconografia da dor. O sofrimento comumente reconhecido como digno de representação seria aquele resultado da ira, divina ou humana, encontrado em várias obras de artes que mostram, por exemplo, a paixão de Cristo e execuções de mártires cristãos, com o intuito de comover e provocar, além de servir de lição e exemplo. Assuntos não faltaram, passando por trágicas histórias bíblicas, lendas, acontecimentos históricos ou mitos pagãos. A representação das crueldades seria provocativa: “podes olhar para isto?” (Sontag, 2003: 48), havendo prazer tanto em ser capaz de olhar sem estremecer quanto no próprio estremecimento.

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

Há vários caminhos a serem percorridos para entender por que determinados assuntos/imagens tornam-se notícias. Rodrigues (1999) aponta que a sua maior ou menor previsibilidade determina se o acontecimento será noticiável, sendo que, quanto menos

previsível, maior a chance de ele ser considerado digno de registro. Dessa forma, situações caracterizadas pelo excesso, ou seja, por aquilo que foge à norma, ao que se espera, bem como por falhas ou pela inversão no funcionamento das coisas teriam forte apelo noticioso. Nesse âmbito, “o nascimento e a morte são por isso os acidentes limite em relação aos quais todas as outras ocorrências se posicionam e se referem” (Rodrigues, 1999: 29).

Traquina (2004) lembra que o insólito, o extraordinário, o catastrófico, a guerra, a violência, a morte e a celebridade são qualidades duradouras do que é notícia ao longo do tempo. E reforça que a morte é um valor-notícia fundamental para a comunidade interpretativa dos jornalistas, o que explica a predominância do negativismo no conteúdo da imprensa. Dessa maneira, começa-se a compreender por que razão acidentes, catástrofes, guerras e demais eventos que envolvem dor e sofrimento seriam noticiáveis.

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

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

Essa falta de interesse fica clara também na breve cronologia que Sousa (2004c) faz da cobertura do conflito de Ruanda, em 1994. As fotos não despertaram interesse da imprensa, a violência não “vendeu”. Quando começou o massacre dos tutsis pelos hutus, em 6 de abril de 1994, a agência Sigma enviou Patrick Robert, e a Sipa, Luc Delahaye. As primeiras fotos chegaram a Paris em 10 de abril. Nenhuma foi vendida pela Sigma. Em 27 de abril, o *Le Monde* publica a primeira reportagem sobre o assunto. A primeira imagem chocante sai na primeira página do *Le Quotidien de Paris* apenas em 18 de maio. O pico da cobertura só ocorreu no final de junho, mas com foco no campo de refugiados do Zaire. O que mostra que não basta ser um acontecimento negativo ou trágico e que há outras forças que atuam na escolha do que noticiar. Apesar da demora no surgimento do interesse pelo conflito, uma imagem referente a ele foi a vencedora da “Foto do Ano” do *World Press Photo* em 1994.

De qualquer forma, a “preferência” por notícias negativas – em cujo âmbito inserimos aquelas que envolvem dor e sofrimento e as imagens que as acompanham – ocorreria devido ao fato de tais acontecimentos satisfazerem mais o critério de frequência, serem mais facilmente consensuais e inequívocos em relação à sua interpretação e mais inesperados (Galtung & Ruge, 1999).

Outra reflexão sobre a opção pelo aspecto negativo do acontecimento pode ser buscada no inicialmente caráter realista do fotojornalismo. Em nome desse realismo era permitido, e até mesmo exigido, mostrar fatos duros, desagradáveis. Mathew Brady, que fotografou a Guerra Civil Americana, teria dito que “A câmera é o olho da história”, neste caso, invocada como “verdade inquestionável” (Sontag, 2003: 58). Mesmo com as mudanças na forma de compreender a fotografia, que vão muito além desse aspecto “realista”, permanece, no senso comum, a noção de que se foi fotografado, foi assim que aconteceu⁵³.

⁵³ Discussões sobre as relações da foto com o referente serão desenvolvidas no capítulo 4.

Sousa (2004c) aponta uma série de estudos sobre o uso do negativo como valor-notícia. Ele cita, inclusive, que há trabalhos na área de psiquiatria e neurobiologia que explicam o fato de a negatividade atrair o interesse das pessoas, como em “O erro de Descartes”, de Antônio R. Damásio (1995)⁵⁴, segundo o qual o sofrimento e a dor nos dão maior proteção para a sobrevivência. A dor seria “(...) a alavanca para o desenvolvimento apropriado de impulsos e instintos, e para o desenvolvimento de estratégias eficazes de tomada de decisão” (Damásio *apud* Sousa, 2004c: 202). Para o neurocientista, as sociedades sobrevivem por se regerem pela fuga à dor e não pela busca do prazer, logo, seria a informação associada à dor que nos desviaria do perigo iminente. Isso significa que a tendência da mídia à negatividade corresponderia a um instinto de sobrevivência.

O trabalho de Michael W. Singetary e Chris Lamb, de 1984⁵⁵, também é citado por Sousa (2004c) e mostra a tendência à negatividade em termos de emoção em 81% das categorias, numa análise das fotos vencedoras dos prêmios anuais de fotojornalismo da *National Press Photographers Association* – NPPA, dos Estados Unidos. *News* e *features* eram, a maior parte, sobre acidentes, desastres, crime e violência.

Em sintonia com esses estudos, está a tese de Stephen Plunkett⁵⁶ (*apud* Sousa, 2004c), datada de 1975, pela Universidade do Tennessee, que contém a análise de 35 fotos vencedoras do prêmio Pulitzer. A conclusão é que elas giravam em torno de distúrbios, segurança, necessidades humanas, violência, ameaças, idolatria, salvamento da morte, excentricidades e singularidades.

Mais um exemplo da opção pelo distúrbio e pelo negativo é dado por Santos (2003), sobre a situação de Belgrado, em 1999. O jornalista esteve na cidade durante a guerra da

⁵⁴ Damásio, Antônio R. (1995). “O erro de Descartes”. A citação refere-se à página 268. Consultar Sousa, 2004c: 202, nota 257.

⁵⁵ Singetary, Michael W. Lamb, Chris (1984). “News values in award-winning photos”, pp. 106-107. Consultar Sousa, 2004c: 202.

⁵⁶ Plunkett, Stephen (1975). “Sensationalism in Pulitzer Prize Winning Photographers: a cluster analysis”. Consultar Sousa, 2004c: 205.

Organização do Tratado do Atlântico Norte – OTAN contra a Iugoslávia e conta que havia mais edifícios de pé do que áreas bombardeadas, mas a imagem passada pela mídia mostrava uma cidade arrasada, por ter optado pelo visual e narrativamente espetacular: “Focadas nos destroços e centradas no anormal, as câmaras ignoraram o intacto e o normal e tornaram comum o que, na verdade, era raro” (Santos, 2003: 198).

Por outro lado, apesar do uso constante de imagens violentas, isso não significa que elas sejam necessariamente prioritárias. Em uma análise de 3.045 fotos de capa do *The New York Times*, entre 1976 e 1996, apenas 23,5% retratavam violência, sendo que 60,1% delas representavam uma violência latente, portanto, não explícita (Fishman & Marvin, 2003). Novamente, o foco volta-se para o “como” mostrar. No caso dessa investigação, as pesquisadoras verificaram que as imagens buscavam apresentar, na maioria das vezes, os sujeitos norte-americanos como agentes da ordem, sem crueldade, enquanto os não-americanos eram representados com maior brutalidade e intensidade e de forma explicitamente mais violenta.

Os valores-notícia (*news values*) seriam o critério para selecionar o que entra e o que não entra na pauta da imprensa. Eles são os atributos que orientam a seleção primária dos fatos e que também irão interferir no tratamento dado ao material produzido. Consolidados na prática histórica, tais valores agem em conjunto com outros critérios de noticiabilidade que envolvem desde o julgamento do jornalista às características do veículo e da empresa de comunicação, e apóiam-se em padrões culturais para que as notícias se realizem e produzam sentido.

Silva (2005)⁵⁷ fez um levantamento de vários autores que tratam sobre a questão da noticiabilidade, como Kaspar Stieler, Walter Lippmann, Fraser Bond, Galtung & Ruge, Nelson Traquina, Mauro Wolf, Michael Kunczik, Manuel Carlos Chaparro, Mário Erbolato e Nilson Lage, e elencou os valores-notícia apontados por eles.

⁵⁷ Gislene Silva é professora do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e parte desta reflexão sobre noticiabilidade foi apresentada no II SBPJor, em Salvador, em 2004.

Em seguida, pensou uma tabela operacional que contemplasse o consenso entre os diversos valores-notícia listados, bem como novos atributos considerados relevantes. Ela também divide os valores em macro e micro, sendo que os primeiros regem os segundos. Os macro valores-notícias consistem em atualidade, importância, interesse, negativismo, imprevisibilidade, coletividade e repercussão e, a cada um deles, ligam-se vários outros micro valores. Após essa sistematização e a aplicação em alguns telejornais, a autora destaca que é preciso refletir mais sobre os *news values*, já que não existiria uma fórmula universal, que tais valores seriam muito vulneráveis e mutantes e que sua percepção variaria de pessoa para pessoa.

Então, de onde vêm os valores-notícia? Eles são amplamente usados, servem de justificativa para uma série de escolhas, mas não se aborda qual a sua gênese. Hall *et al.* atentam para esta questão:

Embora não estejam escritos em parte alguma, formalmente transmitidos ou codificados, os valores-notícia parecem ser largamente partilhados entre os diferentes meios de comunicação (...) e constituem um elemento essencial na socialização profissional, prática e ideologia dos jornalistas. (Hall *et al.*, 1999: 225).

Logo, será selecionado o que a ideologia profissional considera “boas notícias”, levando-se em conta que a notícia é o produto final de um complexo processo, cuja estrutura de seleção passa pela organização da rotina e pelos jornalistas que direcionam os itens disponíveis a determinadas categorias, conforme o que se pensa que seria de interesse do leitor e, ainda, de acordo com a linha editorial.

Assim, o paradigma do *gatekeeper*⁵⁸, que consiste no pressuposto de que as mensagens passam por diversos pontos de decisão até chegarem ao destinatário, portanto, que

⁵⁸ O termo *gatekeeper* foi introduzido pelo psicólogo social Kurt Lewin, em um artigo de 1947. No jornalismo, a expressão foi usada por David Manning White. Nelson Traquina (1999), em “Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’”, comenta sobre isso na Introdução da segunda parte do livro, pp. 133-141. Ele também menciona que Schudson (1989) critica as limitações do modelo de *gatekeeper*, bem como as avaliações de McCombs e Shaw (1976) e Hitsch (1957) sobre essas escolhas dos jornalistas.

considera a seleção como uma ação pessoal e subjetiva, apresenta-se bastante limitado para explicar o processo de escolha de fatos noticiáveis. Afinal, tal liberdade de seleção dos jornalistas e as razões para optar por determinados acontecimentos refletem também o peso da cultura jornalística, das normas profissionais, da própria rotina de produção e dos constrangimentos organizacionais.

Esta capacidade de escolher quais são os fatos mais importantes e interessantes, baseada na experiência e no senso comum, é o que se denomina *news judgement* (Tuchman, 1999), o qual se desenvolve dentro de uma estrutura de referência: a das normas predominantes do profissionalismo jornalístico. Normas que se inserem numa estrutura burocrática, política e ideológica da organização, que também interfere no que será ou não notícia.

Todas estas reflexões levam-nos a perceber que o processo de seleção das notícias – e, em consequência, das imagens também – que se tornarão públicas é extremamente complexo e relaciona-se tanto à subjetividade dos profissionais envolvidos, quanto à política editorial do veículo, aos constrangimentos organizacionais, e a uma série de fatores sociais que influenciam a produção.

O fato é que, ao analisarmos a escolha de temas pela imprensa ao longo de sua trajetória, percebemos que as notícias, resultados de processos de interação e de negociações, seguem um padrão de permanecer orientadas para o fora do comum, para aquilo que vai contra as expectativas “normais” acerca da vida social. Assim, Hall *et al.* (1999) listam uma série de acontecimentos caracterizados como notícias possíveis: aqueles que se referem a pessoas/países de elite; que são dramáticos; que podem ser personalizados para evidenciar características de humor humanas como tristeza, sentimentalismo; que tem consequências negativas. Daí depreende-se que “o jornalismo tenderá a *realçar* os elementos extraordinários, dramáticos, trágicos, etc., numa ‘estória’ para reforçar sua notabilidade”, e aqueles

acontecimentos “que maior pontuação tenham num número destes valores-notícia terão maior potencial noticioso que os outros” (Hall *et al.*, 1999: 225). Enfim, recorrendo novamente a Hall *et al.* (1999: 226), “as coisas são noticiáveis porque elas representam a volubilidade, a imprevisibilidade e a natureza conflituosa do mundo”.

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

Em sociedades capitalistas democráticas modernas, esse processo de significação ajudaria a construir a sociedade como um consenso. Esse lado consensual uniria as pessoas enquanto sociedade e cultura, com maior força do que os elementos que as separam ou distinguem. Assim, ao delinear acontecimentos em enquadramentos de significados e interpretação, a mídia partiria da suposição de que todos possuem e sabem igualmente utilizar tais enquadramentos.

Nesse âmbito, a violência apresenta-se como um desvio, que rompe com a expectativa comum e ameaça o consenso e a ordem. O desvio “evoca ameaças mas também reafirma a moralidade consensual da sociedade” (Hall *et al.*, 1999: 237). Daí o interesse das pessoas por notícias com tal temática.

Corroborar tal noção a visão filosófica da morte como escândalo, manifestação de violência radical, ameaça à organização do universo como o homem o realizou por meio do trabalho (Durozoi & Roussel, 2000), conseqüentemente, a visão de situações de dor e sofrimento que aproximam o homem desse termo da vida ou a ele estão associadas direta ou indiretamente.

Ao assistir às tragédias da humanidade por meio da imprensa, o leitor poderia, por meio da compaixão e do temor, alçar a purificação (catarse) de tais paixões, como professa a Tragédia Grega, abordada por Aristóteles, na sua “Poética”. Assim como nos trazem as cenas midiáticas, a tragédia, no terceiro ato do enredo⁵⁹, momento do *pathos*, apresenta o “acto destruidor ou doloroso tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste gênero” (Aristóteles, 2004: 59). Ao contemplar a dor do outro, o indivíduo alivia-se ao sentir compaixão ou medo, visto que a primeira diz respeito àquele que é infeliz sem o merecer, e o temor refere-se aos que se assemelham a nós, ou seja, sempre ao outro, distante de nós, com o qual podemos nos identificar, mas sem sermos atingidos.

Em estudo sobre jornais sensacionalistas, Angrimani (1995) lembra, recorrendo a Baudrillard (1976)⁶⁰, que a morte como espetáculo interessa a todos, pois a execução pública teria uma função moral. A morte do outro seria, portanto, “saboreada” como espetáculo, numa espécie de “júbilo secreto”, pois, ao referir-se ao outro, encontra-se distante de nós, o que nos traz alívio.

(...) o cadáver impressiona por lembrar aos vivos “a imagem de seu destino”. O leitor, então, recebe um choque, imaginando que amanhã poderá ser a vez dele. Mas ao mesmo tempo que se produz este impacto (a morte ilustrada, ampliada, por um recurso da linguagem editorial sensacionalista), vem também o alívio. O jornal atende a uma necessidade inconsciente, onde o cadáver “ilustrado” morre “por procuração” no lugar do leitor. (Angrimani, 1995: 56).

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

⁵⁹ Segundo a “Poética”, o enredo (*mythos*) da Tragédia divide-se em reconhecimento (*anagnorisis*), peripécia (*peripeteia*) e ato doloroso (*pathos*).

⁶⁰ Angrimani (1995) refere-se à obra *L'Échange Symbolique et la mort*, de Jean Baudrillard (1976).

Transgressora porque o jornal “mata” alguém que o leitor gostaria de ter ele mesmo matado (a mulher infiel, o “bandido”); advertência, na acepção de que a morte de alguém representa uma intromissão do superego acessório⁶¹, socializado pelo meio, que estabelece – indiretamente – regras de comportamento. Ou melhor, relembra continuamente que a regra, “a lei”, existe e exige obediência. (Angrimani, 1995: 56).

Assim, o contato com imagens de dor e sofrimento através dos meios técnicos tornar-se-ia uma maneira de lidar com a morte na atualidade. Sobre tal questão, Quinto (2007: 26) recorre a Rodrigues (1983: 68)⁶² segundo o qual “é preciso exorcizar o cadáver, a morte e tudo o que diga respeito a eles”. Ter contato com essas imagens seria, então, uma forma de exorcizar tais acontecimentos, o que ocorre por meio das notícias recebidas diariamente.

Além disso, notícias de dor e sofrimento, envolvendo mortes, acidentes, catástrofes, assassinatos, funcionariam, conforme reflexões de Quinto (2007), como elo social temporário, ao tornarem-se motivo de assunto para conversar, de estar com o outro.

Não se pode negar, enfim, que a imprensa determina quais acontecimentos, sejam negativos ou não, de rotina ou imprevisíveis, têm direito à existência pública, logo, que podem passar a fazer parte da agenda de preocupações da opinião pública, como aponta a teoria da *agenda-setting*. A mídia não só apresenta os acontecimentos em forma de notícias e reportagens, mas também define significados para eles, oferecendo interpretações de como compreendê-los.

No que se refere à responsabilidade dos meios de comunicação na criação de realidades e consciência, concordamos com Cortina (2004: 25): “Em este punto reside, a mi juicio, la mayor responsabilidad de las empresas informativas, em que vivimos de una ‘construcción mediática de la realidad’, los ciudadanos saben de su mundo a través de lo que los medios les

⁶¹ O superego, na acepção freudiana, corresponde à introjeção das normas morais da infância, com o objetivo de inibir os impulsos instintivos. Ao usar a expressão “superego acessório”, o autor refere-se ao deslocamento do superego para outras figuras autoritárias, conceito que ele busca em Otto Fenichel (1981), na obra “Teoria psicanalítica das neuroses”. Assim, a cultura de massas atuaria, em determinados momentos, como essa autoridade moral e punitiva; o ego passaria ao meio de comunicação a tarefa de controle das pulsões que o indivíduo vai transgredir “por procuração”.

⁶² Rodrigues, José Carlos (1983). *O tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé.

ofrecen, tanto a escala global como local”⁶³. Assim, a imprensa é muitas vezes a única fonte de informação de acontecimentos fora da experiência direta das pessoas, o que reafirma a importância de refletir sobre como ela exhibe ou deve exhibir imagens de dor e sofrimento.

⁶³ Tradução da autora: “Neste ponto reside, em minha opinião, a maior responsabilidade das empresas informativas, em que vivemos de uma ‘construção mediática da realidade’, os cidadãos sabem de seu mundo através do que os meios oferecem-lhes, tanto em escala global quanto local”.

4. Os usos da foto pela imprensa

Quando a fotografia nasceu já existia a imprensa. Mas, apesar de as primeiras imagens fotográficas terem sido obtidas por Nicéphore Niépce entre 1816 e 1828, ainda levou um tempo para que a imprensa adotasse correntemente o uso das imagens produzidas na câmara escura. Em primeiro lugar, a técnica que permitiu a reprodução das fotografias em jornais e revistas só tornou-se acessível a partir de 1880. Em segundo lugar, os editores desvalorizaram, por muito tempo, a seriedade da informação fotográfica que, para eles, não se encaixava nas convenções nem na cultura jornalística de então. Além disso, do ponto de vista tecnológico, as câmeras eram pesadas, o *flash* de magnésio exalava mau cheiro, o processo era lento. Inicialmente, havia, portanto,

(...) uma forte reticência do meio jornalístico. A escrita é o veículo da informação, a imagem apenas uma ilustração. É preciso esperar ainda muito tempo para que lhe seja reconhecido um verdadeiro valor informativo. A imprensa diária é a que se mostra mais refratária. (Amar, 2007: 97)

Neste capítulo, procuraremos, em primeiro lugar, refletir sobre as diversas visões acerca dessa nova invenção que mudou a forma de enxergar o mundo para, então, apresentar quais foram e são os usos da foto pela imprensa.

Nos anos 1930, Walter Benjamin produziu determinadas reflexões sobre a reprodutibilidade técnica das imagens, que originou um texto que serve de referência e suporte teórico até hoje para muitos estudos: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁶⁴. Ele considera a fotografia como “o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário” (Benjamin, 1992: 83), ao alterar o modo de percepção sensorial da humanidade. Benjamin (1992) identificava a reprodução técnica possibilitada pela fotografia

⁶⁴ Referimo-nos ao texto publicado em 1955, com base na segunda versão escrita por Walter Benjamin em 1936.

como um marco e uma inovação, que se impunha de maneira crescente, e atentava para o fato de seu valor de culto inicial (tendo como principal exemplo o retrato enquanto recordação) ter se afastado em nome do seu valor de exposição. Assim, com a publicação na imprensa, o caráter excepcional e perene da foto transforma-se em efêmero e repetível, em função da apropriação do objeto por meio de seu registro, ou seja, da imagem.

Em texto anterior, “Pequena história da fotografia”, datado de 1931, Benjamin (1992) já se preocupava em tecer reflexões sobre a fotografia e alertava para a necessidade de o debate evoluir de sua relação com a arte para as suas funções sociais.

Tester (1995) cita o ensaio de Benjamin sobre reprodutibilidade técnica como a mais estimulante expressão do *status* das imagens e representações no mundo tecnológico. Ele defende que Benjamin abre as portas para entender que a reprodução técnica das imagens, especialmente a reprodução de representações de outros seres humanos, tem implicações significativas na esfera moral.

No entanto, antes de refletir sobre moral e ética, o que faremos mais atentamente no tópico 5, é necessário compreender quais as possíveis relações entre a foto e seu referente. Nesse sentido, é fundamental salientar que, pela própria consciência do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, estabeleceu-se, prontamente, a noção de testemunho. Assim, “aos olhos da doxa e do senso comum”, a foto “não pode mentir” (Dubois, 1992: 19).

Essa aparente naturalização da leitura das fotos de imprensa, que cola o referente ao significado, como se estivesse pré-digerido e interiorizado pelo espectador, é uma das discussões levantadas por Joly (2003), que atenta para o risco de assimilar-se o visto e o compreendido sem considerar os aspectos culturais e ideológicos da mensagem. Tomada do real, a foto de imprensa e sua legibilidade reforçam, como refere a autora, a idéia de que o mundo é compreensível, previsível, conhecido e reconhecido. Assim, o real já passado se confunde com o real mesmo, e o leitor crê que aquela imagem é conforme o próprio mundo.

