

A EXPANSÃO DO FOTOJORNALISMO

[ARTIGO]

Atílio Avancini

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O artigo aborda as contradições do uso social da fotografia. Fundamentado pelos estudos da escritora e fotógrafa Gisèle Freund e da ensaísta Susan Sontag, o texto discute a questão da ética nos domínios da Comunicação Social, principalmente no Fotojornalismo. Há duas práticas fotojornalísticas: a fotorreportagem e a fotografia de imprensa. A primeira é desenvolvida pelo jornalismo narrativo (literário) e pela fotografia de autor (humanista). A segunda é praticada pelo impacto imediato da atualidade, em que o espetáculo de notícias superficiais (política, violência e amenidades) afasta a capacidade investigativa e a reflexão. Hoje, verifica-se a expansão do fotojornalismo para lugares híbridos, polifônicos e convergentes, trazendo ao fotojornalista o desafio de encontrar sustentabilidade e ética.

Palavras-chave: Comunicação Social. Jornalismo. Reportagem. Fotografia Humanista. Fotojornalismo.

Based on developments by the photographer and writer Gisèle Freund as well as on Susan Sontag works, this article aims to consider the photography social use contradictions. The paper analyses ethic on Social Communication, mainly on Photojournalism, which is practiced in two ways: photoreporting and press photography. The narrating journalism (literature) and the author's photography (humanistic) are thriven by photoreporting. Press photography arises from the present immediate impact when the superficial news spectacle turns away investigative power and thought. Nowadays as expanding to hybrid, polyphonic and convergent fields, photojournalism's dare becomes how to find balance and ethic.

Keywords: Social Communication. Journalism. Reporting. Humanistic Photography. Photojournalism.

Este artículo aborda las contradicciones del uso social de la fotografía. Fundamentado por los estudios de la escritora y fotógrafa Gisèle Freund y de la ensayista Susan Sontag, se discute el problema de la ética en los dominios de la Comunicación Social, principalmente el fotoperiodismo. Existen dos prácticas foto periodísticas: el foto reportaje y la fotografía de prensa. La primera se desenvuelve por el periodismo narrativo (literario) y por la fotografía de autor (humanista). La segunda es practicada por el impacto inmediato de la actualidad donde el espectáculo de las noticias superficiales (política, violencia y diversión) aleja la capacidad investigativa y la reflexión. Hoy se verifica la expansión del fotoperiodismo para lugares híbridos, polifónicos y convergentes, cuyo desafío es encontrar sustentabilidad y ética.

Palabras clave: Comunicación Social. Periodismo. Reportaje. Fotografía Humanista. Fotoperiodismo.

INTRODUÇÃO

Em 1936, é lançada a pesquisa de doutorado de Gisèle Freund (1912-2000), cuja defesa é presenciada por Walter Benjamin, na revista *Institutdes Sciences Sociales*. Ambos refugiados da Alemanha, encontram-se frequentemente na Bibliothèque Nationale de Paris. O estudo de Freund, realizado na Université Sorbonne, busca compreender qual influência a fotografia exerce sobre o homem e como pode modificar a percepção do mundo. Sua tese – a fotografia democratiza o retrato – é ampliada para produzir o livro seminal *Photographie et Société*(1974). Este trabalho se une a outros produzidos por escritores que legitimam o argumento do fotográfico como alavanca do desenvolvimento da comunicação de massa. Freund se torna fotógrafa profissional no final da década de 1930, retratando escritores e artistas, como André Gide, James Joyce, Jean Cocteau, Virginia Woolf. E utiliza, de maneira pioneira, os primeiros filmes em cores, que vão contribuir para traçar o perfil jornalístico dessas pessoas célebres.

O retrato é resultado de duas pessoas: o fotografado e o fotógrafo. Quanto aos escritores que fotografei, sempre lia suas obras antes. Eu estava portanto capaz de falar sobre o que lhes mais interessava. Foi uma boa técnica para colocá-los em confiança para que expressassem livremente suas ideias e sentimentos esquecendo, por consequência, o aparelho. O fotógrafo deve desaparecer modestamente atrás da imagem. O importante é a foto, não aquilo que se encontra por detrás da objetiva. Nesse caso, o fotógrafo não é um artista, mas um tradutor. (FREUND, 1991, p. 55)

Gisèle Freund reconhece que a imagem é “visão falsa”. Mas sem deixar de considerar o outro lado da fotografia – “janela que se abre sobre o mundo” –, linguagem universal e documento da memória para revelar o homem ao homem. Em sua carreira de fotojornalista, tem passagens pela agência *Magnum* e revistas *Life* e *Time*. A repórter abomina a ideia do jornalismo abordar certos temas de forma emocional e espetacular por desrespeitar as vítimas e sem “tocar o dedo na verdade” dos fatos. “Recusarei fotografar certas coisas: a miséria, os massacres, as guerras, a morte. Para ser clara, não se trata de coragem, mas de ética” (FREUND, 1991, p. 139).

Se é pelo surgimento da fotografia moderna que se alavanca a comunicação de massa, conforme Gisèle Freund, é na imprensa ilustrada que o fotojornalismo é mediado de forma plena e ganha prestígio internacional. Vale destacar que Mario Kaplún propõe a Comunicação Social fundada pelo modelo “endógeno” para instrumentalizar a transformação social. Ele alerta sobre o poder da cultura massificada (modelo “exógeno”) voltado ao conhecimento não-integrado, à preocupação pelo lucro e ao não-fortalecimento da consciência crítica da comunidade (KAPLÚN, 1998).

Freund pertence ao grupo dos fotógrafos humanistas de Paris, atuante entre os anos de 1930 e 1960. Eles fazem de Paris, seu epicentro criativo, e exaltam a vida – e a paz – ao produzirem recortes dos anônimos do cotidiano urbano. O fluxo do tempo pontuado por fragmentos imagéticos advém do prazer do *flâneur*, espectador da modernidade, em que a medida da cidade é proporcional ao cidadão. Além de Freund, destacam-se os fotógrafos André Kertesz, Brassai, Edouard Boubat, Germaine Krull,

Henri Cartier-Bresson, LucienHerve, Marc Riboud, Pierre Verger, Robert Doisneau e Willy-Ronis. A fotografia humanista exprime o espírito do tempo-espaço pelo realismo poético.

As imagens autorais desses fotógrafos são mais propensas a capturar a essência humana do que simplesmente mostrar pessoas, objetos e paisagens urbanas. Alinhados ao jornalismo cultural, trazem o entusiasmo da experiência vivencial com a intensidade do fato, procuram conduzir o leitor para dentro do acontecimento e desenvolvem apuração detalhada, informação de credibilidade e análise crítica. Assim, os humanistas inauguram uma era na qual as ações do dia a dia são construídas pelo repórter (do francês *reporter*: colocar de novo o olhar). Ou seja, cobrem manifestações políticas, figuras pitorescas, eventos culturais, atividades esportivas, culturas estrangeiras e retratam artistas e intelectuais. Sabe-se que o repórter deve ser curioso e se atualizar permanentemente.

Os fundamentos elementares da profissão de jornalista envolvem métodos de conhecimento imediato do mundo, estruturados pelo discurso da reportagem. A sua prática – produção de informações e sentidos – é concepção interpretativa do mundo em constante ligação com o meio impresso e/ou eletrônico, as fontes e o público. Pelo ato de reportar, almeja-se diminuir a distância da interação do leitor no contato direto com as fontes. O princípio de o repórter ir a campo não se insere na busca da informação superficial do jornalismo noticioso. É necessário o estar-se afinado com os acontecimentos para a prática jornalística.

O objetivo deste artigo, portanto, é evidenciar a tradição do humanismo e da

reportagem, que no jornalismo contemporâneo e hegemônico praticamente inexistente. A Comunicação Social passa a ser regida, na sociedade da informação, como valor de troca simbólica. Evidencia-se a diluição da capacidade investigativa e a ausência de espaço para a crítica. “Hoje o que conta é a fotografia, é o escândalo” (HATOUM in SALLES, 2014, p. 20). A mediação é fruto das demandas da sociedade. E a representação é a premissa da sociedade, contraditoriamente, tomada pela desinformação, superficialidade, pasteurização e abstração noticiosa, que se faz refletir na popularização dos grandes jornais.

A prática do gênero livro-reportagem, surgida nos Estados Unidos da América nos anos de 1930, bem se articula com a postura ética da fotografia humanista. No jornalismo literário, um perfil, por exemplo, poderia exigir algumas semanas de um repórter para ser produzido.

Nossa vida seria assim tão simples, concreta e linear como mostrada no jornalismo convencional? Dar uma notícia é diferente de contar uma história. A matriz básica é a cena vivenciada dentro do acontecimento. E conduzida por texto narrativo envolvente, dinâmico, entusiasmado. As pessoas são personagens, seres humanos que choram e riem. O repórter recupera os anônimos da sociedade, valoriza o cotidiano, flagra a cena para mostrar o não visto e os bastidores. As matérias deveriam nascer de outros fatores, visando integrar a sociedade à complexidade orgânica da vida. (LIMA, 2011)

Na retórica jornalística – da primeira à última página –, oferece-se um ponto de vista sobre o que acontece. E há um

conjunto de procedimentos da narrativa verbal e imagética. A linguagem fotográfica deve se comunicar informativamente com o leitor no sentido do conhecimento. O fotojornalismo, como portador de significados, tem condições de tornar a notícia mais humana e ampliada. A imagem, frequentemente mais lembrada que a mensagem verbal, causa impacto imediato, oferece maior credibilidade e legítima, no sentido da complementação, o efeito da matéria escrita. Embora o fotojornalismo tenha sido constantemente espetáculo, hoje esta dimensão está banalizada no contexto da contaminação discursiva da opinião pública. Como avaliar o que é de interesse público e o que responde ao fervor dos envolvidos?