Wolff (2004) faz uma leitura semelhante, ao mencionar que hoje, ao olharmos para as imagens mediáticas, cria-se a ilusão de não serem fabricadas, como se fossem o reflexo transparente do que mostram, como se emanassem diretamente do que representam, como produto direto da realidade. No entanto, sabemos que

Há uma subjetividade atrás da objetiva, todo um trabalho de mostrar [*monstration*] e de seleção atrás da imagem retida entre milhares de outras possíveis e mostrada em seu lugar, um complicado jogo de fantasias, de interesses e por vezes de acasos: por que [mostrar] este país, este acontecimento [...], esta personagem em vez de outra (Debray *apud* Wolff, 2004: 44)⁶⁵

Dubois (1992) faz uma breve retrospectiva sobre a questão do realismo na fotografia. No século XIX, o discurso predominante fundamentou-se na foto como imitação, como espelho da realidade, devido ao caráter automático do dispositivo técnico. Essa visão mimética ainda prolongou-se no século XX, sempre com base na noção de que “a fotografia, pela sua gênese automática, testemunha irredutivelmente a existência do referente” (Dubois, 1992: 29).

Ainda no século XX, passa-se ao discurso da fotografia não mais como *mimesis*, mas como transformação do real, uma vez que esta é codificada sob diversos aspectos: técnico, cultural, sociológico, estético etc. Dessa maneira, a foto não seria neutra nem inocente. E, como linguagem, consiste em um “instrumento de análise e interpretação do real” (Dubois, 1992: 34) e, enquanto tal, a sua significação é dada culturalmente.

Como base na semiótica de Pierce⁶⁶, Dubois (1992) propõe que a noção de foto como espelho do real encontra-se no campo do ícone, da representação por semelhança; enquanto a idéia de transformação do real seria da ordem do símbolo, ou seja, da representação por

⁶⁵ Debray, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard on Occident*, Coleção Folio/Essais. Paris: Gallimard, 1992, p.19. Ed. Brasileira: *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.376.

⁶⁶ Charles Sanders Peirce (1839-1914) é considerado o fundador da moderna Semiótica. Sua teoria fundamenta-se na tríade do signo, seu objeto e sua interpretação. Para Peirce, há três tipos de signos: ícone, índice e símbolo, e é nessas categorias que Dubois se baseia para abordar a relação da fotografia com o real.

convenção geral. A esses dois pontos de vista, vem juntar-se a fotografia como vestígio de um real, como índice, como representação por contigüidade física do signo com seu referente. São índices os signos “que estabelecem, ou estabeleceram em dado momento, com seu referente (a sua causa) uma relação de conexão real, de contigüidade física, de co-presença imediata” (Dubois, 1992: 55).

Esse princípio do vestígio direciona-se não apenas para o momento do registro em si, mas considera o antes e o depois, gestos culturais que dependem de escolhas e decisões humanas. Assim, a foto como índice afirma a existência daquilo que representa, o “isso foi”, de Barthes (1984), mas não nos diz “isto quer dizer isto”. Sob o ponto de vista de Dubois (1992), a foto é primeiramente índice e somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo). Ela é vestígio porque é a impressão física de algo real que existiu em determinado momento do tempo, logo, é única, singular. Barthes (1984) também aborda tal aspecto ao assinalar que a fotografia reproduz mecanicamente o que nunca poderá repetir-se existencialmente.

Barthes (1984: 114-115) aponta o referente como “não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”. Ou seja, ele argumenta que, numa foto, não se pode negar que a coisa fotografada estivesse ali. A partir daí, percebe-se uma posição dupla de realidade e passado, do “Isso-foi”, de algo presente na foto em certo momento do passado; e, ao mesmo tempo, de uma “imagem viva de uma coisa morta”, pois:

a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*. (Barthes, 1984: 118).

A força da imagem estaria, para Wolff (2004), na sua irracionalidade, isto é, na sua condição de mostrar, mas não dizer. Para ele, a imagem mostra pela afirmação “Vejam! Aí está!”, oferecendo um sentimento de realidade que a linguagem não dá. “A imagem faz reviver os mortos e mostra o tempo passado não como passado, mas como sempre presente” (Wolff, 2004: 28).

Essa proximidade com o referente, com o “real”, acompanhou, e talvez mantenha-se fortemente até hoje no senso comum e mesmo nos usos que a imprensa faz da fotografia. A noção de prova e testemunho, apesar do avanço nas discussões teóricas, parece ter criado raízes ao longo do desenvolvimento do fotojornalismo. Essa expectativa de verdade como correspondência com os fatos é amplamente criticada por Joly (2003), uma vez que as imagens são um discurso sobre o mundo, uma representação visual culturalmente filtrada do real, articulada com outros tipos de representações.

A idéia da foto possuidora de uma aura de verdade, de certeza, por existir apenas a partir do que se fotografa, é herança de um pensamento positivista, como assinala Ledo Andión (1988). Ela ressalta que o uso da fotografia na imprensa norteia-se pelo ideal das Luzes, ligado às noções de progresso e emancipação. É preciso mostrar tudo, aproveitar os recursos da nova tecnologia. Também é necessário exibir aquilo que precisa ser modificado, como fazia Lewis Hine, e como ocorreu, décadas depois, no Vietnã.

Entretanto, a autora enfatiza que, ao longo do tempo, a remodelação das democracias liberais e o silenciamento dos países recém-descolonizados traduziram-se, no fotojornalismo, na contratação de profissionais adequados ao sistema informativo desejado e na centralização transnacional da maior parte da oferta. Isso representou a adoção da violência como modelo dominante, sistematizada de maneira formal nos tempos e ritmos de produção, no tratamento sintético das informações, na redução a estereótipos, na falta de controle do uso da fotografia,

na descontextualização, nas rotinas produtivas, no modelo de capa e na imagem apenas como recurso gráfico ou apelo visual.

Dessa forma, os fotógrafos foram perdendo terreno no campo da liberdade de expressão, em nome da noticiabilidade dominante, prejudicando as possibilidades da foto de imprensa como importante elemento informativo. Se, antes, a imagem era utilizada como documento, informação ou ilustração, com base em critérios de novidade, excepcionalidade, significação simbólica e em sua temática, com o tempo ela perdeu essa importância para atuar como elemento gráfico apenas, na composição da página, ou como recurso propagandístico das informações que ela acompanha (Ledo Andión, 1988).

Mas como se deu esse processo ao longo do tempo? Inicialmente, o interesse da imprensa direcionou-se a imagens de guerras e de pequenos acontecimentos. Foi somente em meados da década de 80 do século XIX que os semanários e as revistas ilustradas passaram a utilizar fotografias regularmente, sendo que estas últimas registraram enorme crescimento, principalmente na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial.

Uma das razões para a demora na adoção sistemática de fotos pela imprensa está relacionada intimamente às condições técnicas de equipamentos e processos, que avançaram passo a passo, como, por exemplo, a invenção da primeira câmera Kodak, em 1888; o investimento da chamada imprensa amarela em processos de reprodução em 1898; a chegada das rotativas em 1890; o aumento da velocidade na transmissão à distância em 1904, entre outros fatores que tornavam a fotografia e sua reprodução possíveis em termos de rapidez e custos.

Assim, os usos da foto pela imprensa passaram por várias modificações ao longo do tempo. Como as primeiras referências dos fotógrafos encontravam-se na pintura, a apresentação das imagens nos jornais, no século XIX, vinha acompanhada por espécies de

molduras, como filetes floreados. E, antes da possibilidade de reprodução, as imagens eram desenhos em madeira confeccionados a partir dos originais fotográficos.

O aparecimento do primeiro tablóide fotográfico, em 1904, o britânico *Daily Mirror*, é considerado um marco, uma vez que o conteúdo das fotos passa a ser considerado tão importante quanto o texto. Freund (2006) menciona a importância do uso de fotos pelo *Daily Mirror* e cita que, em 1919, o *Illustrated Daily News*, de Nova Iorque, segue modelo semelhante.

Mas, até a década de 1920, a fotografia ainda era considerada de maneira bem unívoca em seu sentido, colada à ilusão da verdade e à noção de prova. Já nos anos 1930, cresce o interesse da imprensa por reproduzir temas da vida cotidiana e fotos não posadas, a *candid photography*, cuja paternidade é atribuída a Erich Solomon (1886-1944). Ele foi o primeiro a fotografar pessoas em interiores sem elas se aperceberem. Assim, o maior valor da foto volta-se menos para a nitidez e mais para o assunto e a emoção capaz de suscitar. Em 1931, Solomon lança o álbum “Contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados”, marcando uma fase, que teria continuidade até os dias atuais, de registrar políticos em suas vidas privadas (tendência que passou a incluir celebridades em vários campos de atividade).

E, ainda, nessa época, a invenção da câmera Leica permite ganhar mobilidade, posicionar-se melhor, passar sem ser apercebido, além de oferecer várias objetivas, o que torna a foto mais natural, bem como possibilita o registro do acontecimento no seu instante⁶⁷. Os jornais passam a dar mais atenção ao fotojornalismo e a valorizar o *scoop* (furo), a velocidade e o sensacionalismo. Ao mesmo tempo, as revistas investem na fotografia de autor, principalmente com os *concerned photographers*.

Na Alemanha dos anos 1920 e 1930, há um *boom* de revistas ilustradas, cuja articulação entre texto e imagem permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Para

⁶⁷ Para se ter uma idéia, o *flash* de magnésio exalava mau cheiro e muita fumaça e, além de impedir que rapidamente se tirasse outra foto, afastava as pessoas do fotógrafo. Com a invenção da Leica, o cenário muda, pois se torna possível fotografar em interiores sem iluminação artificial e a obtenção de imagens espontâneas.

Amar (2007), é na revista *Münchner Illustrierte Presse* que a foto de informação encontra seu verdadeiro lugar. A partir de então, a fotografia jornalística fortalece-se e ultrapassa o caráter meramente ilustrativo e decorativo que tinha.

Em 1930, os editores do *Münchner Illustrierte Press* percebem que o público não quer apenas ser informado sobre fatos e gestos das grandes personalidades, mas tem interesse pelo homem da rua e por assuntos relacionados com sua própria vida. Assim, o jornal, seguido por outras publicações, inicia uma fase de ouro da foto-reportagem, com destaque para o trabalho de Felix H. Man, que fez cerca de 80 reportagens fotográficas entre 1929 e 1933 sobre os mais diversos temas do cotidiano, como piscinas populares, operários de fábricas, cenas de restaurantes, combates de boxe (Freund, 2006).

Esse florescimento cultural alemão, no entanto, estava com os dias contados. Com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, vários jornalistas, editores e fotógrafos deixam o país, o que contribuiu para a exportação das concepções do fotojornalismo alemão para a Europa e os Estados Unidos.

Um exemplo é criação da *Vu* (1928-1938), primeira revista ilustrada moderna na França, alicerçada na fotografia, e que traz uma nova fórmula para o uso da imagem na imprensa: a reportagem ilustrada de informações mundiais. Inspirada na *Vu* e nas revistas alemãs, surge a *Life* (1936-1972), nos Estados Unidos.

É ainda nos anos 1930 que se percebe uma nova audiência para uma nova fórmula: a imprensa popular, que inclui a reportagem do sensacional, a vida como história – *true life* – as séries, os *comics*, um modelo alimentado por certo voyeurismo diante de escândalos e desgraças (Ledo Andión, 1988). Este tipo de abordagem ganharia mais peso décadas mais tarde, com a concorrência com a imagem televisiva, ambas voltadas para a apresentação do instantâneo, sem contradições ou ambigüidades. No entanto, suas origens remontam à imprensa amarela norte-americana do final do século XIX, que nasceu com a disputa acirrada

entre os sensacionalistas *The New York World*, de Joseph Pulitzer (1847-1911), e *The New York Morning Journal*, de William Hearst (1863-1951), que abusavam de manchetes escandalosas e até falsificavam ou inventavam histórias.

Já nos 1940, com a atuação das agências, aumenta a demanda pelos temas crimes, conflitos, desastres, acidentes, atos de figuras públicas, cerimônias e desporto.

Sousa (2004a) lista uma série de fatores que contribuíram para a ampliação do uso de fotos pela imprensa, principalmente a partir dos anos 1930:

- a) O poder de atração e a popularidade das fotos, com o suporte do desenvolvimento de uma cultura visual propiciada pelo cinema;
- b) O desenvolvimento de práticas de documentalismo voltadas para fins sociais e do fotojornalismo de autor;
- c) A compreensão da foto como fator de legibilidade e acesso aos textos;
- d) Mudanças no *design* dos jornais norte-americanos entre 1920 e 1940 com maior aproveitamento das fotos;
- e) Introdução da telefoto em 1935;
- f) Valorização do fotojornalismo com a cobertura da Guerra Civil Espanhola e, posteriormente, da Segunda Guerra Mundial;
- g) Introdução de novas tecnologias (câmeras menores, teleobjetivas, filmes rápidos, *flashes* eletrônicos).

Porém os usos da foto na imprensa encontrariam outros rumos com a chegada e ascensão da televisão. Cai o número de revistas ilustradas nos anos 1950 e, como já mencionamos, abre-se caminho, a partir da década seguinte, para o gosto pelo “popular”, por *scoops* traumáticos e por imagens que invadem a privacidade de figuras públicas. Encontram espaço a imprensa cor-de-rosa e a de escândalos, as revistas eróticas e as especializadas (moda, decoração, fotografia etc.). Com a popularização de revistas de escândalos na Itália,

surgem, então, os *paparazzi*, fotógrafos especialistas em buscar, a qualquer custo, fotografias sensacionais de pessoas famosas.

Manuais, como o *Associated Press Style Book*, surgem na década de 1960, época em que se passa a incentivar a combinação de elementos de arte e *design* na fotografia. Reforça-se o foco na captura do acontecimento sensacional e na industrialização do fotojornalismo. O período é nomeado por Sousa (2004a) como a segunda revolução do fotojornalismo, a partir dos anos 1960, marcado pelos seguintes traços:

- a) Desaparecimento das revistas ilustradas; aumento da produção das agências fotográficas, que atendem, agora, a jornais e revistas semanais de informação;
- b) Crescimento do número de fotojornalistas incentivados pela cobertura da Guerra do Vietnã;
- c) Maior segmentação do mercado da comunicação e valorização do *design* gráfico na imprensa, tendência mais notória nos anos 1980;
- d) Maior interesse pela foto ilustração que se sobrepõe à foto-choque; aumenta a invasão da vida privada;
- e) Maior convencionalização e rotinização do fotojornalismo, que leva as fotos a tenderem para o estereótipo: o esquerdista, o político, o delinquente, o manifestante etc.

Nos anos 1980, ganha força o *close in* e sua agressividade visual, o preenchimento do enquadramento, na manutenção de uma composição mais simples. Convivem tanto a produção rotineira centrada no imediato, quanto o fotojornalismo de autor.

Sobre a cobertura de guerra, intimamente ligada ao desenvolvimento do fotojornalismo, como apontamos no primeiro capítulo deste estudo, esta passou por vários e diferentes momentos, com mudanças em relação a seu uso pela imprensa. Para Ledo Andión (1988), a utilização de imagens vivas, múltiplas e inseridas num processo, como ocorreu no

Vietnã, foi substituída por imagens que apenas nutrem um sentimento de impotência e que seguem o modelo de mercado da foto mais forte e mais denotativa. Galard (2004) também questiona a rapidez com que se substituem imagens de guerra em abundância, inviabilizando o tempo necessário para o desvelamento das idéias contidas nelas.

A crítica da autora estende-se ao uso da imagem como banalidade, como espetáculo, em detrimento do valor informativo da fotografia. É também à crítica à banalização que se atém o psicanalista Paulo Endo (2005: 79)⁶⁸:

a exposição traiçoeira, rasteira e chula das imagens, onde pessoas são flagradas aos prantos, feridas, mortas, em pânico, e que, no dia seguinte, viram sucata, notícia velha, cadáveres já vistos, espelham a banalização da violência pelo caráter de sua transmissão (Endo *apud* Quinto, 2007: 29).

Ledo Andión (1988) atenta para o fato de, a partir dos anos 1980, com os meios de comunicação de massa, ter se esgotado um tipo de percepção sensível em nome de uma comoção sensível, ancorada em sexo e morte. Ela considera que, na contemporaneidade, a ação, a velocidade e a tecnologia são os novos *news values* para a fotografia. Com a rapidez como critério de noticiabilidade, cai a qualidade, pois o que passa a importar é a apreensão imediata, global e sensível das fotos, padrões da imagem televisiva que passam a ser adotados para o impresso também.

A autora lembra que fotos do nunca visto, do oculto, sempre atraíram o olhar das pessoas e ampliaram a liberdade de ver, numa época de conquistas e de expansão do capitalismo. E foram ganhando o interesse da imprensa fotografias com elementos de intriga, segredo, perigo, personagem público e ameaças de acontecimentos, centradas em seu caráter de espetáculo. Dessa forma, “Socialmente a foto acéptase – máis e máis – porque é parte do

⁶⁸ Endo, Paulo (2005). “O consumo de imagens violentas: pacto e alienação”, em *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 17, p.77-94.

consumo de imaxes cotián e da solución de modo de vida que estas imaxes fornecen a través dos estereótipos”⁶⁹ (Ledo Andión, 1988: 61).

Ela acredita que, apesar de a fotografia de imprensa ter evoluído e conquistado seu espaço social e informativo, acabou retomando seu antigo papel de ilustração e de adorno com o triunfo da tecnologia e da quantidade em detrimento da qualidade.

O cenário visualizado pela autora apresenta-se-nos voltado para a espetacularização, a valorização da violência, os efeitos da dramatização, a dependência de instituições e a centralização na distribuição das fotos. Para ela, essa situação aponta para a definição de uma nova ordem, e a foto-choque seria o principal emblema do esgotamento de um sistema comunicativo. Os sinais da renovação estariam em revistas especializadas e em iniciativas de alguns jornais diários, que buscam fugir dos velhos clichês, pois perceberam que a imprensa que preza pela rapidez e trata os sujeitos de maneira impactante está obsoleta na prática.

O texto de Ledo Andión data do final da década de 1980, anos marcados pelo uso de fotos mais agressivas e de composição mais simples, e, por isso, é necessário atentarmos para o contexto do seu lugar de fala, apesar de a autora já ter-se adiantado ao acreditar que uma renovação avizinhava-se. Em texto produzido mais de uma década depois, e que acreditamos condizente ao que ainda se assiste na contemporaneidade, Sousa (2004a) aponta que, desde o pós-guerra, duas linhas de evolução contraditória passaram a coexistir até os dias atuais: a fotografia jornalística e documental, por um lado, e a banalização do produto fotojornalístico e a produção em série de *fait-divers*, por outro. A ambas juntou-se, com bastante relevo, uma terceira via, a foto ilustração, nomeadamente a foto *glamour*, a foto *beautiful people* e a foto institucional, principalmente após os anos 1980 e 1990.

Cornu (1994) também acredita na permanência de uma capacidade crítica da imprensa, apesar do sensacionalismo. Para ele, mesmo voltados para a lógica de mercado, os

⁶⁹ Tradução da autora: “Socialmente aceita-se a foto – mais e mais – porque é parte do consumo de imagens cotidianas e da solução do modo de vida que essas imagens fornecem através dos estereótipos”.

meios de comunicação sabem que a pluralidade pode permitir atingir públicos-alvos diferenciados. Sendo assim, continua havendo espaço para o pluralismo, que é uma das garantias da liberdade de informação.

Freund (2006) resume, de maneira concisa e simultaneamente abrangente, o desenvolvimento da fotografia e seu papel na sociedade, englobando várias das questões apontadas neste capítulo por diversos autores:

Ela [a fotografia] começou de forma modesta, como meio de auto-representação. Muito rapidamente tornou-se numa indústria todo-poderosa e tentacular que se infiltrou por toda a parte. Como meio de reprodução, a fotografia democratizou a obra de arte, tornando-a acessível a todos. Ao mesmo tempo, ela mudou a nossa visão da arte. Empregue como meio de exteriorização de preocupações criativas, ela é mais do que uma simples cópia da natureza. De outro modo as 'boas' fotografias não seriam tão raras. Entre os milhões de imagens que todos os dias são publicadas na imprensa e na edição, encontram-se apenas algumas que ultrapassam a simples representação. Ela ajudou o homem a descobrir o mundo segundo novos ângulos; suprimiu o espaço. Sem ela jamais teríamos visto a superfície da Lua. Se ela nivelou os conhecimentos, aproximando assim os homens, não deixa de desempenhar, também, um perigoso papel como manipuladora, na criação de necessidades, na venda de mercadorias e na conformação de espíritos. (Freund, 2006: 202).

Diante das mudanças pelas quais passaram os usos da foto pela imprensa, encontramos em Lester (1999) e Sousa (2004a) uma sistematização em seis gêneros fotojornalísticos utilizados na contemporaneidade, com base na tradição dos manuais: notícias (*spot news* e notícias em geral), *features*, retrato, ilustrações fotográficas, paisagens e histórias em fotografias ou *picture stories* (foto-reportagem e foto-ensaio ou uma mistura das categorias anteriores). Ressalta-se, ainda, que a identificação do gênero leva em consideração a intenção jornalística e o contexto de inserção da foto.

É necessário atentar, todavia, para a diferença na tradição de classificação dos grandes concursos fotográficos, que passa pelo número de fotografias que constituem a peça (foto única ou várias imagens) e pelo tema.

Grande parte das fotos publicadas em jornais e revistas de informação enquadra-se no gênero notícias. As *spot news* são imagens únicas, geralmente de acontecimentos imprevistos.

Como muitas *spot news* são obtidas em momentos traumáticos, o fotógrafo depara-se com imagens chocantes e precisa escolher o “como” mostrar tais acontecimentos, pelo choque ou não, por exemplo. Já as notícias em geral são aquelas presentes na pauta que se vai cobrir.

Na seqüência da classificação proposta, as *features* são fotos de instantes fluidos, que possuem seu sentido em si mesmas, necessitando apenas de informações básicas no texto complementar. A imagem precisa valer por si só, por sua força visual, pela apresentação do incomum. Permitem ao fotojornalista maior liberdade artística e estilística, bem como a exploração do humor.

Outro gênero é o retrato das pessoas que aparecem nas histórias, que pode ser individual ou coletivo/de grupo. Tal foto consiste não apenas em mostrar o aspecto físico, mas também em evidenciar traços da personalidade, valorizando a expressão facial. Normalmente, recorre-se à luz natural. Poses podem ajudar a impor um sentido à imagem e reforçar o seu valor documental.

As ilustrações fotográficas podem ser fotos únicas ou fotomontagens e abordam, tradicionalmente, assuntos considerados menos “sérios”, como culinária. Daí a posição de alguns fotojornalistas não considerarem a *photo illustration* como um gênero do fotojornalismo, apesar de a maior parte dos manuais a incluir como tal. São imagens planejadas, pensadas para gerar determinado efeito, e, como o nome indica, servem para ilustrar as matérias.

Já o gênero que reúne, em um conjunto, uma série de imagens que buscam constituir um relato compreensivo e desenvolvido de um tema consiste nas histórias em fotografias ou *picture stories*, que devem mostrar as diversas facetas do tema ao qual se referem. Tal gênero apresenta, comumente, cinco tipos de fotos:

(1) planos gerais globalizantes em que participam os principais elementos significativos, (2) planos médios e de conjunto das acções principais, (3) grandes planos de pormenor de detalhes significativos do meio, dos sujeitos e das acções, (4) retratos dos sujeitos, em close-up (grande plano) ou noutros planos, como o plano americano (corte acima dos joelhos) e (5) fotografia de encerramento. (Sousa, 2004a: 102)

Sobre a foto jornalística, Barthes (1990) propõe estudá-la como um objeto com autonomia estrutural, que está em relação com o texto que a acompanha, mas que, primeiramente, deve ser analisada separadamente. Para o autor, a primeira mensagem da foto é aquela de conteúdo analógico, portanto, denotada; porém, há uma mensagem suplementar, conotada, cujo sentido será dado conforme o código do sistema conotado, isto é, aquele constituído por uma reserva de estereótipos.

Do ponto de vista da produção, a foto jornalística é trabalhada, escolhida, composta, construída, conforme normas profissionais, estéticas e ideológicas, que constituem fatores de conotação da imagem. Do ponto de vista da recepção, a foto será lida vinculada a uma reserva tradicional de signos.

Barthes (1990) reflete sobre esse carácter paradoxal da foto, por ser ao mesmo tempo objetiva, devido a seu aspecto analógico, e conotada, por estar investida de significados outros. E estabelece procedimentos estruturais (não semânticos) de conotação: a trucagem, que é a intervenção no interior do plano de denotação; a pose, a qual pode sugerir a leitura de significados de conotação; os objetos indutores de associações de idéias ou símbolos; a fotogenia, ou seja, a imagem “embelezada” por técnicas, como a de iluminação; o estetismo, que remete a foto à pintura por sua composição visual; e a sintaxe, cuja conotação se dá no encadeamento de fotos numa seqüência.

É por isso que Dubois (1992) reforça que Barthes não foge ao culto à referência, como o faz principalmente em “A câmara clara”, em que insiste na relação forte e íntima da foto com o real, mas sabe que a imagem fotográfica é atravessada por toda espécie de códigos, como fica patente no texto “A mensagem fotográfica”.

Portanto, além do significado superficial da imagem captado no golpe de vista, é preciso fazer o que Flusser (1998) denomina de *scanning*, ou seja, vaguear pela superfície, seguir a estrutura da imagem mais os impulsos íntimos do observador. Para o autor, o significado da imagem seria a síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor.

Apesar da dificuldade para analisar imagens, devido ao fato de não existir uma linguagem analítica particular para nomear os significados de conotação, e de haver diversas possibilidades de leitura segundo os indivíduos, Barthes (1990) afirma que essa diversidade não é anárquica, pois dependerá do saber – prático, nacional, cultural, estético – investido na própria imagem.

Joly (2003) também reforça que não há interpretação unívoca de uma mensagem imagética e propõe articular exemplos concretos e reflexões, que envolvam a coerência textual e contextual da imagem. A autora entende interpretar como dar uma significação, decifrar, explicar, a fim de compreender ou fazer compreender, logo, tal ação pressupõe opções, sujeitas a um conjunto de condicionamentos, seja físico, cultural, social, conjuntural etc. “Todo discurso visual tiene su propia coherencia inductora de una interpretación”⁷⁰ (Joly, 2003: 139).

As reflexões sobre metodologias para a análise de imagens e, especificamente neste estudo, de fotografias jornalísticas, serão objeto de discussão mais detalhada no estudo de caso das imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano” do *World Press Photo*, realizado na Parte II deste trabalho.

⁷⁰ Tradução da autora: “Todo discurso visual tem sua própria coerência indutora de uma interpretação”.

5. Fotojornalismo, dignidade humana e ética

Um dos princípios básicos de defesa dos direitos fundamentais do homem é o respeito à sua dignidade, cuja proteção e promoção representam direito constitucional nas sociedades democráticas. Inicialmente concebida no plano filosófico, a idéia de dignidade consagrou-se como valor moral e, posteriormente, jurídico. Na antiguidade clássica, já se discutia que o ser humano possui uma qualidade que o distingue de outras criaturas e que independe de diferenças sociais, culturais ou individuais. O pensamento moderno, cujas noções de liberdade e igualdade moveram a Revolução Francesa, também adota a concepção de que a sociedade ideal deveria ser organizada visando à felicidade humana e só poderia nascer do respeito aos direitos naturais do homem. A dignidade seria a base da liberdade humana.

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

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

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

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

A liberdade de expressão também está contemplada na Declaração Universal, o que inclui a liberdade de imprensa como instrumento essencial para o funcionamento da democracia, mediante a qual os cidadãos exercem seu direito de receber, divulgar e buscar informação. Liberdade que promove o livre debate de idéias e opiniões, fundamental para a consolidação e o desenvolvimento democráticos. Apesar de ser um direito individual, a liberdade só tem sentido se em relação direta com um espaço público, uma vez que se configura também um valor comum, inscreve-se num contexto, num tempo e num lugar. Nesse sentido,

A imprensa tem por função informá-lo [o cidadão], tanto sobre os factos como sobre as correntes de idéias, a fim de se criar uma opinião pública cuja expressão há-de ser organizada pela democracia. Esta função política original da imprensa deve ser sublinhada vigorosamente numa época em que as tendências para uma comercialização crescente dos “produtos” de imprensa ameaçam fazê-la esquecer. (Cornu, 1994: 58-59)

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

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

Além disso, pela própria dimensão da realidade mediática na contemporaneidade, é preciso refletir sobre a liberdade e a responsabilidade dos atores que agem e interagem neste espaço. E, como, tradicionalmente, o objeto da ética é o Bem, no jornalismo, a questão seria “em que condições um jornalista é capaz de produzir uma boa informação?”, considerando que a interrogação ética também pressupõe articulações entre o Bem, o Verdadeiro e o Justo (Cornu, 1994).

Cornu (1994) faz uma diferenciação entre ética e moral, sendo a primeira uma exigência por uma abordagem crítica, que evoca uma concepção coerente e pessoal de vida, cujas decisões passam por um processo interior crítico de fundação e legitimação das normas; já a segunda designa um conjunto de regras de comportamento, comuns, convencionalizadas, admitidas por uma sociedade em dado momento. O autor promove essa reflexão não para se ater a oposições, principalmente entre o caráter privado ou social de cada uma, mas para mostrar que a moral tem tarefa de regulação enquanto a ética tem a função de legitimação ao interrogar essas normas.

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

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

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

Os relatos de catástrofes naturais, de conflitos bélicos, de acidentes espetaculares espezinham o mais das vezes esta forma de respeito ao outro, explorando-os sem vergonha para fins comerciais, numa “impiedosa caça ao sofrimento humano” (Pürer)⁷¹ e com o pretexto de dar ao acontecimento o seu *human touch*. É um domínio onde a deontologia profissional tem ainda um imenso caminho a percorrer: parece que quanto mais os *media* se desenvolvem mais este tende a alongar-se, sob a influência do espectacular a qualquer preço, da regra do “peso das palavras” e do “choque das fotos”, que varre na sua passagem todo o pudor e toda a compaixão. (Cornu, 1994: 99)

Ressaltamos que, como qualidade inerente à condição humana, a dignidade pode e deve ser reconhecida, respeitada, promovida e protegida, alertando-se para o fato de que a noção não deve desvanecer-se como mero apelo ético, mas ser tarefa de todos, inclusive dos meios de comunicação e, no contexto desta pesquisa, dos fotojornalistas, especialmente quando tal dignidade estiver fragilizada ou quando for ausente a capacidade de autodeterminação, ou seja, de tomar decisões essenciais a respeito da própria existência.

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

La *calidad* de lo comunicado, sin embargo, ya no depende del medio sino del uso que todos los participantes hagamos de él, de lo que entendamos como más válido e digno de ser *publicado/recibido*. Ése es nuestro desafío.⁷² (Gozálvez, 2004: 190-191).

⁷¹ Heinz Pürer: “Ethic in journalismus und massekommunikation”, p. 305. Em *Publizistik, Vierteljahreshefte für kommunikationsforschung*, Heft 3, 37, Jg 1992. Constance, Universitätsverlag.

⁷² Tradução da autora: “A qualidade do comunicado, sem dúvida, já não depende do meio, mas do uso que todos os participantes fazemos dele, do que entendemos como mais válido e digno de ser publicado/recebido. Esse é nosso desafio”.

Ao pensar sobre essas escolhas, a discussão que se propõe, então, seria qual o interesse em exibir fotos que retratam o sofrimento dos outros? Despertar indignação, causar consternação, tristeza, vender? Elas ensinariam algo? Ou apenas alimentariam apetites voyeuristas e embotariam o espírito? O que significa olhar para elas?

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

Para a autora, fotos de violência apresentam uma fatia de determinada realidade ao observador e podem alimentar nele a condenação daquela situação ou a apatia, por ele acreditar que o mundo é assim mesmo e não pode fazer nada para alterá-lo. Ela entende que quem está distante da circunstância retratada pode mostrar-se insensivelmente indiferente ao sofrimento que se passa longe de sua vista. “Se houver o sentimento de que não há nada que ‘nós’ possamos fazer (...) e que não há nada que ‘eles’ queiram fazer também (...) então começa-se a ficar cansado, cínico, apático.” (Sontag, 2003: 104).

Richard Lacayo e George Russel, citados por Sousa (2004c), atentam para o fato de tornar-se difícil determinar se o sentido moral é aguçado ou endurecido, diante da apresentação de todo tipo de sofrimento às câmeras, registrados sob todos os ângulos.⁷³

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

⁷³ “Now that every kind of grief has been presented to the camera, which has recorded it from every angle, pictures of misery only seem to recall to us pictures of misery (...). It becomes hard to determinate whether the moral sense is sharpened or coarsened by repeated exposure to calamity” (Lacayo & Russel *apud* Sousa, 2004c: 134). A referência de Sousa é “Eye witness: 150 years of photojournalism”, de 1990.

Acreditamos que a solução para essa situação passa pelo contexto e pela criação, principalmente diante da responsabilidade pelos possíveis efeitos das fotos, que podem ser positivos ou negativos. E esses efeitos provêm, além do horizonte de expectativas dos leitores, dos valores e da ideologia a partir dos quais será apresentada, comunicada e recebida a imagem do outro, seja estrangeiro, etnicamente diferente, excluído, pobre. E há imagens que não educam nem explicam, pelo contrário, podem contribuir para exacerbar conflitos.

Uma das questões principais que se coloca, portanto, é o fato de as imagens serem exibidas sem serem perpassadas por uma abordagem crítica que as tornassem vetor de incentivo a uma consciência sobre a dor do outro. O problema, para o psicanalista Paulo Endo (2005: 78), citado por Quinto (2007: 29) é que “as imagens violentas são lançadas para produzir perplexidade, impacto emocional, ativar horrores inconscientes, mas não para produzir uma nova consciência sobre o terrível”⁷⁴.

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

Nesse contexto, recorremos a Camps (2004: 37), para quem é particularmente preocupante “la utilización que hacen los médios de comunicación de las imágenes del dolor y del sufrimiento, em la información sobre guerras, actos de terrorismo, accidentes o catástrofes”⁷⁵. A autora discute também até que ponto a exibição da dor contribui para provocar denúncias ou apenas banaliza o mal, já que somos espectadores à distância e por poucos instantes.

⁷⁴ Endo, Paulo (2005). “O consumo de imagens violentas: pacto e alienação”, em *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 17, p.77-94.

⁷⁵ Tradução da autora: “a utilização que fazem os meios de comunicação das imagens da dor e do sofrimento, na informação sobre guerras, atos de terrorismo, acidentes ou catástrofes”.

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

the electronic image flickers and is gone. The frozen moment... remains. It can haunt. It can hurt again. It can also leave an indelible message about the betterment of society, the end of war, the elimination of hunger, the alleviation of human misery⁷⁶ (Mallete *apud* Lester, 1999)⁷⁷

Almeida (1995), ao discorrer sobre a imagem da guerra, parece descrente de um possível poder mobilizador da fotografia que exhibe dor e sofrimento, pois

toda imagem da violência nos permite aceder à visibilidade do acto que reporta, mas como *voyeurs*. Essa violência não nos toca directamente. Podemos interromper o convívio com ela, assim o queiramos, pelo simples afastamento da imagem, pelo fechar da revista, do jornal, da televisão. (Almeida, 1995: 21-22)

Nesse caso, o efeito mais provável seria o distanciamento:

Posso olhar para uma fotografia de uma catástrofe e, privado da violência do próprio acontecimento, experimentar a comodidade que decorre do facto de não estar lá, onde a catástrofe aconteceu. Ou no caso de eu próprio ter sido testemunha de um acontecimento catastrófico, de que possuo uma fotografia, constatar, pela simples presença de uma imagem, que esse acontecimento já passou. Porque o facto de possuir uma imagem me permite distanciar-me. (Almeida, 1995: 79)

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

Acreditamos que reduzir a análise à crítica do excesso e da espetacularização não é suficiente, pois concordamos com Sontag (2003: 119) de que “Dispomos hoje em dia de um

⁷⁶ Tradução da autora: “a imagem eletrônica resplandece e se vai. O momento congelado... permanece. Ele pode incomodar. Ele pode ferir de novo. Ele pode também deixar uma mensagem indelével sobre a melhoria da sociedade, o fim da guerra, a eliminação da fome, a mitigação da miséria humana”.

⁷⁷ Mallete, Malcolm (March 1976). “Should these new pictures have been printed?” *Popular Photography*, pp. 75-120.

repositório de imagens que torna mais difícil manter tal distância moral”. É natural que as pessoas tendam a fugir de imagens que as fazem sentir-se mal, mas isso não significa que elas estejam menos atentas, conforme as reflexões da autora, que destaca que o fato de esquivar-se não põe em causa o valor ético do assédio pelas imagens, pois elas são um convite a prestar atenção, refletir, aprender, “a examinar as racionalizações que os poderes instituídos oferecem para o sofrimento coletivo” (Sontag, 2003: 122). Os leitores querem saber, mas dentro de determinados limites: “Ethical problems arise for photographers and editors because readers are also repulsed by such events. It is as if readers want to know that tragic circumstances take place, but do not want to face the uncomfortable details”⁷⁸ (Lester, 1999).

Ao considerar, como menciona Camps (2004), que, nos Estados de Direito, a sociedade de informação se assenta sobre dois direitos básicos, o direito à informação e à liberdade de expressão, pensamos que imagens de sofrimento e dor podem e devem chegar às pessoas, entretanto, o que se torna essencial discutir é quais imagens são passadas e como, se elas respeitam a dignidade humana ou coisificam o ser humano, tornando-o mero instrumento. Afinal,

los derechos no son absolutos. La libertad de expresión y el derecho a informar y ser informado deben tener unos límites. Límites que no son otros, dicho em términos generales, que los que tiene la libertad sin más cuando debe convivir com otras libertades.⁷⁹ (Camps, 2004: 34).

Mostrar não é o problema em si. O que preocupa-nos é como mostrar e com qual intenção, afinal

⁷⁸ Tradução da autora: “Problemas éticos surgem para fotógrafos e editores porque leitores também são ofendidos por tais eventos. É como se leitores quisessem saber que circunstâncias trágicas ocorreram, mas não quisessem encarar os detalhes desconfortáveis”.

⁷⁹ Tradução da autora: “Os direitos não são absolutos. A liberdade de expressão e o direito a informar e ser informado devem ter alguns limites. Limites que não são outros, ditos em termos gerais, que aqueles que tem a liberdade, mas quando deve conviver com outras liberdades”.

Nomear um inferno não é, naturalmente, dizer alguma coisa sobre como retirar as pessoas desse inferno, sobre como moderar as chamas desse inferno. No entanto, parece já ser bom o próprio fato de dar a conhecer, de ter alargado o sentido que as pessoas têm de quanto sofrimento causado pela perversidade humana existe no mundo que partilhamos com outros.” (Sontag, 2003: 119).

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

Então, como avaliar se determinada conduta, no caso, a fotografia publicada, é ou não ofensiva à dignidade? Se a postura de publicar determinada imagem é ou não ética? Como definir limites, se é que se deve defini-los? Não há, obviamente, como evitar disparidades e até conflituosidades, pois, por mais que o conceito seja considerado universal, na prática, qualquer sociedade civilizada tem seus próprios padrões e convenções a respeito do que seria indignidade, que variam no espaço e no tempo. É complicado reconhecer e proteger a dignidade humana numa “ambivalência multicultural” (Sarlet, 2006: 57). Portanto, buscaremos a proposta de Sarlet (2006) para essa avaliação, que consiste em definir como indignidade quando uma pessoa é rebaixada a coisa, a objeto, é descaracterizada e desconsiderada como sujeito de direitos, como já precisava Kant. Sarlet procura conceituar dignidade como

(...) a qualidade intrínseca e distintiva reconhecida em cada ser humano que o faz merecedor do mesmo respeito e consideração por parte do Estado e da comunidade, implicando, neste sentido, um complexo de direitos e deveres fundamentais que asseguram a pessoa tanto contra todo e qualquer ato de cunho degradante e desumano, como venham a lhe garantir condições existenciais mínimas para uma vida saudável, além de propiciar e promover sua participação ativa e co-responsável nos destinos da própria existência e da vida em comunhão com os demais seres humanos” (Sarlet, 2006: 60).

E, para garantir o respeito integral a qualquer ser humano, a prática do fotojornalismo precisa guiar-se por um comportamento ético, por mais complicado e difícil que seja falar sobre tal conceito.

Lester (1999) lista seis principais linhas filosóficas que costumam guiar o comportamento das pessoas. Ele esclarece que apesar de não haver uma filosofia capaz de explicar sempre uma motivação pessoal para aceitar ou rejeitar uma imagem, de maneira geral, o conhecimento delas pode ajudar o fotógrafo (e também editores) a definir sua perspectiva ética pessoal.

O Imperativo Categórico de Kant é um desses princípios e se baseia na idéia de o que é certo para um, é certo para todos; de que se deve agir com base em princípios que se deseja aplicáveis universalmente. É imperativo porque é um dever moral, e categórico, pois se aplica a todos sem exceção.

Outra referência filosófica é a popular crença de que se deve fazer o maior bem para o maior número de pessoas, a base do Utilitarismo, pelo qual se guiam vários jornalistas. É a noção de que é recomendável publicar algo, mesmo que prejudique poucos, se isso trazer um bem comum, um bem maior.

Pelo contrário, aqueles que acreditam que o importante é aumentar as vendas ou ter uma fotografia premiada guiam-se pelo Hedonismo⁸⁰. Tal norma de conduta está voltada para os benefícios da ação para quem a pratica. Por esta ótica, um fotógrafo poderia justificar o registro de uma imagem baseado na sua qualidade técnica e estética.

Outro caminho, com base na filosofia aristotélica, é buscar um meio termo, o equilíbrio, uma ação apropriada a cada circunstância. Significa fazer a coisa certa, no tempo certo, direcionada às pessoas certas, por uma razão certa e de maneira certa.

Já a filosofia do Véu da Ignorância, proposta por John Rawls (1971) no livro “A theory of justice”, determina que todas as pessoas são iguais e merecem o mesmo respeito. Antes de tomar uma decisão, portanto, deve-se colocar-se no lugar do outro.

⁸⁰ A base do Hedonismo, filosofia surgida na Grécia, fundamenta-se numa concepção ampla de prazer, entendida como felicidade para a maioria das pessoas. Com o passar do tempo, o conceito ganhou outras conotações, como esta adequada por Lester para o jornalismo, a partir da idéia presente no Hedonismo do resultado imediato, sendo o prêmio e a satisfação pessoal alguns dos critérios para a avaliação de uma ação.

In practical terms, a photographer tries to imagine what it would be like to be the subject of the photographs. Steele (1987)⁸¹ noted that “by transferring roles, an individual is forced to consider values and loyalties from perspectives other than his own as a photojournalist” (p.10)⁸² (Lester, 1999).

E, por fim, a Regra de Ouro, assim nomeada por integrar várias culturas, de diferentes épocas e lugares. No Cristianismo, a mesma idéia traduz-se em amar o próximo como a si mesmo, portanto, fazer ao outro o que deseja para si. Ou a sua negativa: não fazer ao outro o que não deseja que lhe façam.

Ao observar essas seis normas morais, podemos inferir que a escolha sobre usar ou não uma imagem controversa, bem como a reação dos leitores a essa opção dependerão dos princípios que guiam as pessoas. Ou seja, a questão continua polêmica e as respostas encontram-se ainda longe de serem alcançadas. Lester (1999) acredita que se fotojornalistas e editores possuem bases fortes no que se refere ao conhecimento dos valores da profissão e a princípios morais saberão qual a melhor decisão em momentos controversos.

Para Cornu (1994), é preciso focar na exigência da verdade como a própria razão de ser dos meios de informação, pois ela intervém como dimensão ética e legítima a comunicação. Não uma verdade absoluta, mas aquela sujeita à discussão crítica no espaço público ocupado pela mídia, que respeita o pluralismo. É a articulação a que ele refere-se entre ética, verdade e justiça, a qual mencionamos no início deste capítulo.

É em nome da verdade que devem ser avaliados o rigor da procura da informação, a independência dos comentários e dos julgamentos, o desprendimento dos relatos. Por outras palavras, a exigência da verdade não se aplica unicamente à ordem dos factos, como exigência de exactidão, mas também à ordem do sentido, como exigência de justeza, e à ordem da narrativa, como exigência de veracidade. (Cornu, 1994: 394-395)

⁸¹ Steele, C. (Spring/Summer 1987). “Video ethics: The dilemma of value balancing”. *Journal of Mass Media Ethics*, 10-11.

⁸² Tradução da autora: “Em termos práticos, um fotógrafo tenta imaginar como o sujeito das fotografias gostaria de ser retratado. Steele notou que ‘ao transferir papéis, um indivíduo é forçado a considerar valores e lealdades a partir de outras perspectivas que as suas próprias como fotojornalista’ (p.10)”.

Entretanto, o limite para o dever de verdade do jornalista⁸³ é o respeito pela pessoa humana, limite que passa pelo interior da procura jornalística da verdade, que é de natureza pública, já que interessa à sociedade civil. Afinal, nem toda verdade deve ser dita ou exibida em imagens. Na zona de incerteza entre o interesse público e a proteção da pessoa, é preciso que o profissional envolva o próprio julgamento nessa balança.