HISTÓRIAS CONTADAS EM SÉRIE

A imagem jornalística é fruto da prática moderna da portabilidade da câmera e do instantâneo, fazendo com que qualquer acontecimento se torne potencialmente urgente. Como ocorre entre a linguagem e a língua, endossando Ferdinand de Saussure (1857-1913), há uma relação paralela entre a fotorreportagem (dimensão individual) e a fotografia de imprensa (dimensão coletiva). Mas nem sempre é possível delimitar com exatidão os dois campos expressivos, pois suas fronteiras estão também em relações dialógicas.

Para consagrar esta distinção no fotojornalismo, o prêmio Pulitzer criou duas categorias em 1968. A fotorreportagem com imagens em série, que promove um elo com

os fotogramas do cinema; e a fotografia de imprensa em fotos únicas, que evidencia a atualidade e gera impacto imediato. Mas, em razão da grande quantidade de imagens veiculadas diariamente, a informação imagética contemporânea tem sido ancorada como fonte em torno do nome do jornal e/ou da assinatura do fotógrafo.

O primeiro conjunto é determinado pelo repórter fotográfico que, contemporâneo das revistas ilustradas e das agências fotográficas de imprensa, faz de seu olhar autônomo o prolongamento do aparelho fotográfico moderno (materializado pela câmera *Leica*). A fotorreportagem não se explica apenas pelo aspecto da imagem documental que se constitui em arte, mas pela ética de transcrever o mundo com autenticidade e independência. Ela também colabora na estetização da informação para legitimar a dimensão visual como verdade parcial.

É preciso ir além de ouvir os dois lados. O jornalismo precisa formar convicção sobre o fato e publicar a sua história, não apenas relatar o que diz um e o que diz o outro. O respeito à isenção e à formação do espírito crítico do público-alvo não pode inibir o repórter de expor suas convicções. (BARBEIRO, 2011, p. 2)

A relação entre a fotografia e a tecnologia sempre existiu. A documentação informativa do instantâneo, captada ao vivo, atua numa grande gama entre o acaso e o imprevisível. No fotojornalismo autoral, não há interesse nas “grandes” histórias, mas na visão preocupada em denunciar práticas arbitrárias ou em defender a cidadania para reorientar as representações e ressignificar o mundo. A imagem constrói sentidos, sendo rápida e

linearmente compreensível e memorizável. Mas a sua significação é influenciada pela forma, pelo autor e pela credibilidade do suporte informativo: veículo impresso e/ou plataforma eletrônica.

Quem foram os principais responsáveis pelo início da fotorreportagem? Destacam-se quatro fotógrafos fundadores – Lewis Hine, Vincenzo Pastore, August Sander e Aleksandr Ródtchenko –, que desenvolveram crônicas aplicadas em preto-e-branco, evitando o recurso da artificialidade. Eles se envolveram nas situações documentadas pelo jornalismo de resistência: crítica ao negócio informativo, demanda à participação social e democratização da comunicação. Tais fotógrafos perceberam a mediação da reportagem fotográfica como serviço à sociedade, dando menor importância ao rendimento financeiro de seus trabalhos. Ou seja, bastante pó na sola dos sapatos e muita coragem e senso de liberdade

Lewis Hine (1874-1940) fez de seu relato fotográfico da história social dos Estados Unidos da América o poder de delatar a injustiça e a miséria. Em 35 anos de fotografia, o professor e sociólogo produziu entre 12 e 15 mil negativos. O trabalho foi o resultado do corpo a corpo com seus retratados. Como, por exemplo, os imigrantes italianos desembarcados na Ellis Island, as cenas de rua repleta de ambulantes na New York de 1910, o trabalho infantil (mina de carvão, usina têxtil de algodão, fábricas de vidro e embalagem). Hine foi *freelancer* para a organização filantrópica National-Committee Labor Child, que lutou contra a exploração de crianças. Em 1916, graças ao seu testemunho imagético, foi promulgada a lei norte-americana para interditar o trabalho infantil.

O italiano Vincenzo Pastore (1865-1918), nos anos de 1910, residiu e trabalhou em estúdio fotográfico próprio na cidade de São Paulo (Rua da Assembléia 12). Pastore produziu fotografias de capa para as revistas ilustradas paulistanas, *A Vida Moderna* e *A Cigarra*, em troca de publicidade de sua atividade especializada: a *carte de visite*, conhecida como “retrato mimoso”. Na São Paulo do início do século XX, com população de 240 mil habitantes, havia 40% de italianos. Mas um dado chama a atenção: 75% dos brasileiros eram analfabetos. O teor jornalístico diferenciado de Pastore sobre o homem urbano paulistano rompeu as versões cristalizadas dos periódicos e incluiu os sem-imagens: gente abandonada e sem qualquer perspectiva de futuro, como os negros (ex-escravos), mestiços, imigrantes, meninos de rua, mulheres e trabalhadores. Pastore evidencia os traços patrimonialistas de uma sociedade colonial e escravocrata no início da industrialização brasileira.

As imagens de Pastore documentaram dois países: o retrato dos ricos em ascensão (fotografia de estúdio) e o retrato dos pobres em estado vegetativo (fotografia de rua). O fotógrafo compreendeu a assimilação improvisada de progresso, que pretendia engolir as diferenças para transformar a capital paulista em extensão tropical da Europa, e a discriminação, que fez abrir as portas da intolerância e abuso das aplicações da lei. Suas reportagens, registradas em chapas de vidro e ampliadas em retalhos de papel fotográfico pela esposa Elvira, registraram a dimensão desumana de abandono social no Brasil. Pastore documentou índios em seu estúdio e foi condecorado pelo rei Humberto I da Itália. As 137 imagens, guardadas em caixa de charuto como retalho fotográfico, foram tornadas públicas pelo seu último neto, o pianista

Flávio Varani, que as cedeu ao Instituto Moreira Salles em 1997.

O alemão August Sander (1876-1964), no final de 1910, iniciou mapeamento imagético caracterizado pelo perfil social e antropológico do povo alemão. Registrou vários tipos: circenses, operários, soldados, ciganos, cozinheiros, professores, políticos, agricultores, gays e desempregados. “Na fotografia social, o significado do que está sendo representado é mais importante do que o cumprimento de regras estéticas de forma e de composição”(KRAMER, 1980, p. 30). Distante da obsessão nazista, que acreditava no estereótipo facial do homem alemão, o estudo de Sander é classificado como suspeito pelo sistema ditatorial. Em 1934, retiraram o seu livro de circulação, *O Rosto da Época*, e destruíram todo o arquivo de 40 mil negativos. Por sua vez, outro livro de fotografia, *O Rosto do Povo Alemão*, de Erna Lendvai-Dirckson, foi endossado pelo aparelho fascista. Erna é considerada engajada, pois seus retratos evidenciam a faceta idealizada da gente alemã.

Após a queda do czarismo, em fevereiro de 1917, a sociedade russa é documentada pela arte visual de Aleksandr Ródtchenko (1891-1956). O seu trabalho fotográfico foi favorecido pelo final da I Guerra Mundial e pela ambiência do líder Vladimir Lenin (1870-1924), que lançou as palavras de ordem “pão, paz, terra e liberdade” ao pressupor um estado sem classes.

A fotografia deixou de ser secundária e de imitar técnicas da gravura, pintura ou tapeçaria. Ao encontrar caminho próprio, ela floresce e o vento fresco traz um perfume peculiar à fotografia. Novas possibilidades se descortinam. (RÓDTCHENKO, 2010, p. 10)

Em um texto escrito para a revista *Soviétskoe Foto*, “A Fotografia é uma Arte” (1934), Ródtchenko relatou sua técnica fotográfica: “os pontos de vista com encurtamentos exagerados e os momentos inéditos de movimento” (RÓDTCHENKO, 2010, p. 10). O formalismo russo trabalhou preocupado com a dimensão social das práticas artísticas. Mas também se articulou como estilo geométrico, renunciando o *design*. O *slogan* “nosso dever é experimentar” sinaliza o efeito comunicativo de suas imagens. Atuante entre os anos de 1924 e 1954, suas fotos manifestaram o olhar vanguardista para levar a arte ao povo. Mas, a partir da criação do regime burocrático, impermeável e intolerante instaurado pelo stalinismo, verificou-se o esvaziamento da expressão plástica e o conseqüente declínio de sua originalidade criadora. Ródtchenko foi exilado e esquecido na própria Rússia.

A FOTOGRAFIA ÚNICA

O segundo conjunto expressivo do fotojornalismo versa sobre a fotografia de imprensa, que é condicionada ao veículo jornalístico (público ou privado) em que a imagem é publicada. A prática surge, em 1842, quando desenhistas e gravuristas (sobre madeira ou zinco) foram os intermediários da fotografia. A primeira revista ilustrada, quando a xilogravura era a mediadora da fotografia, foi a *The Illustrated London News*. Entre 1855 e 1860, a tiragem da revista chegou a 300 mil exemplares. O jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, em 1871, publicou a primeira foto impressa graças a uma impressão em *halftone* com trama de linhas.

Esta profissão agrupa pessoas realizadoras de imagens destinadas a ilustrar a imprensa. Estou intimamente convencido de que a imagem ilustra: no fotojornalismo a imagem sem a palavra não funciona. Não há particularidade, característica ou definição para que uma imagem seja de imprensa, ela torna-se de imprensa a partir do momento de sua publicação. Para conferir isto basta olhar a história da fotografia e o encontro da fotografia com a imprensa. Tudo é uma história de espetáculos. E, para cada sociedade, seus espetáculos. (GERVAIS in AVANCINI, 2005, p. 8)

Conhecido como *candidphotography* pelas suas criações “roubadas”, Erich Salomon (1886-1944) iniciou o fotojornalismo, segundo Gisèle Freund, veiculando suas imagens nas páginas das revistas ilustradas alemãs. Sua carreira de jornalista focou o jogo na política registrando encontros e reuniões, mas perdeu apenas cinco anos (1928-1933). Caçador obsessivo de imagens, como ele mesmo reconhece, este advogado documentou conferências internacionais, sessões plenárias do Parlamento Alemão (*Reichstag*), personalidades artísticas. Salomon atuou na revista *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), fundada pelos irmãos Ullstein (em 1891), que se tornou a principal ilustrada alemã, com tiragem de 2 milhões de exemplares (em 1930).