Por isso, uma questão polêmica que se apresenta é o direito à intimidade e à privacidade (tanto do sujeito retratado quanto de seus familiares), em situações violentas, traumáticas ou chocantes. Ao refletirmos sobre ela, é preciso considerar que fotógrafos, editores, vítimas, familiares e leitores podem nortear-se por uma ou mais dessas seis filosofias apontadas acima (ou ainda por outras), que podem não ser coincidentes. Mais uma vez, torna-se clara a necessidade de analisar como é o uso de tais fotos pela imprensa, uma vez que o impacto dessas imagens afeta determinados valores da sociedade, entre os quais o respeito à dignidade humana, principalmente ao verificarmos que a capacidade de choque de uma fotografia pode exceder a da linguagem.

Camps (2004) ressalta que a proliferação da imprensa amarela, de tablóides, revistas do coração e programas rosa de televisão aumentou a confusão sobre o que deve ser mostrado ou não em relação à intimidade e à privacidade das pessoas⁸⁴. E discute os limites entre o direito à intimidade e a obrigação de informar. Acreditamos que, ao resgatar a afirmação de John Stuart Mill de que o único limite à liberdade individual é o dano aos demais, a autora aponta-nos um caminho. Assim, deveria ser apresentado aquilo que fosse de interesse público, outro conceito complexo, mas que não pode ser descartado sob a justificativa da dificuldade em determiná-lo. No entanto, tal proposição encontra barreira na velocidade e no espetáculo,

⁸³ Quando nos referirmos a jornalistas neste capítulo, falamos de maneira geral, incluindo os fotojornalistas, os editores, os chefes de redação, enfim, os profissionais envolvidos na seleção e no tratamento da informação (texto e imagem).

⁸⁴ É curioso notar que a invasão da privacidade começa com a fotografia cômica. No entanto, os recursos técnicos da época ainda exigiam a proximidade do fotógrafo de seu assunto. E as fotos pertenciam muito mais à categoria dos *features*, nada a ver com a ação dos *paparazzi*, com a indústria de celebridades e o sensacionalismo espetacular da atualidade. Além disso, com a evolução tecnológica das câmeras fotográficas, qualquer um passou a ter condições de fotografar a intimidade alheia.

ambos caracterizados pela autora como inconvenientes mediáticos para a formação da opinião pública.

Logo, sobre imagens de dor e sofrimento, é claro que o fato de chocar ou não vai depender tanto da opção técnica e estética do fotógrafo, quanto dos vários e possíveis olhares sobre a imagem, mas, sob o aspecto do interesse público, um questionamento é comum: “Será o acontecimento fotografado de tal dimensão sócio-histórica e cultural que o choque do observador seja justificável?” (Sousa, 2004b: 109). Qual a função da foto: chocar, educar, esclarecer? Afinal, “a difusão de representações imagísticas de outros seres humanos tem implicações morais que levem a um reconhecimento do outro que está na origem das obrigações morais” (Tester *apud* Sousa, 2004b: 110).

Sob esse aspecto, Tester (1995) traça uma série de considerações sobre o papel da mídia na construção de uma solidariedade moral. Ele cita, inicialmente, a reflexão de Michael Ignatieff (1985)⁸⁵, de que a mídia, ao tornar-nos cientes do que acontece com pessoas de outras partes do mundo – mesmo sem conhecê-las individualmente –, levar-nos-ia a mudar nosso entendimento de nossas obrigações morais com os outros, contribuindo para a participação política.

Em seguida, o autor expõe o pensamento de Richard Rorty (1989)⁸⁶, para quem a solidariedade moral seria algo que se constrói quando indivíduos ou grupos são capazes de reconhecer semelhanças entre eles mesmos e entre eles e os outros. Isso quer dizer conseguir pensar o outro como diferente de mim, mas também parte de um “nós”. Por exemplo, sofreremos se vemos que o outro tem fome e sofre. Dessa forma, a solidariedade seria produto de um conhecimento ou consciência do outro que se torna reflexiva; conhecimento que poderia chegar por meio da representação do outro em gêneros comunicativos, como reportagens ou novelas, por exemplo.

⁸⁵ Ignatieff, Michael (1985). “Is nothing sacred? The ethics of television”, *Daedalus* 114 (4), pp 57-78.

⁸⁶ Rorty, Richard (1989). *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Em uma crítica a ambos os autores, Tester (1995) aponta que as imagens em si não significam nada, já que só exemplificam um apelo moral se quem as olha se percebe sob obrigação para com aqueles que vê, e essa leitura depende da perspectiva e posição cultural naquele contexto. Se Ignatieff considera que a audiência está pronta para perceber as representações como exemplo de solidariedade moral, Rorty diz que essa moral precisa ser construída. Para Tester (1995), no processo, as imagens perdem significado e autenticidade e não são capazes de sustentar um tipo de hermenêutica de constituição de laços morais profundos; e elas se movem rápido demais para inspirarem reações substanciais.

O que dizer, então, da foto realizada por Ken Jarecke de um soldado iraquiano carbonizado na cabine do caminhão, que saiu no *The Observer*, em março de 1991 (*Figura 18*)⁸⁷? A imagem, que não foi publicada nos Estados Unidos, gerou protestos por parte dos leitores do jornal britânico, que a consideraram acima dos limites do admissível, o que significa que estabeleceram limites ao fotograficamente visualizável.

⁸⁷ Disponível em http://www.pdngallery.com/20years/photojournalism/images/08_ken_jarecke.jpg (acesso em setembro de 2009).



Figura 18 – Soldado carbonizado, 1991, Ken Jarecke

Lester (1999) apresenta vários exemplos de situações em que leitores reagiram a imagens consideradas por eles ofensivas, como o caso do *Bakersfield Californian*, com circulação de 80.000 exemplares, que recebeu 500 cartas, 400 telefonemas, 80 cancelamentos de assinaturas e uma ameaça de bomba diante da publicação de uma imagem controversa⁸⁸.

Uma foto famosa que rendeu polêmica e reclamações foi feita por Stan Forman, para o *Boston Herald*, ao capturar o momento em que uma mulher e uma criança caíam de uma escada contra incêndios. A criança salvou-se por ter a queda amortecida pelo corpo da mulher, que morreu.⁸⁹ A imagem ganhou o prêmio de “Foto do Ano” do *World Press Photo* em 1975.

A partir de vários casos analisados, Lester (1999) concluiu que os leitores tendem a impor objeções a imagens controversas se elas foram realizadas pelos fotógrafos da própria publicação; referem-se a histórias locais; foram impressas em cores; saíram no jornal da manhã; aparecem nas páginas frontais; não possuem uma história acompanhando-as; mostram

⁸⁸ Lester (1999) cita vários exemplos de reações de leitores a publicações de fotos controversas, aponta as respostas dadas pelos editores, a mudança de postura de algumas publicações e demais questões relacionadas.

⁸⁹ Stanley Forman conta que apontava a máquina para fotografar o resgate da mulher e da criança pelos bombeiros, quando a escada de incêndio partiu-se. Depois de registrar, virou-se para não ver as duas no chão. Só soube que havia registrado exatamente o momento da queda quando revelou o filme. “Eu ainda me lembro do momento em que virei o corpo. Eu tremia”, contou Forman. A imagem foi publicada no *Boston Herald* e depois em jornais em todo o mundo, gerando debates sobre a divulgação de uma cena tão horrível. Stanley diz não ter se incomodado com a controvérsia e que acredita ter feito a coisa certa, pois a foto serviu para fazer com que as pessoas saíssem de casa e checassem as escadas de incêndio, além de reivindicar mudanças na lei. Ela também foi usada em panfletos sobre segurança em caso de fogo por muitos anos. O depoimento do fotógrafo está disponível no *site* da BBC, em http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/10/051005_worldpress1975cl.shtml (acesso em agosto de 2009).

pessoas submetidas à dor e ao sofrimento; exibem corpos de vítimas ou corpos fisicamente traumatizados; têm crianças como vítimas e envolvem nudez. Logo, se a imagem apresenta cinco ou mais dessas características, o editor pode preparar-se para enfrentar problemas.

As reações negativas do público a imagens chocantes vão de encontro à crença de que a audiência está perdendo a sensibilidade e se habituando a imagens de morte e dor. As pessoas não estariam, então, por um lado, imunes a tais fotografias nem, por outro, interessadas em doses cada vez maiores de choque. Todavia, para saber o retorno do receptor são necessários estudos que, por exemplo, registrem e analisem as ligações e cartas dos leitores diante da publicação de uma imagem controversa, ou a aplicação de inquéritos junto ao público.

Não há respostas prontas e definitivas para tais questões, se deve-se ou não chocar, se o público quer ou não ter acesso a cenas de violência. No entanto, é imperioso atentar-se para a responsabilidade do fotojornalismo, já que ele afeta representações que se constroem dos outros, logo, possui implicações morais e éticas. Nesse sentido, pode criar ou reforçar empatias e, no caso do sofrimento representado, poderia ser capaz de produzir solidariedades ou, ao contrário, incentivar a apatia provocada pelo esvaziamento do sentido devido ao excesso e ao choque.

Existem diversas maneiras de falar do outro: entre a convivência e a cumplicidade, que leva a desnaturar toda ou parte da realidade, e a arrogância, o desprezo ou a indiferença, que magoam, estende-se uma zona muito vasta onde a atenção, a precisão, o rigor na procura e na relação dos factos em nada são incompatíveis com essa faculdade de solicitude⁹⁰, que traduz uma estima pelo outro que tem muito de estima de si. (Cornu, 1994: 406)

⁹⁰ A solicitude à qual se refere Cornu corresponde à visão ética situada na origem da reflexão de Ricoeur e significa uma espontaneidade benevolente, como estatuto mais fundamental que a obediência do dever como lei moral. Para Cornu, pode ler-se também nessa solicitude “os motivos do coração” de Kant, para quem o dever (a lei interior da razão) constitui-se lei moral fundadora que desenvolve “uma força de motivos do coração”. Consultar Cornu, 1994: 406.

Nesse âmbito, cabe refletir, principalmente do ponto de vista ético e deontológico, se haveria casos em que se deve ceder à estética do horror. Deve-se ou não usar fotos de acontecimentos traumáticos? Até que ponto seria permitido invadir a privacidade dos sujeitos?

Exemplo polêmico foi a alteração feita na foto realizada pelo jornalista Pablo Torres, logo após as explosões no atentado na estação Atocha, em Madri, em 11 de setembro de 2004⁹¹. Capturada com uma câmera digital simples, a imagem mostra o pedaço de uma perna no canto inferior esquerdo e foi publicada sem modificações pelo jornal espanhol *El Pais*, o primeiro a obter a fotografia. No entanto, os britânicos *The Times*, *The Daily Telegraph* e *The Sun* optaram por retirar digitalmente o membro mutilado da cena (*Figura 19*)⁹².



Figura 19 – Atentado em Atocha, 2004, Pablo Torres

Não há receitas, pois é preciso avaliar os fatos, comparar os princípios em conflito (direito à informação x direito à privacidade, por exemplo), verificar as circunstâncias particulares e tomar uma decisão. Porém, não se pode perder de vista que

⁹¹ Uma entrevista do jornalista Pablo Torres, que não é fotógrafo, pode ser lida no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, edição de 12 de setembro de 2004, p. 24, disponível em <http://rodrigocv.files.wordpress.com/2009/02/11m.pdf>

⁹² Disponível em <http://dn.sapo.pt/storage/ng1046449.JPG?type=highlight&pos=0> (acesso em setembro de 2009).

Entre a reivindicação de um direito à informação (...) e a renúncia a métodos que ofendem ao mesmo tempo a deontologia como regulação e o respeito pela pessoa como objeto ético, deve privilegiar-se claramente a segunda. A liberdade de imprensa e o dever de informação do público não autorizam tudo. (Cornu, 1994: 83)

Pela tradicional regra de ouro, que se encontra inclusivamente consolidada na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1793), o caminho seria não fazer ao outro o que não desejamos que nos façam, pois pensamos que ela poderia ajudar a encontrar um equilíbrio entre as propostas do Utilitarismo, do Imperativo Categórico e do Véu da Ignorância, mantendo o respeito à dignidade humana. Cornu (1994: 407) destaca a riqueza inesgotável da máxima kantiana em termos de informação, pois não considerar o outro como meio é levar em consideração a humanidade de cada um, de cada grupo “que os tumultos da história transformam em ‘objetos’ de informação”. Cortina (2004) ainda estende o conceito da Regra de Ouro ao relacionar a pessoa com a comunidade e aposta no princípio de respeitar e defender a ordem moral da sociedade como desejamos que a sociedade respeite e defenda nossa autonomia.

Além disso, a autora aponta dois princípios que constituem um marco ético que precisa ser respeitado por qualquer profissão que pretenda ser legítima: o já mencionado princípio kantiano de não manipulação e o da ética dialógica, pela qual cada pessoa é uma interlocutora válida e seus interesses devem ser considerados dialogicamente quando se referem a questões que lhe afetam. Ambas as normas morais precisam ser levadas em conta ao analisar os meios de comunicação – neste caso as fotos de imprensa –, bem como o fato de a mídia ser expressão de uma atividade social humana, portanto, que persegue bens internos, os quais sejam gerar uma opinião pública madura e responsável, que não deveriam ser sobrepostos pelos bens externos de prestígio, dinheiro e poder.

É possível aos meios de comunicação converterem-se em uma plataforma de um debate público no qual se possam ouvir várias vozes, como crê Cortina (2004), se empresários

e profissionais se comprometerem a desenvolver o que a autora denomina sub-bens internos: aumentar a liberdade dos cidadãos mediante informações contrastadas, opiniões fundadas e interpretações razoáveis e plausíveis, deixando clara a sua posição ideológica; permitir a livre expressão das opiniões tanto de quem trabalha nos meios, quanto dos cidadãos; e potencializar uma opinião pública racional.

A principal questão que se coloca, então, é como agir de tal forma num contexto de concentração dos meios de comunicação, regido pela lógica do mercado, fundada em maximizar lucros e minimizar custos? Pois, para ser um profissional que age com vistas ao interesse público e à dignidade humana, é preciso autonomia e independência, condições da própria liberdade de expressão. Em um sistema mediático, é óbvio que a direção está voltada para a necessidade econômica de durar, enquanto os jornalistas focam o dever público de informar. Uma coisa não exclui a outra. O problema é quando as razões econômicas sobrepõem-se ao dever de verdade que a deontologia profissional exige (Cornu, 1994). O autor crê que, apesar da pressão que os jornalistas sofrem pela convivência com o poder, dos imperativos de rentabilidade e da velocidade da informação, os meios de comunicação ainda são um espaço onde se pode pôr a questão do sentido dos fatos, bem como dos sentidos da sociedade e da vida; eles ainda oferecem um espaço ao espaço público ao fomentar discussões por meio de informações.

Gozálvez e Lozano (2004) propõem como alternativa para vencer esses problemas morais a formação ética dos profissionais da comunicação, para que eles reconheçam autônoma e deliberativamente suas metas internas e os modos legítimos de alcançá-las; a criação de órgãos de consulta e assessoramento; e a participação da opinião pública com críticas e exigências de respostas como estímulo aos profissionais para o agir certo.

A noção do que é ser um bom profissional parte da deliberação autônoma acerca dos bens internos da atividade social desempenhada, bem como do que os próprios trabalhadores,

como comunidade de profissionais, apreciam como valioso, digno, reconhecido, desejado dentro dos próprios fins da profissão. Além disso, contempla o atendimento às expectativas daqueles afetados por seu trabalho (Lozano, 2004).

Credibility. Responsibility. These words give us the right to call photography a profession rather than a business. Not maintaining that credibility will diminish our journalistic impact and self-respect, and the importance of photography as communication.⁹³ (Chapnick *apud* Lester, 1999).⁹⁴

Nesse sentido, os códigos deontológicos⁹⁵ são importante contribuição, mas questiona-se que eles deveriam ser menos idealistas e mais específicos, principalmente no que toca à exploração da dor e do sofrimento. Além disso, eles também precisam ser algo moral, interiorizado, pertencente à bagagem interna, às aspirações irrenunciáveis que nos impulsionam à superação e ao aperfeiçoamento.

A função dos códigos deontológicos hoje, para Cornu (1994), é a defesa da reputação do jornalismo e a familiarização dos principiantes com seus principais deveres. A maioria dos códigos tem como eixo comum a missão de informar, a liberdade de expressão, o respeito pela verdade e a dignidade da pessoa humana como limite à liberdade de informar. Ele destaca, contudo, que os códigos dirigem-se a sujeitos:

Sujeitos chamados a decidir, a escolher, a avaliar regras que podem entrar em contradição umas com as outras, a relacioná-las com a sua consciência. Sujeitos livres de se abrirem a uma reflexão ética, que tanto incide na realidade da sua profissão como na pertinência de sua deontologia. (Cornu, 1994: 118)

⁹³ Tradução da autora: “Credibilidade. Responsabilidade. Essas palavras dão-nos a razão para considerarmos a fotografia uma profissão e não um negócio. Não manter essa credibilidade enfraqueceria nosso impacto jornalístico e auto-respeito, e a importância da fotografia como comunicação”.

⁹⁴ Chapnick, Howard (August 1982). “We all know pictures can lie”. *Popular Photography*, pp. 40-41.

⁹⁵ Conforme sua raiz grega, deontologia significa teoria dos deveres. Segundo Cornu (1994), o termo foi criado por Jeremy Bentham, o pai do Utilitarismo, para qualificar sua concepção da moral. Refere-se a uma abordagem empírica dos deveres relativos a uma situação social ou profissional. Tem caráter instrumental, portanto, limitado.

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

Sobre fotos de dor e sofrimento, a autora discute que a idéia de que é preciso apresentar a realidade de forma crua e violenta para criar sensações e de que a sociedade deve estar bem informada faz com que, a cada dia, respeite-se menos os direitos humanos e perca-se o sentido da intimidade. Dessa forma, normas éticas e deontológicas servem para evitar o abuso, para orientar e conscientizar os profissionais, dos quais se espera também motivação, criatividade, formação sólida, preocupação cultural e intelectual, investigação e sentido de responsabilidade.

Como os códigos deontológicos não punem, não há sanções, não há obrigatoriedade de execução das decisões de órgãos reguladores, como os conselhos profissionais. Dessa forma, a auto-regulação torna-se essencial. Para Gozávez e Lozano (2004), ela fará parte do cotidiano de todo profissional que se vir socialmente compelido a estabelecer limites sobre o que fazer, conforme valores, fins considerados valiosos e pretensões dignas. E não foi isso o que fizeram os fotógrafos que criaram a agência *Magnum*, ao proporem um fotojornalismo preocupado com o aspecto humano e a integridade dos sujeitos fotografados?

Portanto, códigos e leis são fundamentais, mas a decisão é particular, como indivíduo ou coletividade profissional,

pois ni la independencia ni el impulso activo para conseguir una comunicaci3n mejor se pueden imponer por ley; em todo caso requieren una autolimitaci3n por parte de quienes conocen y reconocen las metas y los valores de su acci3n profesional⁹⁶ (Goz3lvez e Lozano, 2004: 65).

Al3m disso, o ideal 3 fazer escolhas baseadas na 3tica antes que a situa3o torne-se legal, mesmo porque nem sempre o que 3 legalmente aceit3vel 3 a decis3o certa a tomar.

De qualquer forma, a 3tica apresenta-se como quest3o individual que apela 3 consci3ncia de cada um, mas se nutre de direitos fundamentais que se ap3iam no reconhecimento de valores b3sicos: liberdade, igualdade, solidariedade, respeito m3tuo e dignidade humana (Camps, 2004). E, se consta como obriga3o do Estado garantir o respeito a esses direitos, cabe ao cidad3o aceitar valores e princ3pios reconhecidos por todos e incorpor3-los na vida pessoal e profissional. E isso inclui o fotojornalista e todos os profissionais de comunica3o.

Diante dessas considera3es, novamente vem 3 tona o contraste entre o ideal de profissionalismo e a realidade do exerc3cio profissional. Para Camps (2004), a sa3da para o dilema encontra-se no aumento da consci3ncia do dever e da regula3o, principalmente a auto-regula3o. Ela cr3 que

Al profesional le concierne decidir cu3ndo act3an tales limitaciones, em qu3 situaciones haga que anteponer el derecho de los otros a su intimidad e el derecho de los ni3os a ser protegidos, a la propia libertad de decir lo que uno podr3a o le apetecer3a decir⁹⁷ (Camps, 2004: 235).

Este profissional deveria ser algu3m que acredita no que faz e que se prop3e a servir ao interesse p3blico acima de qualquer coisa.

⁹⁶ Tradua3o da autora: "Pois nem a independ3ncia nem o impulso ativo para conseguir uma comunica3o melhor podem impor-se por lei; em todo caso requerem uma autolimita3o por parte de quem conhece e reconhece as metas e os valores de sua a3o profissional".

⁹⁷ Tradua3o da autora: "Cabe ao profissional decidir quando atuam tais limites, e em quais situa3es deve colocar o direito dos outros 3 intimidade e o direito das crian3as de serem protegidas 3 frente da pr3pria liberdade de dizer o que poderia ou lhe apetecer3a dizer".

Cornu (1994) acredita que existe um grau de autonomia interna do sistema mediático, onde o jornalista encontra espaço com margem de manobra para exercer sua liberdade; que, por ser um trabalho coletivo, as relações intersubjetivas podem ser aliadas na criação de uma responsabilidade coletiva e solidária na escolha e no tratamento das informações. Portanto, o jornalista tem, sim, capacidade de intervenção.

Porém, também não é fácil para o profissional encontrar respostas num momento de extrema tensão: “The problem with photojournalism ethics is that answers are not easily found when they are most needed. What answers there are, are often derived from emotional outbursts rather than from the calm of reason”⁹⁸ (Lester, 1999). E, neste caso, haveria respostas certas? É então que a ética entra como suporte para decidir o que fazer. É claro que não existirá uma ação que poderá ser a certa para toda pessoa em qualquer situação.

O primeiro passo para determinar uma ética é determinar valores, princípios e lealdades nos quais irá se basear. E um fotojornalista deve ser capaz de definir esses parâmetros em seus processos de decisão. Verdade, justiça, liberdade, humanidade, responsabilidade e exatidão são alguns princípios que os jornalistas consideram essenciais:

Truth, beyond all others principles, is the guiding guarantee for ethical journalism. The principle of justice is related to a reporter’s preoccupation with fairness. A story should be complete, relevant, honest, and straightforward. The freedom principle refers to a journalist that is independent both politically and economically. A journalist should never compromise that independence (...). Humaneness (...) is a principle that requires a journalist to give assistance to another in need. Finally, the principle of stewardship is closely related to responsibility. A journalist is responsible for ‘the rights of others, the rights of the public, and the moral health of his own occupation’⁹⁹ (Lester, 1999).