O surgimento das revistas ilustradas impulsionou o jornalismo voltado ao público feminino e ao consumo, iniciando a associação das imagens com o conteúdo escrito. A sua linguagem, identificada com o visual e o entretenimento, afastou-se do discurso denso do jornalismo diário. O caráter moderno das ilustradas se configurou pelo traço das diagramações. O projeto gráfico foi

planejado para transmitir a informação com eficiência e agilizar a leitura. As ilustradas se tornaram uma das expressões simbólicas da construção da modernidade pelo universo mundano da sociedade industrial.

A “estetização da política”, própria à era das massas de que trata Walter Benjamin (RANCIÈRE, 2009, p. 16), foi alavancada pelo espírito objetivo e eficaz da imprensa ilustrada alemã. Os princípios do jornalismo, segundo Otto Groth (1883-1965), atuaram de maneira eficaz nessas revistas: “atualidade, universalidade, periodicidade, difusão” (BELAU, 1966, p. 9). Inicia-se a estética da mercadoria na máquina comunicacional ao convocar-se o receptor ao multissensorialismo na construção e deleite da vida prazerosa.

No período histórico do entreguerras, a comunicação imagética foi favorecida pelo surgimento da câmera *Leica*, revistas ilustradas, *Design Bauhaus School* e *Neue Sachlichkeit* (movimento artístico Nova Visão). Por outro lado, foi pontuada pelo *mise-en-scène* da imagem reproduzível impressa. Os regimes políticos totalitários, fazendo uso da persuasão e do controle, perceberam que para uma ação se tornar evento significativo devia-se desenvolver diante dos olhos da imprensa. “O nazismo é provavelmente uma primeira tentativa de exploração sistemática da fotografia de atualidade” (MARESCA, 2009, p. 28).

Três anos depois da tomada do poder por Hitler, na Alemanha, aparece na América uma nova ilustrada que se tornará a mais importante de seu gênero no mundo. *ÉLife*. O primeiro número surge em 23 de novembro de 1936. Com tiragem de 466.000 exemplares, passa um ano mais tarde a 1 milhão para chegar a mais de 8

milhões, em 1972. Seu sucesso foi único e sua fórmula imitada em todo o mundo. (FREUND, 2007, p. 133)

A fotografia de imprensa não busca a imagem somente pelo valor intrínseco do que ela representa, “mas sobretudo pelo seu caráter excepcional” (BOURDIEU, 2010, p. 175). As fotografias dos grandes eventos, portanto, destacam o raro, o imprevisível, o sensacional, o dramático. Consta-se que a percepção fotográfica do acontecimento se torna mais importante do que o próprio fato e, também, que a mídia hegemônica se preocupa comercialmente com o jogo entre a notícia, a violência social, a visão ordinária transformada em extraordinária e os desajustes da sociedade.

A imagem de imprensa dialoga com o evento numa relação de força ao impor suas visões. Ela vai desenhar o evento segundo as regras de representação, tomando o fato do dia a ser difundido. A fotografia de imprensa escolhe seu instante do evento como se escolhe uma bela roupa para sair à noite. Ela veste o evento para nos tornar legível. A fotografia, que deveria ser uma ferramenta para difundir o fato, substitui o evento. (LAMBERT, 1986, p. 26)

Apesar da concorrência da imagem em movimento (cinema e televisão), a fotografia se mantém, ao longo do século XX, como uma das principais ferramentas dos veículos informativos impressos. O fotojornalismo se torna o critério de notícia, mas é, de fato, substancialmente legenda. Ou seja, comprovação do texto escrito. Nos anos de 1980, o fotojornalismo reexamina suas práticas e objetivos para buscar alternativas de contato com o público. Com a estabilidade da televisão em cores, começam

a cair as receitas publicitárias e as vendas dos veículos impressos.

Três gêneros de imagens são bem-sucedidas comercialmente desde o surgimento das revistas ilustradas: os governantes (políticos), o fato sociável (celebridades) e os conflitos (guerra e polícia). O retrato dos representantes do estado evidencia o poder. Já as imagens de celebridades e do crime vivem focadas na vida privada e íntima do outro, ferindo o direito de imagem do retratado e fazendo gerar outro conflito mais complexo: o direito à privacidade versus o direito à informação. No caso da foto-choque policial, é o império do espetáculo que ataca os menos privilegiados. Esse gênero também faz alterar o formato da violência urbana: ao narrar de maneira alarmista casos de roubo e latrocínio, a sensação de insegurança da sociedade é reforçada.

Vale lembrar a crítica à comunicação moderna, explorada pelo cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993), no filme *La Dolce Vita* (1960), em que o jornalista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) cobre a visita, em Roma, da atriz hollywoodiana Sylvia Rank (Anouk Aimée), por quem fica afetivamente envolvido. O repórter Marcello persegue notícias nas ruas da capital italiana e flagra a vida noturna da alta sociedade. Jornalista de fofocas entre festas e badalações, sonha escrever sobre assuntos sérios, mas o que se vê é o culto à celebridade e à necessidade de inventar fatos a partir do irrelevante. Fica claro, portanto, o fato jornalístico mediado pela ideologia dominante e pelo acontecimento social.

Ações de concentração monopolista dos meios de comunicação social, que pretendem impor pautas alienantes de consumo e uniformidade cultural, são uma

forma de novo colonialismo ou de colonialismo cultural. (PAPA FRANCISCO in LEAL, 2015, p. A7)

ESTRANHAMENTO OU ALÍVIO

A emergência da noção de que a fotografia possui carga dramática superior à mensagem pictórica ganha legitimidade comercial e jornalística durante a Guerra do Vietnã. O valor do imediatismo e do ato heróico (do soldado ou do jornalista) leva a mídia aos locais de conflito pelo uso da fotografia em cores. Susan Sontag questiona se a visão de horror estimula a paz e a ética ou serve de justificativa para novas batalhas. Há tratamento especial da mídia internacional, explorando ocorrências trágicas, quando tais fatos ocorrem em lugares menos noticiados, como Sudeste Asiático, África, América Latina, Leste Europeu ou Oriente Médio. Apesar dos efeitos negativos da imagem-choque, há, entretanto, a partir dos anos 1980, a contribuição efetiva da memória testemunhal imagética (fotografia e cinema) para a história contemporânea.

Em *Sobre Fotografia (On Photography)*, ensaio lançado em 1977, Susan Sontag (1933-2004) defende que a foto-choque estaria neutralizada pelo excesso de exposição. Roland Barthes concorda que a linguagem da dramaticidade da guerra se torna sem efeito, falsa e intencional ao escolher estados intermediários entre o fato literal e o fato maior. A mídia, saturada de imagens capazes de causar indignação e violência, faz com que o leitor perca a capacidade de interpretar e reagir. A fotografia

documenta esteticamente o escândalo do horror, não o horror em si mesmo. “Reduzida a um estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza” (BARTHES, 2010, p. 126).

Em *Diante da Dor dos Outros (Regarding the Pain of Others)*, Susan Sontag defende o ponto de vista de que a memória da guerra é construída pelo fotojornalismo dos grandes jornais. Sabe-se que a mediação cultural jornalística da mídia é sustentada comercialmente pelo negócio dos anunciantes. Mas o leitor não deve ser subestimado, tudo depende de sua consciência diante do sofrimento das vítimas. A ensaísta estadunidense defende que a experiência não pode ser substituída pela representação.

O livro trata de uma realidade que as pessoas acreditam conhecer pelas fotos, mas que não conhecem. A origem deste ensaio foram os anos que passei em Sarajevo, entre 1993 e 1995. A cidade estava sitiada. Não havia eletricidade, água corrente, telefone, televisão, muito menos computador. Era impossível ver as representações da guerra nos jornais ou na tv. Após Sarajevo, vi que as pessoas que acompanhavam o noticiário de perto entendiam pouco sobre a guerra. Percebi que não havia substituto para a experiência. Essa é a origem das reflexões do livro. (SONTAG in MOURA, 2003, p. 4)

A foto-choque se torna hábito. A distância física do fato violento promovido pela leitura da imagem traz o estranhamento – ou o alívio – pela impotência do não agir. Seria possível ver o outro? O fotógrafo vive a experiência e sabe diferenciar dois universos bem distintos: o ato fotográfico e o ato de ver fotografias. Como *voyeurs*, temos o prazer desse olhar?

“Estamos acostumados a ver tudo visível. Mas não estamos na cultura dos troféus, não somos caçadores, e não se viola a dignidade da morte” (HERZOG, 2011).

O fotojornalismo do tipo *hard news* se descortina como cenário de teatro grego: a tragédia (do grego *tragôidia*, catastrófico) mostrada pelas imagens representa o mundo em que vivemos. Clamor emocional sem indagação ou reflexão, que não provém da análise das causas do fenômeno. Trata-se de grito avolumado pela cultura punitiva divulgada pela mídia, principalmente a televisiva. A imagem toca direto a emoção sob o prisma dos efeitos, sem considerar outros fatores mais complexos.

Com o excesso de clichês sobre acidentes, escândalos e celebridades, não sobra espaço para o desenvolvimento da consciência crítica. Daí a tendência à fabricação de conflitos e emoções. De fato, ao se publicar cenas chocantes, amplia-se o efeito de atos violentos e gera-se, por parte da mediação jornalística, uma entrada “na cadeia produtiva dessa mesma violência” (MEDEIROS, 2012, p. 204). Zygmunt Bauman relaciona o termo “instantâneo fotográfico” (do inglês *snapshot*) com o “tiro de revólver”. A submissão ao fascínio da velocidade faz a produção de conteúdos do jornalismo reduzir o cotidiano a uma sucessão de reações embrutecedoras e automáticas.