⁹⁸ Tradução da autora: “O problema com a ética fotojornalística é que respostas não são facilmente encontradas quando são mais necessárias. Que as respostas que existem são frequentemente derivadas mais de explosões emocionais que da calma da razão”.

⁹⁹ Tradução da autora: “Verdade, além de todos os outros princípios, é o guia garantido para um jornalismo ético. O princípio de justiça está associado à preocupação do repórter com honestidade. Uma história deve ser completa, relevante, honesta e direta. O princípio de liberdade refere-se a um jornalista que é independente política e economicamente. Um jornalista nunca deve comprometer sua independência (...). Humanidade é o princípio que requer um jornalista que dê assistência ao outro em necessidade. Finalmente, o princípio de guardião está intimamente ligado ao de responsabilidade. Um jornalista é responsável pelos direitos dos outros, pelo direito do público, e pela saúde moral de sua própria ocupação”.

Seja para o jornalista ou o fotojornalista, que é também repórter, o caminho é o compromisso e o comprometimento com os valores primordiais da profissão. Assim, todos devem seguir os mesmos princípios de veracidade, honestidade e precisão, que conferem credibilidade e respeito à profissão, bem como as regras profissionais que definem as “condições da informação jornalística como missão pública cumprida em liberdade e como dever de verdade limitado pelo respeito da pessoa humana” (Cornu, 1994: 25).

Além disso, tanto por formação quanto por experiência, um fotojornalista sabe o que é ou não notícia. Portanto, diante de imagens de dor, ele precisa ter uma razão jornalística bem clara da necessidade de registrá-las. É fato que os eventos trágicos, violentos, encaixam-se na maior parte dos valores-notícia, como abordamos no tópico 3, entretanto, cabe ao repórter fotográfico julgar a abordagem imagética do assunto, em quais princípios baseará sua escolha de fazer ou não determinada foto e de que forma. Opções estéticas em relação à iluminação, por exemplo, podem aumentar o tom de dramaticidade da cena. Usar uma teleobjetiva para não constranger as pessoas, não se aproximando tanto delas num momento de dor, é outro comportamento. Afinal, por trás das aparências técnicas, descobre-se frequentemente uma opção ética (Cornu, 1994).

Assim, ter como missão reportar notícias com honestidade e precisão, sendo cuidadoso nas decisões que toma seria a regra. Auxiliaria também na promoção de um exercício profissional responsável se fotojornalistas, *ombudsmen* e editores promovessem discussões constantes sobre o que publicar, bem como realizassem encontros com leitores para determinar qual seria o nível de aceitação do público. Diante de imagens controversas como aquelas que retratam dor e sofrimento, é fundamental refletir sobre os pontos de vista em conflito, pois elas são sensíveis aos leitores e aos sujeitos retratados ou envolvidos.

Para Cornu (1994: 265), também é importante que se criem condições de diálogo no interior das redações capazes de promover uma “ética da informação baseada na

intersubjetividade e de fundamentar exigências de legitimação junto dos responsáveis hierárquicos – directores de cadeia, editores, chefes de redação – que ocupam as funções de comando”, destacando a necessidade de uma comunhão de responsabilidades e a ética como espaço de discussão e troca de argumentos, numa afirmação dialógica. Ele defende ainda que o profissional pode, sim, afirmar sua liberdade apoiado na demonstração de suas competências, elemento decisivo para demarcar seu território. Competências estas construídas sobre uma cultura geral de base, aquisição de conhecimentos e experiência.

A National Press Photographers Association – NPPA busca desenvolver um trabalho nesse sentido, de defesa e divulgação da importância da adoção e manutenção de um comportamento ético no fotojornalismo, ao incentivar a formação acadêmica dos profissionais e o exercício da autocritica, além de promover discussões sobre o tema em sua revista, a News Photographer.

O Código de Ética da NPPA é mais específico que aqueles voltados para jornalistas em geral, obviamente por referir-se diretamente ao uso de imagens. A introdução do Código deixa claro que

Las imágenes fotográficas y de video pueden revelar grandes verdades, mostrar el mal y el descuido, inspirar la esperanza y el entendimiento, y conectar a la gente de nuestro mundo por el lenguaje visual. Las fotografías también pueden causar grandes daños si están tomadas sin sensibilidad y respeto o están manipuladas.¹⁰⁰

Entre as recomendações da NPPA, está o dever de ser preciso e compreensivo na representação dos sujeitos; evitar estereótipos de grupos ou pessoas; esforçar-se por ser discreto e humilde com os sujeitos e respeitar a integridade do momento fotografado. Todos

¹⁰⁰ Disponível em http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html.es (acesso em junho de 2009).

Tradução da autora: “As imagens fotográficas e de vídeo podem revelar grandes verdades, mostrar o mal e o descuido, inspirar a esperança e o entendimento, e conectar as pessoas do nosso mundo pela linguagem visual. As fotografias também podem causar grandes danos se são realizadas sem sensibilidade e respeito ou estão manipuladas”.

esses princípios, se seguidos, contribuem para garantir o respeito à dignidade das pessoas que aparecem nas fotos ou que a elas estejam ligadas.

No que se refere à prática diária do fotojornalista, o item 4 é bastante específico, ao dizer que o profissional deve tratar todos os sujeitos com respeito e dignidade, dando consideração especial àqueles vulneráveis e tendo compaixão com vítimas de crimes e tragédias. E mais: “Entrometerse en momentos privados de luto solamente cuando el público tiene una necesidad justificable para ser testigo”.¹⁰¹

No âmbito do respeito à vida privada – onde se situam as pessoas que vivenciam momentos de dor e sofrimento – o *Reporters Committee for Freedom of the Press* adota quatro princípios, que consistem em não haver intrusão justificada, revelação pública de fatos privados, apresentação pública de alguém sob uma perspectiva falsa, nem usar imagens sem consentimento (Lester, 1999 e Sousa, 2004b). Essa também seria uma alternativa para promover um fotojornalismo mais íntegro e ético, mas são questões que esbarram na subjetividade. Como determinar os limites dessa “intrusão”? O que a justificaria?

Nesse ponto, voltamos ao conceito de respeito à dignidade humana. Se houver cuidado com esse limite, o sujeito será preservado, visto que não perderia sua autonomia ética, não seria coisificado, instrumentalizado.

Diante de tais considerações, manipular opiniões e sentimentos para elevar o índice de audiência ou as vendas seria violar o princípio ético kantiano. Compete ao fotojornalista prestar atenção à vulnerabilidade das pessoas. Por essa via, podemos compreender melhor como definir os limites do uso de imagens que retratam a dor e o sofrimento. Assim, concordamos que é preciso recusar o espetacular “como argumento de vendas em situações de catástrofes, dramas humanos, pessoais ou coletivos” (Cornu, 1994: 415). Pois isso seria usar

¹⁰¹ Tradução da autora: “Intrometer-se em momentos privados de luto somente quando o público tem uma necessidade justificável para ser testemunha”.

imagens como uma informação que se satisfaz com seu próprio espetáculo e não como o fim de uma informação que procura a verdade no respeito pelo homem.

O jornalista que seja tentado em tais circunstâncias a esquecer o respeito que deve ao outro, vítima, testemunha, parente, espezinha o respeito que deve a si mesmo: não é mais que instrumento – meio! – da informação. Está reduzido à função que o sistema mediático lhe atribui. É prisioneiro de um determinismo reificante, de que seu próprio cinismo não é capaz de o libertar. (Cornu, 1994: 407)

PARTE II – ESTUDO DE CASO: *WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR*

1. O *World Press Photo of the Year*

A segunda parte desta dissertação consiste na análise de 51 imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano” da *World Press Photo (World Press Photo of the Year)*. Inicialmente, apresentaremos a organização e o concurso, seguindo para a descrição da metodologia e, por fim, para a análise das imagens premiadas, desde 1955 a 2008.

Fundada em 1955, a *World Press Photo* é uma organização independente, sem fins lucrativos, sediada em Amsterdã, Holanda, fruto da iniciativa da união dos fotojornalistas holandeses. Com uma rede de contatos profissionais em todo o mundo, organiza exposições, publicações, seminários, *workshops*, concursos e outras atividades, com o objetivo de promover o desenvolvimento do fotojornalismo e a troca de conhecimentos. Atualmente, a organização compõe-se de um conselho executivo e outro de supervisão, além de uma equipe (*staff*) responsável pela condução de suas diversas atividades.

A sua iniciativa mais conhecida é o concurso internacional anual de fotografia, considerado um dos mais amplos e de maior prestígio do mundo, tanto pela sua abrangência temática e geográfica, quanto pelo alto número de participantes. A edição do *World Press Photo* de 2009 bateu o recorde com 96.268 imagens inscritas, por 5.508 fotógrafos de 124 diferentes nacionalidades. A presidente do júri deste ano, MaryAnne Golon, mencionou que “o fotojornalismo vive um período de extraordinário crescimento em novos mercados e em

novas formas de comunicação”¹⁰². No ano anterior, as inscrições ficaram em torno de 80.000 fotografias.

As categorias contempladas são *Spot News*, *General News*, *People in News*, *Sports Action*, *Sports Features*, *Contemporary Issues*, *Daily Life*, *Portraits*, *Arts and Entertainment* e *Nature*¹⁰³. O principal prêmio é o da “Foto do ano”, concedida a fotos individuais que não apenas associam-se aquele ano, mas representam uma questão, situação ou evento de grande importância jornalística, de modo a demonstrar um extraordinário nível de percepção visual e criatividade do fotógrafo. Sobre a “Foto do ano” vencedora do *World Press Photo 09*, de autoria de Anthony Suau, Golon afirma que “é um exemplo perfeito da complexidade que um profissional pode instilar numa única imagem”¹⁰⁴.

Ao considerarmos esses critérios apontados pela organização, podemos identificar a importância que o prêmio confere aos valores-notícia de atualidade jornalística, bem como à relevância do acontecimento fotografado. Um estudo de Sousa (1996: 10) verificou que os valores-notícia mais usados nas imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano”, entre 1956 e 1996, foram intensidade, momento, consequência, oportunidade e negatividade, sendo as fotos “globalmente convergentes no mínimo até 1991”. A partir desse resultado, podemos inferir que a premiação valoriza os critérios de noticiabilidade mais comuns na imprensa, já discutidos no capítulo 3.

Diante de tais considerações, a escolha da categoria “Foto do Ano” como objeto de análise desta dissertação deve-se à sua maior notabilidade pública, bem como ao seu reconhecimento no campo do fotojornalismo. As fotografias foram acessadas na página da

¹⁰² Dados recolhidos no painel de apresentação da exposição *World Press Photo 09*, no Museu da Eletricidade, em Lisboa, em 19 de julho de 2009.

¹⁰³ Não há tradução literal para algumas categorias, identificadas no meio jornalístico com o nome em inglês. Como mencionamos no capítulo 4, as *spot news* referem-se a acontecimentos imprevistos, enquanto as *general news* são aquelas notícias cobertas pela pauta. As demais categorias podem ser traduzidas como Ação desportiva, *Features* esportivos (lembrando que *features* são aquelas imagens que valem por sua força visual, que têm sentido em si mesmas), Assuntos contemporâneos, Vida cotidiana, Retratos, Arte e Entretenimento e Natureza.

¹⁰⁴ Esta citação de MaryAnne Golon também encontra-se no painel e foi coletada durante visita à exposição.

organização na internet¹⁰⁵. Salientamos que o concurso não foi realizado nos anos 1959, 1961 e 1970.

O concurso anual da *World Press Photo* pretende oferecer uma visão de como os fotógrafos de imprensa abordam seu trabalho mundialmente e como a imprensa dá as notícias a seu público. Ao trazer imagens de todas as partes do planeta, o concurso reflete tendências e desenvolvimentos em fotojornalismo, indicando que os profissionais partilham uma forma de ver, uma cultura, quadros de referência comuns, constituindo o que Traquina (2004) denomina comunidade interpretativa transnacional. O autor assinala que as interações sociais de um grupo de profissionais – no caso deste estudo, os fotojornalistas – contribuem para definir papéis e grupos de referência, padrões de ação e estilos de pensamento.

Logo, como comunidade interpretativa, eles possuem um enquadramento de referências partilhado para trabalhar, unem-se por suas interpretações partilhadas da realidade. Traquina (2004: 14) busca em Gitlin (1980: 7)¹⁰⁶ o conceito de enquadramento como “padrões persistentes de cognição, interpretação e apresentação, de seleção, ênfase e exclusão, pelos quais os *symbol-handlers* organizam rotineiramente o discurso, quer verbal, quer visual”.

Portanto, consideramos que as imagens da “Foto do ano” configuram-se um objeto de análise representativo para esta dissertação, ao passo que as imagens premiadas seriam um reflexo do que se espera, no campo profissional, de uma boa foto de imprensa. Afinal, em determinado grupo profissional, uns acompanham e monitoram os outros e acabam seguindo as mesmas rotinas e valores, tomando-se uns aos outros como modelos de comparação,

¹⁰⁵ O endereço da página da *World Press Photo* é www.worldpressphoto.org. Já as fotos premiadas estão em http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=blogsection&id=15&Itemid=115&bandwidth=high.

¹⁰⁶ Gitlin, Todd (1980). *The whole world is watching*. Ca., University of California Press, Berkeley.

atitude nomeada por Bourdieu¹⁰⁷ (1998: 24), citado por Traquina (2004: 22), como “jogo de espelhos”.

As fotografias vencedoras do concurso compõem uma exposição que circula em torno de 40 países e são publicadas num *yearbook* em seis línguas. Algumas imagens vencedoras entraram para a história do fotojornalismo, como a da menina vítima de napalm no Vietnã e o monge budista que pôs fogo em si como forma de protesto.

A idéia de criar um concurso internacional surgiu a partir da iniciativa dos membros da união dos fotojornalistas holandeses, que desejavam complementar o concurso nacional, o “Zilveren Camera”. Surgiu então a *World Press Photo*, que acabou adotando um papel de educação e comunicação, indo além da premiação e da exposição.

Para Sousa (2004c), o trabalho realizado pela *World Press Photo* mostra a importância que o fotojornalismo e o meio jornalístico em geral votaram à profissão e a necessidade de espaços de reflexão sobre a foto de imprensa. O autor acredita que as exposições que ela organiza “ajudam a definir rumos para a fotografia, sejam eles no mesmo sentido das fotos inseridas nas exposições, seja em sentidos diferentes (por oposição)” (Sousa, 2004c: 17). É nisso que a própria organização também acredita, como aponta em sua página na internet¹⁰⁸, ao mencionar que as fotos ganhadoras do concurso “established styles of press photography that can be seen re-emerging in years to come”.¹⁰⁹

Apesar de criada em 1955, só em 1960 a organização estabeleceu-se nos moldes em que se encontra hoje. A popularidade do concurso cresceu nos anos 1970, e ele foi ganhando prestígio e maior número de adeptos, consolidando-se com mais força a partir de 1987, quando conseguiu seu primeiro patrocinador. Sua atuação passou então a incorporar o

¹⁰⁷ Bourdieu, Pierre (1998). *On television*. The New Press, Nova York.

¹⁰⁸ Disponível em

http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=114&bandwidth=high (acesso em junho de 2009).

¹⁰⁹ Tradução da autora: “estabeleceram estilos da foto de imprensa que podem ser vistos reaparecerem nos anos seguintes”.

investimento em educação e treinamento de fotojornalistas, a partir de seminários e *workshops*. O primeiro aconteceu em Budapeste em 1990.

A participação é aberta a todos os fotógrafos de imprensa, agências, jornais e revistas de qualquer lugar do mundo que desejem submeter suas imagens relacionadas a notícias da imprensa no ano anterior. Aceitam-se tanto fotos isoladas quanto *photo stories*. As inscrições iniciam-se em outubro e o julgamento ocorre em fevereiro. A equipe de jurados é composta por 13 pessoas, entre editores de fotografia, fotógrafos e representantes de agências de notícias, de diversas partes do mundo, que, por possuírem diferentes bagagens culturais e profissionais, podem dar mais fôlego ao trabalho, contribuir com variedade de percepções e diferentes pontos de vista. Os resultados são divulgados numa coletiva para a imprensa ainda em fevereiro e publicados no *website* da organização. Os vencedores são convidados a receberem a premiação no “Awards Days”, em Amsterdã, no final de abril.

São concedidos prêmios aos primeiros, segundos e terceiros colocados nas dez categorias, tanto para *picture stories* quanto para fotos individuais, julgadas pela sua noticiabilidade e pelas habilidades do fotógrafo. Os vencedores da “Foto do ano” e os primeiros lugares em cada categoria recebem um prêmio em dinheiro, bem como a estadia em Amsterdã durante o evento de premiação. O ganhador da “Foto do ano” também recebe a mais recente câmera digital da *Canon*. Os segundos e terceiros colocados ganham uma menção honrosa e um diploma.

Sousa (2004c) acredita que o *World Press Photo* poderia refletir uma interiorização cultural-profissional dos padrões editoriais e de políticas de empresa, se for levada em conta a similaridade temática e de conteúdo das imagens da categoria “Foto do ano”, que valorizam, por exemplo, as expressões significativas nos rostos. Para o autor, isso é reflexo de uma “transnacionalização” e “transculturalização” do fotojornalismo, já que as fotos vencedoras procedem de fotógrafos de vários países. Essa noção vai ao encontro do conceito de

comunidade interpretativa, ou tribo, assinalada por Traquina (2004: 126), que partilha uma cultura profissional e valores-notícia semelhantes através das fronteiras nacionais, numa “diáspora, espalhada pelo mundo”.

Sousa (2004c) também lembra que essas imagens premiadas apontam o valor dado ao instantâneo, à foto única, como disseminou Cartier-Bresson. Além disso, em análise de 38 fotos vencedoras entre 1956 e 1996, Sousa (1996) verificou que a maior parte das imagens do ano é de violência bélica (37,5%), mas não de outros tipos de representação de violência, como crimes comuns, suicídios, pobreza, subúrbios. Ele afirma que isso ocorre porque há violências que colhem frutos editoriais e outras que não.

Os critérios de observação do autor foram enquadramentos, pontos de vista, abordagens, submissão da informação ao terror, exploração do tabu da morte como instrumento de luta concorrencial. Ele concluiu que 87,5% das imagens premiadas são fotos-choque e estimulam recompensas imediatas¹¹⁰. Cerca da metade dos sujeitos representados são homens, um terço são crianças e 14% mulheres, o que mostra um desequilíbrio no tratamento. Além disso, as mulheres aparecem como vítimas e não com posturas ativas. Mortos e feridos estão em 35% das imagens, sendo duas detalhadas. Apenas em duas fotos, os sujeitos eram figuras públicas. Todas as fotos, menos uma, reportam-se à violência, direta ou indiretamente, sendo 40% bélica.

¹¹⁰ Sousa refere-se à teoria dos usos e gratificações, segundo a qual as pessoas usam a comunicação de massas para alcançar gratificações ou satisfazer necessidades, como informação, libertação emocional, compensação, caracterizando um consumo ativo, em que as escolhas do público são motivadas pelo que se deseja consumir. O “Uses and Gratifications” integra uma corrente da sociologia funcionalista que se abre, nos anos 1970, para estudos etnográficos sobre audiência e recepção, tendo como questão: “o que é que as pessoas fazem dos *media*?”. Na década de 1980, a corrente aprofunda a noção de leitura negociada, em que o sentido e os efeitos nascem da interação dos textos e dos papéis assumidos pelas audiências. Assim as decodificações estariam ligadas às implicações das audiências, que dependem da maneira como as diversas culturas constroem o papel do receptor. Consultar Mattelart, Armand & Michele (1997). *História das teorias da comunicação*. Porto: Campo das Letras.

Sousa também refere-se ao artigo “The nature of news”, de 1949, por Wilbur Schramm, que aborda dois tipos de recompensas após o consumo de notícias: a recompensa imediata, que se manifesta no consumo de notícias de crime, corrupção, violência, acidentes, desastres, eventos sociais e interesse humano, que pressupõe uma rápida gratificação do receptor porém um menor valor durável; já a recompensa mediata advém das notícias sobre educação, saúde, atividades públicas, ciência, ambiente e problemas sociais que podem possuir um valor capaz de oferecer recompensas ulteriores, mas não rápidas gratificações.

Em relação aos enquadramentos, existe predominância de planos médios e de planos de conjunto, bem como de angulações normais. Além disso, do ponto de vista estético, o foco mantém-se nas expressões faciais, por meio de planos frontais e semi-frontais.

A pesquisa de Sousa (1996) é importante para o suporte de nosso trabalho, no entanto, nosso enfoque volta-se para a presença nas imagens de situações que envolvem dor e sofrimento. A partir do dado fornecido por este autor, de que todas as fotos, com exceção de uma, reportam-se direta ou indiretamente à violência, poderemos verificar se essa violência configura-se como representação da dor do outro e de que forma.

Farache (2006) reforça essa constatação, ao apontar que, das fotografias premiadas nos últimos 50 anos, 27 são relacionadas à violência da guerra. O restante retrata a dor ou a morte resultantes de tragédias naturais, acidentes, situações de miséria, fome, doença, violência urbana, como ela verificou a partir do livro “*Fifty years: World Press Photo*” publicado em comemoração aos 50 anos da organização, com as imagens vencedoras da categoria “Foto do ano” de 1955 a 2005.

Reforça tal constatação e tendência à negatividade, a fala da presidente do júri do *World Press Photo 09*, MaryAnne Golon, para quem “A evidência de uma guerra mais tradicional, travada por pessoas ou pela Natureza, está amplamente representada nas seleções vencedoras de 2008”.¹¹¹

Nossa pesquisa poderá ainda verificar se houve mudanças nos dados apresentados por Sousa (1996) ao estendermos a análise, contemplando também as fotos a partir de 1996. Neste âmbito, poderemos confrontar informações como: quais os principais palcos dos acontecimentos retratados e inferir se existe relação entre o lugar representado, o contexto e o tipo de violência exibido.

¹¹¹ A informação foi coletada no painel de apresentação do concurso, na exibição *World Press Photo 09*, em Lisboa, visitada em 19 de julho de 2009.

2. Metodologia

Analisar imagens fotográficas é um processo complexo. Tanto por seu caráter polissêmico quanto pelo fato de a leitura ser um processo de interação entre três instâncias: o autor, a mensagem e o leitor, inseridos em intertextualidades e contextos. Neste tópico, refletiremos sobre as possibilidades de análise de fotos, conforme o ponto de vista de alguns dos principais autores que tratam dessa questão. Em seguida, explicaremos qual a metodologia escolhida para o estudo dos vencedores da categoria “Foto do ano” da *World Press Photo*.

Barthes (1990) propõe estudar a foto jornalística como um objeto com autonomia estrutural. Apesar de relacionada com o texto que acompanha, ela pode ser analisada separadamente, considerando dois aspectos: o conteúdo analógico (literal, denotado) e a mensagem suplementar (simbólica, conotada). Ele ressalta que o código do sistema conotado é constituído por uma “reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamentos de elementos)” (Barthes, 1990: 13). Do ponto de vista da produção, a foto é trabalhada, escolhida, composta, construída conforme normas profissionais, estéticas e ideológicas; no âmbito da recepção, ela é lida vinculada a uma reserva tradicional de signos.

Portanto, a leitura é cognitiva, pois depende da cultura, do conhecimento de mundo, do “saber” do leitor naquele dado momento, em articulação com o “fazer-ver” do autor. Assim, “as possibilidades de leitura de uma mesma lexia (uma imagem) é variável segundo os indivíduos” (Barthes, 1990: 38), mas essa diversidade não significa que seja anárquica, pois dependerá também do saber investido na imagem (saber prático, cultural, estético etc.).

Durrer (2004) comenta que as fotos não são claras por si mesmas e, seguindo a linha de Barthes, pontua que ler fotografias é pessoal, depende de cada cultura, interesses,

preferências. Nesse aspecto, ele cita os conceitos de *studium* e *punctum*, desenvolvidos por Barthes (1984) em “A câmara clara”, destacando o fato de o primeiro relacionar-se a um interesse mais geral pela foto e o segundo, ao lado emocional, à relação pessoal com a imagem, quando ela nos toca profundamente. Mesmo quando uma imagem nos agrada ou desagrada, o *studium* apenas desperta-nos esse interesse geral, “polido”, uma participação cultural naquelas figuras, nos gestos, cenários etc. Já o *punctum* é aquilo que há na foto que nos punge, mortifica, fere, entenece, é onde está a dor ou o gozo. “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver (...)” (Barthes, 1984: 89).

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

Por este viés, pensar a fotografia em suas múltiplas facetas, como objeto de abordagens multidisciplinares é a proposta de Kossoy (2007). Para ele, não se deve prender a conceitos em torno do tradicional signo escrito. A metodologia do autor busca “decifrar” a foto por dois percursos: a análise iconográfica e a interpretação iconológica. O primeiro visa a identificar os elementos constitutivos da fotografia (fotógrafo, assunto, tecnologia) e as coordenadas da situação (espaço e tempo). O segundo pretende perscrutar o que não está explícito no conteúdo, que se encontra na esfera das idéias, implica uma compreensão interior. Assim, estuda-se tanto a codificação formal (recursos técnicos e plásticos) quanto a cultural (o tema representado e seu contexto). Em suas reflexões, o autor pontua que

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

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

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

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

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

Assim, a matriz teórica para a investigação das imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano” da *World Press Photo* basear-se-á no conceito de estrutura textual, especialmente nos níveis de expressão e conteúdo, desenvolvidos por Vilches (1997a), adequando as categorias apresentadas pelo autor aos nossos objetivos, numa abordagem quantitativa e

qualitativa. Esta resultará, portanto, da construção teórica do pesquisador que se materializa na construção das variáveis e dos critérios analisados, como refere Ferin (2007).

As variáveis definidas para o campo da expressão são: Cor (cor, preto e branco), Planos (geral, conjunto, médio, primeiro plano, detalhe); Verticalidade (picado, frontal, contra-picado), Perspectividade (profundo, plano); Proximidade (próximo, médio, distante).

Quanto aos planos, o geral é aquele mais aberto, informativo, que situa o leitor, mostrando uma localização mais concreta e em que o sujeito aparece numa escala pequena no enquadramento. O conjunto é uma espécie de geral mais fechado, no qual se distinguem os intervenientes da ação e a própria ação, pois se encontram mais próximos. O plano médio, também denominado americano, corta a figura nos joelhos (largo), na cintura (médio) ou no busto (curto). O primeiro plano focaliza só o rosto, enfatiza a particularidade, é mais expressivo, enquanto o detalhe é mais agressivo, pois fecha mais ainda que o primeiro em parte do objeto/sujeito.

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

A profundidade de campo é a distância entre o ponto mais próximo e o mais afastado, refere-se à zona de nitidez da imagem. A menor profundidade revela os objetos em relação ao fundo e aos primeiros planos, isto é, o tema principal é realçado¹¹².

¹¹² Consultar Sousa (2004b) e Vilches (1997b) para acessar mais dados técnicos sobre fotografia.

No âmbito do conteúdo, contemplaremos Personagem (quem); Ação (o que); Local (onde); Tempo (quando); Tema e Origem da foto e do fotógrafo (país do fotógrafo, se é imagem de profissional independente, de agência ou de veículos).

Na categoria Personagem, desdobraremos em Quem é retratado (Pessoa, Animal, Objeto); Gênero; Idade (adulto ou criança); Ponto de vista (se olham ou são olhados); e Tipos (político, militar, civil, religioso). O quadro de características será preenchido considerando o que há de predominante na imagem analisada. Por exemplo, se em uma foto aparecem civis e militares, assinalaremos o tipo que tem mais destaque.

No Tema, verificaremos as variáveis: Como a dor e o sofrimento são mostrados (explícita ou implicitamente ou se não mostra); Contexto de exposição à dor e ao sofrimento (conflitos, questões políticas, catástrofes ambientais, fome, crime, acidentes), bem como a Causa da Dor (ferimento ou doença, morte, conflitos, fome, acidentes).

Pretendemos descobrir se a maior parte dos prêmios é concedida a imagens que retratam dor e sofrimento; se o impacto de tal abordagem varia por período ou se há alguma tendência; quais os países ou regiões mais enfocados, para verificar se alguns são mais noticiáveis que outros.

Nossa abordagem permitirá identificar quais tipos de fotos são premiadas, conseqüentemente, tipos de fatos e sofrimentos apresentados, bem como a relação destes com o contexto da época retratada.

3. Descrição das fotografias

Antes de darmos início à análise dos dados, iremos apresentar as imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano” do *World Press Photo*. Dessa forma, tornar-se-á mais fácil compreender as relações entre os resultados fornecidos pela base de dados e pelo cruzamento de variáveis com o contexto da foto e com a situação que ela apresenta. As informações sobre o que a imagem mostra e sobre os fotógrafos foram obtidas na página da *World Press Photo* na internet, na galeria de fotos vencedoras¹¹³. Abaixo, indicaremos o ano da fotografia, o nome do fotógrafo e uma breve descrição do que mostra a imagem.

1955 – Mogens von Haven

Queda espetacular de um motociclista durante uma competição de *motorcross* na Dinamarca. O fotógrafo costumava cobrir todas as corridas de carros e motos no país. Além de estar numa situação ideal para o disparo, ele tinha liberdade de escolher posições e movimentar-se em torno do local.

1956 – Helmuth Pirath

Reencontro de um prisioneiro da Segunda Guerra Mundial com sua filha, após retorno dos campos da Rússia. O fotógrafo focou na criança, que não via o pai desde que tinha um ano de idade.

¹¹³ Disponível em http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=blogsection&id=15&Itemid=115&bandwidth=high.

1957 – Douglas Martin

Dorothy Counts, uma das primeiras estudantes negras a entrar para a então recentemente dessegregada *Harry Harding Higt School*, na Carolina do Norte, Estados Unidos. Quando a moça apareceu para seu primeiro dia de aula, numa escola “branca”, a violência irrompeu; pessoas atiravam pedras e gritavam “Volte para o lugar de onde veio”.

1958 – Stanislav Tereba

Jogo entre Praga e Bratislava pelo Campeonato Nacional de Futebol. Ao contrário de seus colegas preocupados em se cobrirem, o fotógrafo enfrentou a chuva para conseguir esse disparo.

1960 – Yasushi Nagao

Otoya Yamaguchi, estudante da extrema direita, de 17 anos, segundos após ter assassinado, com uma facada, o presidente do Partido Socialista do Japão, Inejiro Asanuma, durante um discurso. A foto é resultado de estar no lugar certo, na hora certa.

1962 – Héctor Rondon Lovera

Um soldado mortalmente atingido agarra-se ao capelão da marinha Luis Padillo, que percorria as ruas para oferecer os ritos finais aqueles que morriam. O fotógrafo levantou uma bandeira para evitar levar um tiro e diz não saber como conseguiu fazer essa foto. A imagem foi realizada na base naval de Puerto Cabello, na Venezuela, durante uma insurreição cívico-militar, quando a força aérea e o exército bombardearam a cidade.

1963 – Malcolm W. Browne

O monge budista Thich Quang Duc põe fogo em si mesmo em protesto contra a alegada perseguição religiosa do governo sul-vietnamita, durante a Guerra do Vietnã. Apesar do horror e do cheiro do corpo queimado, o fotógrafo gastou quatro rolos de filme com o monge, que morria silenciosamente. As fotos levaram o presidente Kennedy a retirar o apoio ao governo Ngo Dinh Diem (derrubado quatro meses depois).

1964 – Donald McCullin

Uma mulher turca lamenta a morte do marido, vítima da guerra civil entre turcos e gregos na ilha de Chipre. O fotógrafo disse sentir-se culpado por ter tirado as fotos com olhos de fotógrafo e não com a preocupação de um trabalhador social. E que suas imagens dramáticas refletem sua visão pessimista na falta de esperança de uma sociedade melhor no futuro.

1965 – Kyoichi Sawada

Mãe e filhos atravessam o rio com dificuldade para escaparem dos bombardeios norte-americanos durante a Guerra do Vietnã. O fotógrafo desceu ao rio, numa região sob ataque, para tirar a foto e diz ter secado os olhos da criança mais nova quando eles chegaram à margem. Sua viúva contou que a foto, como evidência das tragédias da guerra, alcançou ampla audiência depois do prêmio, mas que o fotógrafo sentiu-se pressionado e tornou-se taciturno.

1966 – Kyoichi Sawada

Tropas americanas arrastam o corpo queimado de um soldado vietcong, durante a Guerra do Vietnã. O fotógrafo, que ganhou o prêmio pelo segundo ano consecutivo, experienciou muitas

atrocidades. A viúva confidenciou que ele não gostou de ter ganhado nesse ano e de como a trágica foto o perturbou.

1967 – Co Rentmeester

O comandante de um tanque M48 do 7º Regimento da Cavalaria Norte-Americana no Vietnã.

O fotógrafo deitou-se no chão de um tanque incrivelmente quente para fazer a foto.

1968 – Eddie Adams

O chefe da polícia nacional do Vietnã do Sul, Nguyen Ngoc Loan, executa um suspeito vietcong, durante a Guerra do Vietnã. Loan levou o homem capturado a uma esquina onde ele seria supostamente interrogado. Em vez disso, deu um passo, sacou a pistola e o matou.

1969 – Hanns-Jörg Anders

Um jovem católico durante um choque com tropas britânicas. Após uma noite de conflitos, todos fugiam do gás lacrimogêneo, quando o fotógrafo viu um jovem com máscara contra gás parado em frente a um muro com a frase “Nós queremos paz”. Ele teve tempo de tirar apenas duas fotos antes de ser envolvido pelo gás. Em 1969, passeatas por direitos civis dos católicos acabaram em violentos confrontos contra protestantes. O governo britânico enviou soldados para controlar a situação, mas a medida agravou o conflito, pois os militares entraram em confronto com o Exército Republicano Irlandês (IRA). Grupos paramilitares unionistas retaliaram, redobrando a violência contra a comunidade católica.

1971 – Wolfgang Peter Geller

Tiroteio entre policiais e ladrões de banco em Saarbrücken, na Alemanha.

1972 – Nick Ut Cong Huynh

A menina Phan Thi Kim Phuc foge do local onde aviões sul-vietnamitas haviam despejado napalm. O fotógrafo conta que a garota puxava suas roupas queimadas gritando “Muito quente!” e que ele derramou a água de seu cantil no corpo dela para esfriá-lo. Ele pôs todas as crianças na sua van e as levou ao hospital.

1973 – Orlando Lagos

O presidente eleito do Chile, Salvador Allende, momentos antes de sua morte durante o golpe militar no palácio presidencial de La Moneda. O general Augusto Pinochet liderou o levante e assumiu o poder, derrubando anos de regime democrático. Allende suicidou-se.

1974 – Ovie Carter

Criança vítima da seca e da fome em Níger, na África, um dos países mais pobres do mundo. O fotógrafo viajou 10.000 milhas enfrentando tempestades, péssimas estradas, problemas no carro, fronteiras oficiais, mosquitos e a distância de casa enquanto realizava a série “As faces da fome”.

1975 – Stanley Forman

Diana Bryant, de 19 anos, e sua afilhada de dois anos, Tiare Jones, caem de uma escada de incêndio que cedeu quando tentavam escapar do fogo que tomava seu apartamento em Boston. O fotógrafo já captava as imagens do que seria uma operação de resgate quando houve o acidente. Posteriormente, várias fotos do incêndio foram usadas em campanhas de segurança.

1976 – Françoise Demulder

Refugiados palestinos no bairro La Quarantaine, na capital libanesa, no momento em que os soldados falangistas (cristãos) arrasavam o local, durante a Guerra do Líbano. Primeira mulher a ganhar o prêmio.

1977 – Leslie Hammond

A polícia dispara gás lacrimogêneo nos habitantes do acampamento Modderdam, nos arredores de Cape Town, na África do Sul, que protestavam contra a demolição de suas casas. O fotógrafo teve poucos momentos para capturar as imagens, quando a polícia lançou o gás sobre a multidão.

1978 – Sadayuki Mikami

Homem em chamas, atingido por um coquetel molotov, em protesto violento contra a construção do aeroporto de Narita, em Tóquio. Os horticultores queriam manter as terras que o governo havia tomado.

1979 – David Burnett

Uma mulher cambojana carrega e nina seu bebê enquanto espera a comida ser distribuída no campo de refugiados de guerra As Keo, na fronteira entre Camboja e Tailândia.

1980 – Mike Wells

Mãos de um missionário seguram as pequenas mãos de uma criança faminta em Uganda, uma das piores fomes do mundo em taxa de mortalidade. O fotógrafo sentiu-se envergonhado ao vencer, pois ele não havia se inscrito na competição, pois é contra premiar imagens de pessoas morrendo pela fome.

1981 – Manuel Pérez Barriopedro

Coronel Antonio Tejero Molina, membros da guarda civil e polícia militar tomam o parlamento espanhol numa tentativa de golpe de estado, mantendo os deputados como reféns. Na manhã do dia seguinte, eles se entregaram, assumindo o fracasso da operação. O fotógrafo escondeu o filme no sapato para evitar que fosse confiscado.

1982 – Robin Moyer

Resultado do massacre de civis palestinos por milícias cristãs falangistas no campo de refugiados de Sabra e Shatila, na periferia de Beirute, capital do Líbano. Na época, o mundo horrorizou-se com as imagens de centenas de corpos de crianças, mulheres e idosos assassinados e mutilados.

1983 – Mustafá Bozdemir

Kazban Özer encontra seus cinco filhos soterrados depois de um terremoto devastador na Turquia. O abalo, de mais de 6 graus na escala Richter, resultou em cerca de 1,3 mil mortos, 500 feridos e mais de 35 mil desabrigados. O fotógrafo conta que testemunhou a mulher abraçada aos corpos dos filhos, enquanto seus gritos penetravam seu coração, como se seu amor pudesse trazer as crianças de volta à vida.

1984 – Pablo Bartholomew

Criança morta por vazamento de gás venenoso no desastre da planta química de Union Carbide, na Índia. O fotógrafo viu o rosto da criança, com os olhos vitrificados, brancos, fitando-o, quando acompanhava os veículos que recolhiam os mortos para serem cremados. A imagem tornou-se ícone da dor e da tristeza face a um desastre industrial.

1985 – Frank Fournier

Omayra Sanchez, 12 anos, presa aos escombros causados pela erupção do vulcão Nevado del Ruiz, na Colômbia. Após seis horas, a menina perdeu a consciência e morreu. O fotógrafo conta que continuou falando com ela e tentando mantê-la viva e sentiu-se desolado quando viu que ela tinha morrido.

1986 – Alon Reininger

Ken Meek, com a pele marcada por lesões causadas pela Aids, em San Francisco, Estados Unidos. As condições de Meek foram informadas pelo seu parceiro ao fotógrafo, que tentou manter viva a história da Aids, apesar de a maioria das publicações não se interessar em cobrir a epidemia.

1987 – Anthony Suau

Uma mãe implora junto às linhas policiais pelo filho que foi preso após um protesto que acusava o governo de fraude nas eleições presidenciais na Coreia do Sul. O fotógrafo cobria as eleições quando capturou o momento.

1988 – David Turnley

Boris Abgarzian aflige-se pela morte do filho de 17 anos vítima do terremoto na Armênia. O fotógrafo viajava pelo local com seu irmão quando houve o abalo e impressionou-se com o altruísmo do povo armênio, disposto a dar suas próprias roupas em apoio às vítimas, mesmo que fosse a última coisa material que possuísem.

1989 – Charlie Cole

Manifestante solitário, anônimo e desarmado confronta a linha de tanques do Exército Popular de Libertação, na Praça da Paz Celestial (Tiananmen), durante protesto por reformas democráticas, em Pequim, China.

1990 – Georges Merillon

Sofrimento no velório de Elshani Nashim, 27 anos, morto durante protesto contra a decisão da Iugoslávia de abolir a autonomia de Kosovo. Em 1990, os albanos-kosovares autoproclamam a independência como uma das unidades federadas da Iugoslávia, mas Belgrado dissolve a administração no Kosovo e a polícia dispersa os protestos com violência. O fotógrafo teve acesso à casa por intermédio de um jornalista albanês.

1991 – David Turnley

O sargento Ken Kozakiewicz, dos Estados Unidos, sofre ao perceber a morte de seu amigo, o soldado Andy Alaniz, vítima do fogo aliado no final de um dia de luta na Guerra do Golfo. O fotógrafo disse que tentou preservar a dignidade dos sujeitos num momento em que entrava em sua vida íntima e que tal foto reforça a realidade da guerra.

1992- James Nachtwey

Mãe carrega o corpo do filho, vítima da fome, para levá-lo à sepultura, na Somália. Contrair doenças e expor-se a parasitas foi o preço pago pelo fotógrafo por seus esforços para ajudar a elevar a sensibilização em relação à situação da Somália. Sua intenção é passar uma mensagem forte, quase brutal em sua simplicidade.

1993 – Larry Towell

Garotos palestinos erguem suas armas de brinquedo em um gesto provocador na Faixa de Gaza. A foto foi tirada de dentro de um carro.

1994 – James Nachtwey

Homem hutu mutilado pela milícia hutu Interahamwe, suspeito de ser simpatizante dos rebeldes tutsi, em Ruanda. Depois do assassinato do presidente, de etnia hutu, em 1994, por militantes tutsi, os hutus passaram a ser violentamente perseguidos. Os que não conseguiram fugir foram massacrados. O fotógrafo disse que acredita no poder da fotografia para as pessoas entenderem o que acontece no mundo e na influência na opinião pública e em mobilizações.

1995 – Lucian Perkins

Um menino olha pelos vidros da janela de um ônibus carregado de refugiados, tentando escapar da luta entre russos e chechênios que buscavam a independência. O fotógrafo acredita que a imagem é especial por seu significado simbólico.

1996 – Francesco Zizola

Crianças vítimas de minas terrestres em Kuito, cidade onde mais pessoas foram mortas e feridas durante a guerra civil em Angola. O fotógrafo se disse sensibilizado com o desejo e a necessidade das crianças de brincarem e retornarem a uma vida normal.

1997 – Hocine

Uma mulher chora do lado de fora do hospital Zmirli, na Argélia, para onde foram levados mortos e feridos após um massacre em Bentalha, durante a guerra civil no país. A autoria do ataque foi reivindicado pelo Grupo Armado Islâmico.

1998 – Dayna Smith

Em um funeral, parentes e amigos confortam a viúva de um integrante do Exército de Libertação de Kosovo, guerrilha formada por albaneses que queriam a independência da província e que lutavam contra as forças de segurança sérvias e a Iugoslávia. A vítima havia sido atingida no dia anterior durante uma patrulha.

1999 – Claus Larsen

Homem albanês ferido anda pelas ruas de Kukës, um dos maiores pontos de recepção dos refugiados albaneses que buscavam escapar da violência em Kosovo. O fotógrafo fez cinco fotos que nunca chegaram a ser publicadas.

2000 – Lara Jo Regan

A mãe de uma família mexicana imigrante faz piñatas¹¹⁴ para o seu sustento e de suas crianças, no Texas.

¹¹⁴ *Piñata* é uma brincadeira que consiste numa panela ou caixa cheia de doces, coberta de papel colorido, suspensa no ar. O participante, vendado, tenta quebrá-la com um bastão para liberar os doces. É muito popular no México, comum em aniversários e construída na forma de uma estrela de cinco pontas.

2001 – Erik Refner

Corpo de um menino afegão refugiado é preparado para ser cremado, no campo de Jalozai, no Paquistão. A foto foi tirada quando o fotógrafo foi prestar condolências ao pai do garoto. Na época, os Estados Unidos bombardeavam o Afeganistão na luta contra o regime Taleban.

2002 – Eric Grigorian

Cercado por soldados e moradores cavando sepulturas para vítimas do terremoto no Irã, um menino segura as calças do pai morto, agachado ao lado do lugar onde seu corpo será cremado.

2003 – Jean-Marc Bouju

Homem iraquiano conforta seu filho no centro para prisioneiros de guerra, em An Najaf, Iraque, poucos dias após a invasão do país pelos Estados Unidos e as forças da Coalizão.

2004 – Arko Datta

Mulher sofre pela morte de um parente, vítima da tsunami, na Índia. O fotógrafo disse que sentiu que o horror da cena poderia desviar a atenção do sujeito da foto, então decidiu incluir apenas a mão da vítima.

2005 – Finbarr O'Reilly

Mãe e filho no centro de alimentação de emergência, em Níger. A foto foi feita quando a criança colocou as mãozinhas nos lábios da mãe, deslizando por seu rosto. Nesse ano, o país atravessou uma das mais graves crises de fome de sua história, devido à seca, atingindo níveis dramáticos.

2006 – Spencer Platt

Jovens libaneses passam de carro por um bairro devastado por bombardeios no sul de Beirute, Líbano, na época do conflito travado entre Forças de Defesa Israelenses e a milícia xiita Hezbollah.

2007 – Tim Hetherington

Soldado americano, exausto após um dia intenso de combate, descansa em um *bunker* (unidade militar de defesa ostensiva), no Afeganistão. Esse foi um dos anos mais violentos desde a queda do regime Taleban em 2001, quando os Estados Unidos lideraram uma ofensiva militar contra o país, acusado de dar refúgio ao líder da rede terrorista Al-Qaida, Osama bin Laden.