Na ideia do instantâneo, em inglês *snapshot*, as duas partes da palavra são importantes: o que importa é que se trata de um tiro (*shot*) que acerta aonde eu dirigi o cano da arma; importa que o impacto recai sobre o objeto, não afetando a mim, que seguro a arma; e importa que se trata de um tiro de estalo (*snap*), um elo momentâneo entre o atirador e o alvo, com

uma duração não superior à necessária para se descarregar a arma. O tipo de olhar instantâneo, de “tiro-de-estalo”, de *snapshot*, – o olhar sem verdadeiramente ver – é um evento momentâneo. (BAUMAN, 2011, p. 181)

OUTRO PARADIGMA COMUNICATIVO

A partir do final do século XX, a popularização da televisão em cores cria impacto no jornalismo. Com isso, a fotorreportagem começa a migrar para museus, galerias de arte e fotolivros. É nesse outro lugar de contemplação multimídia que a dimensão individual encontra expressão e ressignificação. Com a eclosão da mídia digital, demarca-se a era da visualização na *web*, em que as redes sociais servem como fator multiplicador de imagens. Fotografias podem ser redirecionadas como representações duplicáveis ao infinito. A diversidade de visibilidades aumenta – a rede segmentada de imagens *Instagram* sugere o abandono de câmeras sofisticadas, substituindo-as por *smartphones*.

Embora a credibilidade seja o bem maior do jornalista ou do veículo de comunicação, a crise da mudança de paradigma na mediação jornalística determina a queda na circulação dos grandes jornais, o término de publicações, o corte de cadernos, as demissões em massa, a baixa formação de profissionais e a pouca qualidade de textos e imagens publicados.

A pressão do tempo é a principal causa dos textos superficiais nos jornais. Se você

considerar que um perfil para a revista *The New Yorker* podia exigir até três meses de um repórter para ser escrito, fica fácil entender a razão de se irritar com os jovens jornalistas. Hoje você tem meia hora para dar uma passada de olhos num livro, preparar as perguntas e entrevistar o autor. A pressão do *deadline* está acabando com os jornais. (MCAFEE in GONÇALVES FILHO, 2012, p. D5)

O caráter estratégico de captação, processamento, circulação e difusão de conteúdos digitais renova conceitos e práticas. Esses movimentos suscitam debates pela ausência de credibilidade das fontes, mas possibilitam o fluxo de ideias sob novas estruturas e estéticas. Desse modo, com as ferramentas oferecidas pelos processos tecnológicos, qualquer grupo pode produzir conteúdo jornalístico. E como a modelização numérica é fruto de convergência cultural, num campo de comunicação relacional sem precedentes, surgem os coletivos fotográficos, cuja cobertura descentralizada é conhecida pelo ativismo sociopolítico e pelo movimento alternativo à imprensa tradicional.

Os jornais digitais se beneficiam de estruturas mais leves, que permitem maior fluidez e rapidez. Trata-se de uma convergência cultural que redistribui conceitos, categorias e objetos em outra natureza e perspectiva. Se há menores discussões editoriais e hierarquias, há também o acúmulo de funções para o jornalista: apurar, escrever, revisar, fotografar, diagramar. A informação na internet está dispersa para o leitor, sendo necessário filtrar e selecionar conteúdos. A possibilidade de comunicação está ancorada no compartilhamento de ideias, o qual ocorre na arena em que o

jornalismo foi configurado ao refletir marcas de enunciação político-ideológicas.

A tecnologia eletrônica faz um jogo duplo. Primeiramente, parece se apropriar de certos objetos culturais, fazendo-os circular num novo contexto e sobretudo modificando suas propriedades, depois introduz objetos inéditos ou, ao menos, diferentes. Essa dupla relação explica em parte a familiaridade do mundo virtual, mas também sua dimensão, às vezes, alienante. O digital representa o triunfo da hibridização generalizada aos objetos e às práticas. Mas a hibridização vela o fato de que o objeto virtual é outra coisa: um novo paradigma no qual a aparência é só uma ficção, às vezes mesmo uma armadilha, e onde tudo, ou quase tudo, é convertível. (DOUEIHI, 2011, p. 12)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que os avanços tecnológicos do eletrônico, é a crise da sociedade capitalista que busca reencontrar o equilíbrio no sentido da tecnologia sustentável e do humanismo: o amor às pessoas, o pensamento social, o respeito pela gente simples, a amizade real, a conversa sincera, a fruição das imagens, a realidade menos distorcida, o entendimento do mundo. Neste sentido, o primeiro passo é compreender que a modernidade produz violência demasiada e que “a democracia como forma de vida política e social é o reino do excesso” (RANCIÈRE, 2014, p. 17). No ritmo das redes digitais ordenado pelo fugaz, compulsivo

vo e mutável, vale ressaltar, no contrafluxo, a perspectiva crítica e não hegemônica do repórter engajado. Nato contador de histórias e desapegado dos confortos, trabalha pela construção e manutenção de vínculos educativos, sociais e éticos.