2008 – Anthony Suau

O detetive Robert Kole entra numa casa em Cleveland, Ohio, para cumprir o despejo pelo encerramento da hipoteca. Ele precisa checar se os moradores esvaziaram o imóvel e aponta a arma como precaução, pois muitas casas são ocupadas por invasores e usuários de drogas. A foto foi considerada símbolo da crise mundial, devido à qual vários americanos perderam suas casas.

4. Análise e resultados

A análise das 51 imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano” do concurso *World Press Photo* levou-nos a verificar que a maior parte dos prêmios (88,2%) é concedida a fotografias que mostram dor e sofrimento, sendo que 36 (70,6%) delas retratam tais condições explicitamente, nove (17,6%) apresentam-nas implicitamente e apenas seis (11,8%) não as exibem, mesmo quando ligadas a contexto de violência.

Entre as 36 exibições explícitas, as mais chocantes são as dos anos 1963 (monge tibetano em chamas) (*Figura 20*), 1966 (corpo de soldado arrastado por tanque de guerra), 1968 (general atira na cabeça de vietcong a queima roupa), 1972 (menina foge de ataque de napalm), 1975 (queda de escada de incêndio), 1978 (corpo em chamas durante protesto), 1982 (corpos mutilados e ensangüentados nas ruas de Beirute), 1983 (desespero de mãe que chora morte de filhos), 1984 (cabeça de criança soterrada após desastre químico) (*Figura 21*), 1994 (rosto de homem hutu com cicatrizes¹¹⁵).



Figura 20 – Monge tibetano em chamas

¹¹⁵ Hutu e Tutsi são as etnias que entraram em conflito na guerra em Ruanda.



Figura 21 – Cabeça de criança soterrada após desastre químico

A maior parte das imagens refere-se a acontecimentos violentos, sendo 43,1% ligados a guerras. Se somarmos todos os conflitos representados, a percentagem sobe para 56,8%. Apenas uma foto (1958) não se relaciona a algum tipo de acontecimento violento ou trágico, que envolva dor e sofrimento, ao contrário das demais, mesmo que algumas em si, olhadas separadamente de seu contexto, não mostrem isso. Do total, cinco fotos (9,8%) mostram catástrofes ambientais (terremoto, tsunami, vulcão) e cinco (9,8%) retratam a fome. As outras dividem-se em acontecimentos políticos (4), acidentes (3), crime (1) e outros (4).

Nossas conclusões estão em sintonia com aquelas obtidas por Farache (2006). Ao comentar sobre as fotos vencedoras do *World Press Photo of the Year* durante seus 50 anos de existência (1955-2005), a investigadora menciona que 27 imagens relacionam-se ao que ela chama de violência de guerras, mas que denominamos como conflitos. Nosso estudo, que se estendeu às ganhadoras dos anos 2006, 2007 e 2008, encontrou 29 fotos, pois incluímos a guerra no Líbano em 2006 e a no Afeganistão, em 2007.

No entanto, é interessante observar que as imagens relacionadas a guerras não retratam o combate, a frente de batalha, mas focam-se principalmente em vítimas (1972, menina foge de napalm (*Figura 22*); 1965, mãe e filhos fogem da guerra; 1964, dor de familiares na guerra em Chipre; 1990, luto de familiares na guerra de Kosovo) e em refugiados (1976 e 1982,

campo de refugiados palestinos no Líbano; 1995, fuga de vítimas da guerra da Chechênia; 1999, homem ferido em campo de refugiados da Albânia, durante guerra de Kosovo), ou em momentos dramáticos (1963, monge em chamas; 1966, corpo arrastado por tanque; 1968, tiro no vietcong), por exemplo.



Figura 22 – Menina foge de ataque de napalm

Ao analisarmos as causas da dor e do sofrimento representados nas imagens vencedoras, concluímos que a maioria delas deve-se à morte (37,3%), seguida de perto por conflitos (31,4%) e depois por ferimento ou doença (13,7%). Queremos dizer que, mesmo que o contexto seja de catástrofe ambiental, fome ou guerra, a dor mostrada na maioria das fotos foi provocada pela morte de alguém, esteja essa morte representada pelo próprio cadáver ou pelo sofrimento de familiares.

Em relação à presença da morte nas imagens, corpos aparecem de forma explícita em nove imagens (1962, 1963, 1966, 1982, 1983, 1984, 1990, 1992, 2001); em uma, a morte está representada por um caixão (1988); em cinco delas, pelo sofrimento de familiares ou amigos (1964, 1991, 1997, 1998, 2004), sendo que, em uma dessas (2004), o corpo está fora de campo, mas uma parte do braço do cadáver vítima da tsunami é visível, levando o leitor a imaginar o que se encontra fora do enquadramento, tornando aquilo que falta mais forte do que se estivesse explícito, pois o que silencia às vezes fala mais alto (*Figura 23*). Afinal, o

fora de campo é “o excluído singular, imediato e fixo de um esteve-aí visível” (Dubois, 1992: 182), logo, um ausente que sabemo-lo presente.



Figura 23 – Braço de vítima de tsunami indica corpo fora de campo

As décadas de 1960, 1980 e 1990 são aquelas que apresentam mais fotografias que exibem corpos, o que comprova a ampliação do universo do “mostrável”, como aponta Sousa (2004a: 155) e da “comoção sensível”, assinalada por Ledo Andión (1988: 75). A partir dos anos 1960, podemos perceber como aumentam a invasão da privacidade e a busca por *scoops* traumáticos.

Apesar das fotos de 1968, 1975 e 1985 não mostrarem a morte ou o corpo da vítima diretamente, sabemos, pelo contexto, que o vietcong foi morto com um tiro na cabeça em 1968 (*Figura 24*); que a mulher que caiu da escada de incêndio em 1975 morreu, mas a criança não, pois sua queda foi amortecida pelo corpo da mulher; e que a menina colombiana, vítima dos destroços da erupção de um vulcão em 1985, faleceu diante das câmeras de fotógrafos e cinegrafistas, sem ter sido possível salvá-la, apesar de várias tentativas.



Figura 24 – Tiro a queima roupa em vietcong

Se verificarmos a exibição da dor e do sofrimento por décadas, identificamos que há uma tendência em premiar imagens com tal temática, mantendo uma média de nove fotos por década, com uma média de sete explícitas. Aqui excluímos a década de 1950, ano de início do concurso, uma vez que houve apenas quatro edições.

Na década de 1960, o foco voltou-se para a Guerra do Vietnã, com imagens premiadas em cinco edições (1963, 1965, 1966, 1967 e 1968), o que pode ser compreendido devido à dimensão do conflito, tanto em duração quanto em perdas humanas e materiais, e à sua repercussão mundial. Entretanto, a foto mais marcante desse conflito venceu a categoria em 1972, e a menina retratada, Phan Thi Kim Phuc, que fugia de um ataque de napalm, tornou-se conhecida no mundo todo e embaixatriz da Boa Vontade da Unesco.

Interessante observar que as fotos mais chocantes, que mostram o tiro à queima roupa no vietcong (1968) e a menina que foge (1972) foram premiadas após o realinhamento da classe política norte-americana e à mudança nos parâmetros políticos que ocorreram a partir de 1967 e foram acompanhados por uma visão mediática mais negativa da guerra, como refere Santos (2003) e como pontuamos no primeiro capítulo da Parte I.

Sabemos ainda, como também abordamos no capítulo 1, que o fotojornalismo, a partir da década de 1960 e com a Guerra do Vietnã, passou a investir mais no choque, na emoção e na exploração da sensibilidade. Dessa forma, o que nos dizem as referências teóricas sobre o

desenvolvimento do fotojornalismo pode ser verificado nas fotos premiadas pelo concurso, como uma vitrine das imagens que a imprensa utiliza e dos temas e características estéticas mais valorizados.

É possível percebermos que a premiação parece buscar o reconhecimento da cobertura fotojornalística dos principais acontecimentos de repercussão internacional em cada ano, nomeadamente a Guerra do Vietnã, como já mencionamos; as crises de fome em África (1974, 1980, 1992, 2005), grandes desastres ambientais (1983, 1985, 1988, 2002, 2004) e situações ligadas a demais conflitos espalhados pelo planeta, principalmente na Ásia e na África: Líbano, Iraque, Paquistão, Afeganistão, Kosovo, Chechênia, Albânia, Coreia do Sul, China, Argélia, Angola, Ruanda e África do Sul.

A América do Sul aparece apenas em três fotografias ligadas a uma insurreição cívico-militar na Venezuela (1962), ao golpe de estado que levou Pinochet ao poder e Salvador Allende ao suicídio (1973) e à erupção de um vulcão na Colômbia (1985). As fotos de acontecimentos na América do Norte, especificamente nos Estados Unidos, referem-se a assuntos diversos, nomeadamente racismo (1957), acidente (1975), Aids (1986), Imigração (2000) e Crise econômica mundial (2008).

A Europa aparece como palco de conflitos de forma menos direta nas imagens de 1956 (Segunda Guerra Mundial) e 1969 (Irlanda). As outras fotos que retratam acontecimentos em países europeus referem-se a desporto (1955 e 1958)¹¹⁶ e tentativa de golpe militar na Espanha (1981).

Portanto, os temas retratados nas imagens vencedoras parecem remeter aos critérios de noticiabilidade a que referem Hall *et al.* (1999), os quais sejam a apresentação de

¹¹⁶ A imagem de 1958 retrata um momento de um jogo de futebol decisivo na antiga Tchecoslováquia; no lançamento dos dados, classificamos a foto como integrante da Europa (apesar de ter feito parte do Pacto de Varsóvia e seguir orientações soviéticas até 1991, optamos por considerar sua atual situação geopolítica); a de 1955 mostra um acidente espetacular num campeonato de *motorcross* na Dinamarca;

acontecimentos dramáticos, que podem ser personalizados para evidenciar emoções humanas e que tenham conseqüências negativas.

Algumas das imagens vencedoras representam a captura do instante decisivo, do momento único – idéia propagada por Cartier-Bresson e que fez escola. Assim, confirmamos o que havia identificado Sousa (1996) em seu estudo. Este seria o caso, por exemplo, das fotos de: 1960, registrada segundos após Otoyá Yamaguchi, estudante da extrema direita, de 17 anos, ter assassinado, com uma facada, o presidente do Partido Socialista do Japão, Inejiro Asanuma; de 1968, quando um militar atira a queima roupa num suspeito vietcong; de 1969, em que o fotógrafo capta o momento em que um militante irlandês pára exatamente em frente a um muro onde está escrito “Nós queremos paz”; de 1975, quando o fotógrafo registra a queda de uma mulher e de uma criança de uma escada de incêndio (*Figura 25*); de 1989, na hora em que um estudante posiciona-se, solitário, em frente a tanques de guerra na Praça da Paz Celestial, na China (*Figura 26*).



Figura 25 – Queda de uma mulher e de uma criança de uma escada de incêndio



Figura 26 – Estudante chinês na Praça da Paz Celestial

Na análise do gênero mais representado nas imagens, verificamos que os homens aparecem em quase metade delas (45,1%), tanto de maneira geral quanto assumindo o papel de protagonistas (49%). As mulheres aparecem sozinhas em 13 imagens (25,5%), mas dividem a cena com outras pessoas em 12 (23,5%). No entanto, quando analisamos seu papel como personagens principais, elas surgem em 18 (35,3%). A maioria das fotos retrata homens adultos. As outras imagens dividem-se entre situações diversas com mulheres com ou sem crianças, homens e mulheres adultos juntos, algumas vezes com crianças, outras sem.

Tais resultados confirmam os dados encontrados por Sousa (1996) e mostram que a tendência pela predominância de personagens masculinos permanece, mantendo o desequilíbrio nos gêneros representados.

Em relação à idade, 64,7% das fotos são protagonizadas por adultos, 19,5% por crianças. Ambos dividem a cena como personagens principais em 15,7% das imagens.

Do total, crianças aparecem em 21 fotos, mas em algumas como personagens secundários. Entre elas, as de 1956, 1965, 1972, 1975, 1983, 1984, 1985, 1993, 1995, 2002 e 2003 são as mais dramáticas, mas as crianças aparecem sozinhas apenas nas de 1984 e 1985. Na foto de 1992, também impactante, uma mãe carrega o corpo do filho morto, mas ele está enrolado em um pano branco, portanto só tomamos conhecimento de que é uma criança por sabermos o contexto (*Figura 27*).



Figura 27 – Mãe carrega corpo de filho vítima da fome na Somália

Já as fotos dos anos 1974, 1996 e 2001, em que as crianças também aparecem a sós, possuem mais sensibilidade ao retratá-las, buscando evitar o choque e a brutalidade, apesar de abordarem momentos de dor e sofrimento. Na foto de 2001, o foco é a criança, mas aparecem as mãos dos adultos que preparam o corpo para cremação, numa cena forte e comovente (*Figura 28*).



Figura 28 – Corpo de criança é preparado para cremação

As imagens de 1979, 1980 e 2005 também contêm a presença de crianças, mas de forma sutil, pois mostram apenas partes do corpo infantil. Na de 1979, vimos apenas os pezinhos de um bebê sendo acalentado pela mãe, à espera de ajuda humanitária devido à fome na Tailândia (*Figura 29*); a de 1980 é um plano detalhe das mãos negras e extremamente magras de uma criança, em contraste com a mão branca de um adulto, num contexto de fome

na África; e a de 2005 mostra as mãos enrugadas de um bebê nos lábios da mãe, num close do rosto da mulher, também num contexto de fome na África.



Figura 29 – Mãe acalenta bebê enquanto espera ajuda humanitária

Crianças aparecem apenas como figurantes na cena nas imagens dos anos 1964 e 1976. Já a fotografia de 2000, não há como definir um personagem principal, pois a cena é protagonizada pela família, incluindo adultos e crianças; ela só tem sentido por mostrar o conjunto.

Logo, fazendo um balanço, enquanto doze fotos são mais dramáticas, seis parecem buscar retratar as crianças com mais dignidade em momentos de dor. De qualquer forma, acreditamos que todas elas provocam emoção, seja ou não por meio do choque, o que poderia levar os seres humanos a alterarem seus juízos e suas reações devido a esse sentimento, como apontava Aristóteles (1998). Seria aquilo a que chamamos de *pathos* da imagem, aquele apelo à sensibilidade que provoca respostas emocionais, identificação e/ou impacto.

A grande maioria dos retratados são civis (74,5%), seguidos de militares (17,5%). Os personagens, em sua maioria, apresentam posturas passivas diante da lente do fotógrafo, sendo, a maior parte das vezes, olhados, como revelam 88,2% das imagens. Apenas 11,8% parecem direcionarem-se a quem os olha, olhando também, interrogando com seu olhar.

As fotos levam o leitor a olhar para a dor do outro, como aponta Sontag (2003), mas vendo-o como vítima, como distante, e até mesmo como exótico, considerando que a maior parte dos fotógrafos são norte-americanos (41,2%) ou europeus (33,3%), enquanto as realidades enfocadas têm palco principalmente na Ásia (56,9%) e na África (15,7%), o que nos leva a refletir sobre uma possível visão ocidentalizada desses povos representados.

Quanto mais remoto ou exótico for o local, mais provável será que nos seja dado ver imagens frontais de mortos ou agonizantes. A África pós-colonial existe na consciência do público do mundo rico – para além da sua música *sexy* – sobretudo como uma sucessão de fotografias impossíveis de esquecer de vítimas de olhos imensos, começando com as imagens das terras da fome no Biafra em finais da década de 1960 até aos sobreviventes do genocídio de cerca de um milhão de tutsis no Ruanda em 1994 e, alguns anos mais tarde, de crianças e adultos com os membros decepados durante o programa de terror de massas conduzido pelas RUF, as forças rebeldes de Serra Leoa. (Sontag, 2003: 77).

Sontag (2003) lembra ainda que África e Ásia foram os lugares de sofrimento documentados por fotógrafos reconhecidos nos anos 1950, 1960 e 1970, e acabaram servindo de referência a várias gerações de profissionais.

Nas fotos do *World Press Photo* analisadas, podemos identificar o que a autora quer dizer na imagem de 1994, que foca nas cicatrizes de uma vítima do conflito em Ruanda (*Figura 30*), e na de 2005, que destaca o exotismo dos grandes olhos e das expressões faciais (*Figura 31*).



Figura 30 – Vítima de conflito em Ruanda exhibe cicatrizes



Figura 31 – Mãe e filho em Centro de Alimentação de Emergência em Níger

Podemos compreender a predominância de profissionais ocidentais ao verificar que foi na Europa que se desenvolveu mais fortemente a fotografia de autor e, nos Estados Unidos, o fotojornalismo diário e o fotodocumentalismo, contribuindo para a definição e disseminação de estilos, convenções e práticas profissionais, como abordamos no primeiro e no segundo capítulos da primeira parte desta dissertação, acabando por centralizar a produção. Esse dado também pode ser cruzado com o fato de a maior parte das imagens, 29 delas, serem provenientes de agências de notícias, enquanto 19 originam-se de coberturas feitas diretamente pelos veículos (jornais e revistas). Apenas três fotos são de fotógrafos independentes.

Tal trânsito de fotógrafos pelo mundo, bem como a predominância das agências e a semelhança temática e de conteúdo das imagens da “Foto do Ano” podem refletir o que Sousa (2004c) chamou de interiorização cultural-profissional de padrões editoriais, conferindo um caráter transnacional e transcultural ao fotojornalismo. Essas condições relacionam-se também com o conceito de comunidade interpretativa e com a idéia de diáspora, discutidos por Traquina (2004).

Das agências, *The Associated Press* já ganhou o *World Press Photo of the Year* seis vezes, e a *Black Star*, quatro; *Contact Press*, *Gamma* e *Magnum* foram vencedoras por três vezes; com dois prêmios estão a *Reuters*, a *Life* e o *Washington Post*, portanto, agências e

veículos com credibilidade, considerados de referência (e provavelmente alguns com mais orçamento para a cobertura jornalística).

Em relação à parte técnica, continuam a predominar, como já havia identificado Sousa (1996) os planos conjunto (54,9%) e médios (27,5%), bem como a frontalidade dos ângulos (76,5%) e a falta de profundidade de campo, visto que a maior parte das imagens busca uma proximidade grande ou média dos sujeitos representados, conferindo-lhes destaque. Essa pequena distância contribui para promover identificação ou mesmo o choque.

O foco continua nas expressões faciais, como também menciona Sousa (1996) na análise das fotos vencedoras até 1996, principalmente nas imagens que completam a década de 1990. No entanto, a partir de 2000, apesar das expressões serem importantes, não são elas apenas as responsáveis pela maior atenção a que se volta às fotos, que parecem ganhar mais polissemia, a serem talvez mais conotativas e darem ao leitor a chance de buscarem um entendimento mais subjetivo. A impressão que se tem é de que esse movimento começa já com algumas imagens dos anos 1990, como as de 1995 (*Figura 32*) e 1996 (*Figura 33*), que possuem enorme carga simbólica.



Figura 32 – Fuga de vítimas da guerra entre russos e chechênios



Figura 33 – Crianças vítimas de minas terrestres na guerra civil em Angola

Essa possível tendência a partir do final dos anos 1990 opõe-se ao que se observa nos anos 1980, em que grande parte das fotos ganhadoras são muito chocantes e diretas, com o sangue e a morte explícitos, como podemos observar nas imagens de 1982 (*Figura 34*), 1983, 1984 e 1988. Também é nos anos 1980 que há mais fotografias em cores, o que, para Sontag (2003) é um reforço no choque e na verossimilhança. Além disso, de maneira geral, a maior parte das fotos coloridas refere-se a guerras, a catástrofes ambientais e a imagens que exibem a dor e o sofrimento explicitamente.



Figura 34 – Massacre de palestinos no Líbano

Outra característica nos anos 1980 e 1990 é a proximidade dos sujeitos fotografados, quando tal enquadramento ocorre com maior intensidade, abrangendo sete fotos em cada década. Nas outras décadas, a posição dos personagens varia entre próximo, médio e distante. É também nos anos 1980 que há mais fotos que, em relação às outras décadas, tendem para o picado, angulação que contribui para desfavorecer as pessoas fotografadas. No caso da dor e

do sofrimento, isso contribuiu para posicionar o sujeito como vítima, impotente diante das tragédias da vida e do destino.

A valorização de fotos coloridas cai na década de 1990, com apenas três imagens em cor (1990, 1991 e 1997) contra sete em preto e branco. No entanto, vale ressaltar como essas três coloridas contêm o que Barthes (1990) definiu como esteticismo e fotogenia (*Figura 35*). O primeiro refere-se às características que remetem a foto à pintura por sua composição visual; o segundo trata da imagem composta, “embelezada”, por técnicas, como iluminação e contraste, por exemplo.



Figura 35 – Sofrimento em velório durante Guerra de Kosovo

Na década de 2000, fotografias em cores (seis das nove) passam a ser reconhecidas novamente, mas não mais em função do choque, mas da valorização da imagem como um todo. Isso quer dizer, por exemplo, que, na de 2000, o trabalho com cores, luzes e contrastes favorece a cena (*Figura 36*); na de 2003, torna mais clara e conotativa a visão do arame e do que há por trás dele; na de 2004, a cor das roupas confere destaque à personagem, ao mesmo tempo em que ajuda a isolá-la em sua profunda dor, além de facilitar a identificação do braço da vítima, que se encontra fora de campo; na de 2006, o vermelho do carro ganha relevância na cena, por ser uma cor primária, quente e forte, em contraste com a monocromia dos entulhos ao fundo (*Figura 37*).



Figura 36 – Imigrantes mexicanos fazem piñatas



Figura 37 – Jovens libaneses passam por bairro devastado em Beirute

Além disso, parece haver uma queda, mesmo que sutil, na busca por *scoops* traumáticos, a partir de 2000. Continua-se a valorizar a capacidade de o fotógrafo captar o instante decisivo, mas não necessariamente de forma impactante ou chocante. Tais observações estão em sintonia com as previsões de Ledo Andión (1988), de que o modelo voltado para o choque estaria esgotando-se.

Com base em todos esses resultados obtidos em nossa análise, percebemos o valor que tem sido concebido, por profissionais da imprensa e do fotojornalismo, a fotografias que retratam a dor e o sofrimento humanos, seja em virtude de guerras, catástrofes ambientais ou sociais. Verificamos que a maioria das cenas dolorosas é apresentada explicitamente, mas que parece haver uma indicação de queda, ainda que sutil, no choque e no trauma a partir do final dos anos 1990. Se assim o for, poderíamos acreditar na possibilidade de um caminho à frente em que a ética tornar-se-ia mais valorizada no campo profissional, tendo como consequência, maior respeito ao ser humano e a realização de uma verdadeira comunicação social,

sustentada por princípios universais que colocam a dignidade humana como limite à liberdade de expressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagens de lugares e gentes nunca antes vistos entraram cotidianamente na vida das pessoas a partir do momento que a imprensa passou a utilizar fotografias. Compreende-se, portanto, a constatação feita por Walter Benjamin (1992) do caráter revolucionário desse meio de reprodução técnica que transformou a maneira como vemos o mundo e como o construímos. Flusser (1998) também assinala que depois da invenção da escrita linear na Antiguidade, a próxima revolução foi a criação das imagens técnicas na Modernidade. As fotos nos dão a ver aquilo a que não assistimos diretamente, tornando significativos acontecimentos que seriam remotos.¹¹⁷

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

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

¹¹⁷ Molotch & Lester (1999) fazem esta afirmação referindo-se à notícia, mas acreditamos que ela também seja perfeitamente aplicável às imagens fotográficas.

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

Susan Sontag (2003) discute esse ponto de vista e concordamos com a autora de que mostrar já é um passo para retirar as pessoas de seu comodismo e de sua inércia. Além disso, o que contribuiria para amortecer as emoções é o despojamento de conteúdo das imagens disseminadas e a banalização da violência. Logo, acreditamos que o “como” mostrar deve ser ponto de avaliação dos profissionais de comunicação, com base em princípios deontológicos e éticos. Tal responsabilidade deveria fazer parte da prática, uma vez que sabemos que

Entre o real e a imagem do real estão dois universos diferentes. Estão ambos relacionados, é certo, mas estão os dois sobretudo incontornavelmente separados pelo discurso, e este só dá acesso à imagem do real, não ao real. (Santos, 2003: 181).

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

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

A experiência como jornalista e professora em um curso de Jornalismo ajudaram em nossa empreitada, longa e árdua, de refletir como a imprensa usa fotografias que abordam dor e sofrimento. Mas o tema, novo e desafiador em nossa trajetória acadêmica, exigiu muito

esforço na construção do enquadramento teórico e na análise dos resultados do estudo de caso. Esforço recompensado com as reflexões que surgiram a partir desse trabalho.

Ao verificarmos a comprovação da hipótese de que quase todas as imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano”, do concurso mundial promovido pela *World Press Photo*, retratam dor e sofrimento, a maioria resultante de conflitos, principalmente bélicos, passamos a questionar de forma mais contundente por que tal temática é tão valorizada como notícia.

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

Não temos a pretensão de trazer respostas. Mas temos a intenção e a responsabilidade de discutir os caminhos possíveis, com base na coerência das idéias, no livre debate e numa base teórica sólida que possa sustentar nossos argumentos.

O estudo de caso nos permitiu verificar que um concurso do porte e do peso no campo do fotojornalismo como é o *World Press Photo* tendeu a valorizar, desde sua criação, acontecimentos ligados à dor e ao sofrimento, o que podemos comprovar em 88,2% das imagens vencedoras da categoria “Foto do Ano”, sendo que a maioria delas, 70,6%, apresenta tais condições humanas de maneira explícita e 17,6%, implicitamente.

Apesar de seis fotografias (11,8%) não mostrarem dor e sofrimento, quatro delas referem-se a contextos de violência: intolerância racial nos Estados Unidos, em 1957; Guerra do Vietnã, em 1967; tentativa de golpe militar na Espanha, em 1981; e protesto por reformas democráticas na China, em 1989. A imagem de 2000, de imigrantes mexicanos nos Estados Unidos, apesar de não retratar categoricamente a violência, remete a um dos problemas sociais enfrentados no país. Apenas a foto de 1958 fica de fora da lista de cenas ligadas a

contextos dolorosos, pois se trata de um instante de uma partida de futebol, mas a conotação é de tensão.

Portanto, a maior parte das imagens tem relação com acontecimentos violentos, sendo 43,1% ligados a guerras. Se somarmos todos os conflitos representados, a percentagem sobe para 56,8%. E apenas a foto da partida de futebol, citada acima, não se relaciona a algum tipo de acontecimento violento ou trágico, que envolva dor e sofrimento, ao contrário das demais, mesmo que algumas em si, olhadas separadamente de seu contexto, não mostrem isso, como já referimos em nossa análise.

Dessa forma, podemos dizer que praticamente todas as fotografias ganhadoras, que representam um instante (fato) marcante naquele dado ano, referem-se direta ao indiretamente ao lado trágico da existência humana, seja devido a conflitos, catástrofes ambientais ou sociais, isto é, à negatividade. Elas parecem obedecer aos principais critérios de noticiabilidade consolidados na cultura e na prática jornalísticas, que tenderão a realçar os elementos extraordinários, dramáticos, trágicos numa história para reforçar sua notabilidade (Hall *et al.*, 1999). Sob esse aspecto, a violência teria um estatuto especial como valor-notícia por ser o supremo exemplo de conseqüências negativas.

A presença da morte é constante nas imagens analisadas, seja de maneira explícita ou não, aparecendo como causa da dor e do sofrimento retratados em 37,3% dos casos, seguida de perto por conflitos (31,4%) e depois por ferimento ou doença (13,7%). Nove fotos apresentam a morte explicitamente, com a presença de corpos. Mas a representação da morte aparece sob outras formas, por meio do sofrimento de parentes, pela visão do caixão, pelo que se encontra fora de campo.

Muito se tem discutido acerca do significado da morte para todas as civilizações, da morte e da dor do outro como catarse, como alívio por ser algo distante e não referir-se a nós.

Diversas são as buscas de explicações para a atração que a morte e tudo aquilo que tal tema carrega, como a dor e o sofrimento, exercem na humanidade.

No caso dos meios de comunicação social, as pessoas poderiam usá-los para obter gratificações ou satisfazer suas necessidades, seja de liberação emocional, compensação, informação, por exemplo. Ou a dor seria uma alavanca para o desenvolvimento de impulsos e instintos na tomada de decisões, como discutimos no capítulo 4 da Parte I. Já Traquina (2004) lembra que a morte é um valor-notícia fundamental para a comunidade interpretativa dos jornalistas, o que explica a predominância do negativismo no conteúdo da imprensa. Além disso, ver a desgraça alheia favoreceria o alívio de pulsões agressivas de natureza inconsciente, que precisam ser canalizadas culturalmente e descarregadas de alguma forma, como pontua Angrimani (1995).

Seja qual for a explicação que satisfaça nosso entendimento, o fato é que a morte, a dor e o sofrimento estão presentes na imprensa ao longo de sua trajetória e têm marcado tematicamente o fotojornalismo, sendo, inclusivamente, os conteúdos a obterem mais premiações.

O estudo de caso mostrou-nos, ainda, que as décadas que apresentam mais fotos que exibem corpos são as de 1960, 1980 e 1990, confirmando a ampliação do universo do mostrável e do apelo à comoção por meio do choque.

Os anos 1970 apresentam momentos dramáticos em todas as fotografias premiadas, porém sem explicitar a morte. A única imagem sem dramas mostrados de modo contundente é a de 1979, que retrata a fome, mas de forma sutil.

A análise por período também confirma a tendência em premiar fotografias que tematizam dor e sofrimento, com uma média de nove fotos por década, sendo sete delas explícitas. O tema Guerra do Vietnã foi o mais premiado em todo o concurso, com cinco fotos vencedoras entre as nove dos anos 1960 e uma em 1972. Como vimos no primeiro capítulo da

Parte I, a partir da década de 1960 e com a Guerra do Vietnã, o fotojornalismo passou a investir mais no choque, na emoção e na exploração da sensibilidade.

O auge do choque encontra-se nos anos 1980, com mais fotos coloridas, maior proximidade dos sujeitos retratados, mais dor e sofrimento explícitos. No entanto, a partir do final dos anos 1990, percebe-se uma leve mudança, tendendo para o abandono do choque em função de imagens mais polissêmicas, mais denotativas, como já projetava Ledo Andión (1988).

Percebemos também que a “Foto do Ano” do *World Press Photo* procura buscar reconhecer imagens que retratem os principais acontecimentos de repercussão internacional em cada ano. Dessa forma, as fotos premiadas pelo concurso são uma espécie de vitrine das imagens que a imprensa utiliza e dos temas e características estéticas mais valorizados.

Em relação aos aspectos técnicos, predominam os planos conjunto (54,9%) e médio (27,5%), bem como a frontalidade dos ângulos (76,5%) e a falta de profundidade de campo. O destaque está nos sujeitos representados e em suas expressões. Tal resultado comprova o que Sousa (1996) havia verificado na análise que contemplou as fotos vencedoras até 1996.

Podemos compreender bem como tais convenções e rotinas fotojornalísticas, que valorizam o trágico e o doloroso, foram desenvolvidas ao olharmos para a trajetória do fotojornalismo ocidental, para os principais fotógrafos que, com seus trabalhos, marcaram épocas e serviram de referências a futuras gerações.

Vimos que o fotodocumentalismo e a fotografia de autor, principalmente o trabalho feito pelos *concerned photographers*, foram cruciais para o estabelecimento de temas sociais na pauta fotojornalística, no foco no sujeito e em suas expressões faciais, principalmente em momentos dolorosos. As diferenças ficam por conta da abordagem escolhida pelo profissional: mostrar por meio do choque ou da sugestão, respeitar ou não a dignidade dos sujeitos.

Além disso, ao observarmos como a imprensa usou e usa a foto ao longo dos anos, entendemos melhor o que pode levar jornais e revistas a optarem por expor o ser humano em sua faceta mais dolorosa. Todas essas discussões foram apresentadas nos capítulos 1, 2, 3 e 4 da primeira parte da dissertação.

No entanto, é difícil encontrar investigações que comprovem se o leitor deseja ou não ter acesso a tantas notícias negativas e imagens trágicas. Será que é mesmo válida a idéia de que “notícia boa é notícia ruim”? Sabemos que o público reage negativamente quando percebe que a foto foi além do que eles desejariam ver, como aponta Lester (1999). Estudos de recepção neste campo em muito contribuiriam para uma melhor compreensão do que deve ou não se noticiado e mostrado.

Em relação às regiões do planeta mais freqüentes nas fotografias premiadas, verificamos que os palcos de acontecimentos mais destacados são a Ásia (56,9%) e a África (15,7%). Considerando que a maior parte dos fotógrafos ganhadores são norte-americanos (41,2%) ou europeus (33,3%), refletimos se as imagens não seriam produto de uma visão ocidentalizada que retrata o outro como diferente, distante, até mesmo exótico, uma vez que a dor e o sofrimento só existem em territórios longínquos e subdesenvolvidos na concepção e na cognição européia.

Sobre imagens jornalísticas de África e Ásia que exibem fome, genocídios, Aids, enfim, dor, Sontag (2003) alerta que elas são herdeiras de uma prática secular de exhibir seres humanos exóticos, colonizados, de lugares remotos:

Estas imagens transmitem uma dupla mensagem. Mostram um sofrimento que é intolerável, injusto, e que deveria ser remediado. Confirmam que isto é o tipo de coisa que acontece naquele lugar. A ubiqüidade daquelas fotografias, e daqueles horrores, não pode deixar de alimentar a crença na inevitabilidade da tragédia nas partes do mundo mais atrasadas ou retrógradas – ou seja, pobres. (Sontag, 2003: 77).

Por um lado, sabemos que o fotojornalismo desenvolveu-se principalmente na Europa e nos Estados Unidos, cujos profissionais e agências criaram estilos, tendências e práticas que acabaram sendo adotadas internacionalmente. Além disso, a maioria das fotos (29) provém de agências de notícias, também centralizadas nos Estados Unidos e na Europa, o que pode levar à semelhança temática e de conteúdo e que Sousa (2004c) refere como fruto do caráter transnacional e transcultural que o fotojornalismo adquiriu ao longo de seu desenvolvimento.

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

Além disso, vimos que, em determinado grupo profissional, uns acompanham e monitoram os outros e acabam seguindo as mesmas rotinas e valores, tomando-se uns aos outros como modelos de comparação, atitude nomeada por Bourdieu¹¹⁸ (1998: 24), citado por Traquina (2004: 22) como “jogo de espelhos”, e já referido nesta dissertação na página 101.

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

Todas essas reflexões e questionamentos levam-nos a pensar se tanto investigadores acadêmicos quanto profissionais de comunicação não deveriam parar para refletir sobre o fazer jornalístico, neste caso especificamente, no fazer fotojornalístico. É certo que temos uma

¹¹⁸ Bourdieu, Pierre (1998). *On television*. The New Press, Nova York.

cultura profissional enraizada, importante para nos definirmos enquanto grupo social e para a identidade da própria atividade, mas isso não consiste em impedimento para buscar mudanças e melhorias.

Acreditamos, como apontam Sousa (2004c) e Ledo Andión (1988), em novos rumos para a imprensa, em uma renovação que deixe para trás a valorização do choque, que aposte em parâmetros deontológicos e éticos sólidos e, conseqüentemente, que promovam um jornalismo que atenda, de verdade, aos princípios básicos da profissão.

Caminhos que permitam que o fotojornalismo seja, de fato, uma atividade que possa “informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (...) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (Sousa, 2004a: 12). Que o foco volte-se para o que Cortina (2004) chama de bens internos da profissão e que estes não sejam sobrepostos pelos externos de lucro e poder. Que a informação fotojornalística possa “gerar conhecimento, contextualizar, ajudar a perceber e fomentar a sensibilidade dignificadora para com o ser humano e seus problemas, bem como para os problemas da Terra” (Sousa, 2004a: 157).

Se o mundo, a partir da fotografia, passa a ser vivenciado como um conjunto de cenas, como diz Flusser (1998), se as imagens são mediações entre o homem e o mundo, se as pessoas constroem uma realidade com base nas fotos que vêem na imprensa¹¹⁹, visto que a ligação da foto com o referente permanece forte no seu imaginário, e elas crêem que aquilo que vêem de fato aconteceu, avaliamos que cresce ainda mais a responsabilidade daqueles que produzem e reproduzem tais imagens, uma vez que elas são, de fato, simbólicas, conotadas.

Assim, como instância de mediação, tais fotografias produzem sentido, tanto ao serem publicadas quanto ao promoverem debates que possam fomentar o estabelecimento de

¹¹⁹ Não queremos aqui afirmar, obviamente, que as fotos são as únicas responsáveis por essa construção da realidade, mas, sim, que elas são importantes nesse processo, juntamente com outros aspectos, como o texto noticioso, o repertório do leitor, o contexto, entre outros.

valores, atitudes e comportamentos. Mas seu impacto depende também de uma dinâmica política que encoraje a ação.

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

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

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

Faz parte dos deveres do exercício profissional pautar-se por um marco deontológico e ético que estabeleça uma linha divisória entre fotos que respeitem o bem comum e aquelas ofensivas aos valores da pessoa. As escolhas serão individuais, pois apelam à consciência de cada um, mas também coletivas, porque o jornalismo tem sua função social e deveria estar voltado para o interesse público, além de inserir-se numa prática coletiva (de uma redação e de um meio de comunicação). E não há receitas que nos digam como agir. Mas existem

valores universais que deveriam ser praticados, vivenciados, como é o caso do respeito à dignidade humana, bem como princípios profissionais que norteiam nossas ações.

Esta dissertação abre diversos caminhos para futuros estudos, que possam contemplar de maneira mais profunda por que a negatividade predomina no jornalismo; que verifiquem como é a recepção de imagens de dor e sofrimento por parte dos leitores, se eles querem ou não ter acesso a elas e de que forma; como é construída a visão do outro retratado nas fotografias de imprensa, principalmente daquele considerado distante e exótico; se as imagens de situações dolorosas provocam efeitos de mobilização ou de inércia. Também seria interessante um estudo comparativo que envolvesse mais concursos de fotografia de imprensa.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angrimani, Danilo (1995). **Espreme que sai sangue**. Um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus Editorial.
- Almeida, Bernardo Pinto de (1995). **Imagem da fotografia**. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Amar, Pierre-Jean (2007). **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70.
- Aristóteles (2004). **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Guebenkian. Trad. Ana Laria Valente.
- _____ (1998). **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.
- Auroux, Sylvain & Weil, Yvonne (1997). **Dicionário de Filosofia**. Porto: Asa.
- Barthes, Roland (2007). “Fotos de choque”, in _____ **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, pp. 166-168.
- _____ (1990). “A escritura do visível”, in _____ **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 10-43.
- _____ (1984). **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamim, Walter (1992). “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 72-113.
- _____ (1992). “Pequena história da fotografia”, in _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 115-135.
- Bobbio, Norberto (1992). **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Camps, Victoria (2004). “Opinión pública, libertad de expresión y derecho a la información”, in Conill, J. & Gozávez, V. **Ética de los médios**. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual. Barcelona: Gedisa, pp. 33-49.
- _____ (2004). “Instituciones, agencias y mecanismos de supervisión mediática”, in Conill, J. & Gozávez, V. **Ética de los médios**. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual. Barcelona: Gedisa, pp. 233-251.
- Cornu, Daniel (1994). **Jornalismo e verdade**. Para uma ética da informação. Lisboa: Instituto Piaget.
- Cortina, Adela (2004). “Ciudadanía activa en una sociedad mediática”, in Conill, J. & Gozávez, V. **Ética de los médios**. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual. Barcelona: Gedisa, pp. 11-31.

Dubois, Philippe (1992). **O acto fotográfico**. Lisboa: Veja.

Durozoi, G. & Roussel, A. (2000). **Dicionário de Filosofia**. Porto: Porto Editora.

Eco, Umberto (1983). “Uma foto”, in _____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. São Paulo: Nova Fronteira, pp. 269-273.

Ferin, Isabel (2007). “O SPSS e os estudos sobre os *media* e o jornalismo”, in Lago, Cláudia & Benetti, Márcia. **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, pp. 168-196.

Fishman, Jéssica M. & Marvin, Carolyn (March 2003). “Portrayals of violence and group difference in newspaper photographs: nationalism and media”. *Journal of Communication* 53 (1), Oxford University Press, pp. 32-44.

Flusser, Vilém (1998). **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D’Água.

Freund, Gisèle (2006). **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega.

Galard, Jean (2004). “A guerra ao vivo”, in Novaes, Aduino (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, pp. 196-216.

Galtung, Johan & Ruge, Mari Holmboe (1999). “A estrutura do noticiário estrangeiro. A apresentação das crises do Congo, Cuba e Chipre em quatro jornais estrangeiros”, in Traquina, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**, Lisboa: Veja Editora, pp. 61-73.

Gozálvez, Vicent (2004). “Análisis ético-comparativo de los médios”, in Conill, J. & Gozálvez, V. **Ética de los médios**. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual. Barcelona: Gedisa, pp. 187-232.

Gozálvez, Vicent & Lozano, J. Félix (2004). “Autonomia profesional y códigos deontológicos de la comunicación audiovisual”, in Conill, J. & Gozálvez, V. **Ética de los médios**. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual. Barcelona: Gedisa, pp. 51-78.

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

Joly, Martine (2005). **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70.

_____ (2003). **La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción**. Barcelona: Paidós Comunicación.

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

Keene, Martin (2002). **Fotojornalismo**. Guia Profissional. Lisboa: Dinalivro.

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

Lago, Cláudia & Benetti, Márcia (2007). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes.

Ledo Andión, Margarita (1988). **Foto-xoc e xornalismo de crise**. A Coruña: Edicións do Castro.

Legrand, Gerard (1983). **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Edições 70.

Lozano, J. Félix (2004). “Globalización ética y medios de comunicación”, in Conill, J. & Gozávez, V. **Ética de los médios**. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual. Barcelona: Gedisa, pp. 161-186.

Martins da Silva, Luiz (2007). “Sociedade, esfera pública e agendamento”, in Lago, Cláudia & Benetti, Márcia. **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, pp. 84-104.

Mattelart, Armand & Michele (1997). **História das teorias da comunicação**. Porto: Campo das Letras.

Novaes, Adauto (org.) (2004). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac.

Pereira, Alexandre (2006). **SPSS**. Guia prático de utilização. Análise de dados para Ciências Sociais e Psicologia. Lisboa: Edições Silabo.

Ricardo, Daniel (coord.) (2003). **Fotografias de uma década 1993 – 2003**. Série Livros de Ouro Visão. Laveiras – Paço de Arcos: Edimpresa.

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

San Martin, Maria de los Angeles (1996). **Código ético y deontológico para la fotografia e imagen informativa**. Madrid: Trigo Ediciones.

Santos, José Rodrigues dos (2003). “Da guerra”, in _____. **A verdade da guerra**. Braga: Círculo de Leitores, pp. 83-236.

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

Sontag, Susan (2003). **Olhando o sofrimento dos outros**. Lisboa: Gótica.

Sougez, Marie-Loup (2001). **História da fotografia**. Lisboa: Dinalivro.

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

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

_____ (2004c). **Forças por trás da câmara**. Uma perspectiva sobre a história do fotojornalismo das origens até o final do século XX. Coimbra: Minerva.

Tester, Keith (1995). “Moral solidarity and the technological reproduction of images”. *Media, Culture & Society* 17. London: Sage Publications, pp. 469-482.

Traquina, Nelson (2004). **A tribo jornalística**. Uma comunidade transnacional. Lisboa: Editorial Notícias.

_____ (1999). **Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’**. Lisboa: Veja Editora.

Tuchman, Gaye (1999). “A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas”, in Traquina, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’**. Lisboa: Veja Editora, pp. 74-90.

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

_____ (1997b). **La lectura de la imagen**. Prensa, cine, televisión. 7ª Ed. Barcelona: Paidós Comunicación.

Wolff, Francis (2004). “Por trás do espetáculo: o poder das imagens”, in Novaes, Aduino (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, pp. 16-45.

Documentos eletrônicos

Durrer, Hans (July 2004). "Reading photographs". *Journal on Media Culture* 7, em http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME07/Reading_photographs.shtml (acesso Julho 2009).

Farache, Ana (2006). "Fotojornalismo e Ideologia: diversidade conceitual e eficácia comunicacional", comunicação apresentada no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, Setembro, em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1731-1.pdf> (acesso Fevereiro 2009).

Lester, Paul Martin (1999). "Photojournalism: an ethical approach" em <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html> (acesso Janeiro 2009).

National Press Photographers Association. "NPPA Código de ética", em http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html.es (acesso Junho 2009).

Sá-Carvalho, Carolina & Lisovsky (2007). "Fotografia e representação do sofrimento", comunicação apresentada no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, Setembro, em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1362-1.pdf> (acesso Fevereiro 2009).

Silva, Gislene (2005). "Para pensar critérios de noticiabilidade". *Estudos em Jornalismo e Mídia* II (1), pp. 95-107, em <http://posjor.ufsc.br/public/docs/141.pdf> (acesso Março 2009).

Sousa, Jorge Pedro (1996). "*News values* nas 'fotos do ano' do World Press Photo: 1956-1996". Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-pedro-jorge-news-values.pdf> (acesso Junho 2009).

Quinto, Maria Cláudia (2007). "Imagens de morte na mídia impressa: o olhar do fotógrafo". Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510396_07_pretextual.pdf (acesso Maio 2009)