A subida para a Acrópole (Atenas) é lenta e difícil, mas lá estão as oliveiras para lembrar que o azeite é um antigo facilitador, como o vinho que brota da mesma terra árida. E depois do esforço, o vento, também ele um facilitador. Este cronista fechou os olhos e declinou da sua ávida compulsão de possuir as coisas do mundo com o olhar e seu instrumento de apoio: a câmera fotográfica. Renunciou à visão para melhor ouvir o olhar do vento. (REIS, 2011)

A modelização numérica traz o impacto do imediatismo, a porosidade, a intensidade, a autorreferência, a desmaterialização.

Verifica-se a expansão do dispositivo fotografia para lugares híbridos, polifônicos e convergentes. Mas há vantagens para aproximar pessoas cada vez mais distantes, facilitar o acesso, retirar os filtros de controle, dar voz aos grupos minoritários e/ou excluídos. Como atualizar a linguagem visual midiática respeitando o esforço das gerações passadas? O fotojornalismo continua sendo agenciador da vida cotidiana?

Há uma distorção do ideário público com as demandas do mercado capitalista. O mundo representado por informações estilhaçadas acentua as inúmeras crises, seja do jornalismo, seja da cidadania, economia, ecologia ou arte. Comunicação pressupõe atividade política ininterrupta. Portanto, neste contexto, é chave discutir as imagens únicas do fotojornalismo no diapasão entre o espetáculo e a crítica social. Ou entre a manipulação e a ética. ■

[ATÍLIO AVANCINI]

Atilio Avancini é fotógrafo e professor doutor em RDIDP da ECA-USP. Pós-doutor pela Université Sorbonne Nouvelle Paris (BPE-FAPESP). Autor de três livros pela Edusp e Alameda.
E-mail para contato: avancini@usp.br.

REFERÊNCIAS

AVANCINI, Atílio. **Fotojornalismo, uma história de espetáculos**: Thierry Gervais. Revista Caligrama, São Paulo, n. 1, p. 7-9, 2005.

AVANCINI, Atílio. **Lavagem do Bonfim**: formas de reportar. São Paulo: Alameda, 2016.

BARBEIRO, Heródoto. Ombudsman do Jornal do Campus, **Jornal do Campus**, p. 2, 1 a 15 de setembro de 2011.

BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos: sobre ética pós-moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BELAU, Angel. **La ciencia periodística de Otto Groth**. Pamplona: Universidad de Navarra, p. 9, 1966.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

DOUEIHI, Milad. **Pour un humanisme numérique**. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

FREUND, G.; JAMIS, R. **Gisèle Freund, portrait**. Paris: Des Femmes, 1991.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

GONÇALVES FILHO, Antonio. **A internet pressiona o jornal**: AnnalenaMcafee. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. D5, 27 de junho de 2012.

HERZOG, Werner. **Werner Herzog**: depoimento. [16 maio 2011]. São Paulo, 2011. Depoimento concedido ao III Congresso Internacional de Jornalismo Cultural na Folha de S. Paulo.

HINE, Lewis. **Exposição Lewis Hine**. Paris: Fondation Henri Cartier-Bresson, 2011.

KAPLÚN, Mário. **Una pedagogía de la comunicación**. Madrid: La Torre, 1998.

KRAMER, Robert. Historical commentary. In: SANDER, August. **August Sander, photographs of an epoch**. New York: Aperture, 1980. p. 30.

- LAMBERT, Frédéric. **Mythographies**: la photo de presse et ses légendes. Paris: Edilig, 1986.
- LEAL, Luciana. Papa Francisco critica exclusão social e se refere ao capitalismo como ditadura sutil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. A7, 10 de julho de 2015.
- LIMA, Edvaldo Pereira. Histórias que se contam: o jornalismo em grandes reportagens. In: SEMINÁRIO, 2011, São Paulo. **Resumos...** São Paulo: Escola de Comunicação de Arte da Universidade de São Paulo, 2011.
- MANUEL. **Manuel Reis**: entrevista [set. 2009]. Entrevistador: Atílio Avancini. São Paulo, 2009. 1 arquivo mp3 (12 min.).
- MARESCA, Sylvain. Pré-voir l'actualité. In: HAVER, Gianni. (Org.). **Photo de presse**: usages et pratiques. Lausanne: Éditions Antipodes, 2009.
- MEDEIROS, Gutemberg. Da queda do muro da vida privada e da violência no jornalismo moderno. **Revista USP**, São Paulo, n. 93, p. 200-210, mar. 2012.
- MOURA, Flávio. Susan Sontag vê a dor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 4, 24 de agosto de 2003.
- PASTORE, Vincenzo. **Na rua**: Vincenzo Pastore. Texto de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- RÓDTCHENKO, Aleksandr. **Aleksandr Ródtchenko**: revolução na fotografia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- SALLES, Silvana. **O Universo Crítico de um Escritor**: Milton Hatoum. Jornal da USP, São Paulo, p. 20, 17 a 23 de março de 2014.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.