

CELSO LUIZ FIGUEIREDO BODSTEIN

FOTOJORNALISMO E A FICCIONALIDADE NO COTIDIANO

UNICAMP

2006

CELSO LUIZ FIGUEIREDO BODSTEIN

FOTOJORNALISMO E A FICCIONALIDADE NO COTIDIANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Multimeios

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

CAMPINAS
2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

B632f Bodstein, Celso Luiz Figueiredo.
Fotojornalismo e a ficionalidade no cotidiano / Celso Luiz Figueiredo Bodstein. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Fotojornalismo. 2. Fotografia. 3. Comunicação social.
4. Midialogia. I. Tacca, Fernando Cury de. II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “The fictionalizing of the quotidian on photojournalism”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Photojournalism – photography –
media studies-
social communication

Titulação: Doutorado em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti

Prof. Dr. Milton Guran

Prof^ª Dr^ª Iara Lis Schiavinatto

Prof. Dr. Mauricius Farina

Prof. Dr. Adilson Ruiz

Prof^ª Dr^ª Haydee Dourado

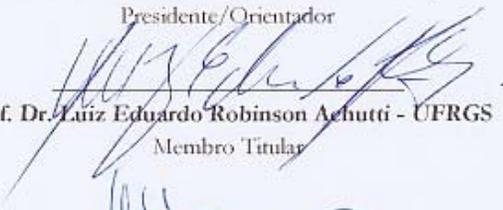
Data da defesa: 23 de Junho de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo
Doutorando(a) **Celso Luiz Figueiredo Bodstein** - RA 996264, como parte dos requisitos
para a obtenção do título de **DOCTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:



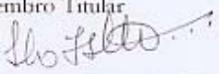
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca - DMM/IA
Presidente/Orientador



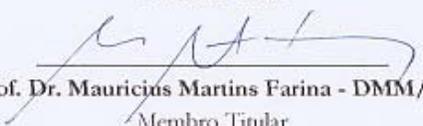
Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti - UFRGS
Membro Titular



Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro - Univ. Cândido Mendes - RJ
Membro Titular



Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto - DMM/IA
Membro Titular



Prof. Dr. Maurício Martins Farina - DMM/IA
Membro Titular

Sete Mulheres,
Zuzú, Lúcia, Marluce, Karen, Telma, Renata e Livia

RESUMO

Propõe-se neste trabalho detectar uma categoria do fotojornalismo, de fácil circulação - o da "imagem-literária" -, capaz de oferecer ao jornalismo impresso substratos de novas contemporaneidades. Tais imagens se expandem para além dos valores-notícia tradicionais do fotojornalismo. Misturam as categorias arcaicas do Jornalismo - informação, opinião e interpretação -, e produzem encenações que podem remeter e oibar a conteúdos mais complexos da estrutura de seus referentes. Diálogos, assim, com códigos próprios a fotografias são dirigidos à mídia informativa. A validação dessas imagens empregadas está ligada à atribuição de significados ao mundo factual - símbolos que não apenas comparecem à imagem como designio pontual, mas, sobretudo, como gêneses iniciais que se encaminham a campos densos do imaginário onde, cre-se, habitam as realidades mais fundamentais da experiência humana. A primeira parte do trabalho constitui diagnóstico das estruturas que definem padrões para a produção do fotojornalismo no Brasil: editores, fotógrafos e um ombudsman da imprensa escrita são confrontados e têm suas pressões encaminhadas para validar a teoria de uma crise na representação de factuaisidades. A observação é a de que ainda aceitamos um paradigma anacrônico de apego a realismo, com o qual os jornais institucionalizam promessas de desvelar o mundo a cada objeto. Tal abordagem implica ainda em observações pessimistas acerca da forma do fotojornalista. Ressalta-se a necessidade de discutir uma meta-ética, onde o fotojornalista compreenda-se ego-histórico de seu tempo e elabore hermenêutica. A segunda parte do trabalho são expostas e analisadas 27 imagens do tipo Fotojornalismo-literário, colacionadas a partir de investigação de fontes estrangeiras e nacionais, notadamente a *Folha de S.Paulo*.

Agradecimentos:

A José Gabriel da Costa

Ao Prof. Fernando Tacca,
pelo incentivo e camaradagem

Aos demais professores do Departamento de Multimeios,
pela boa acolhida e prazeres despertados

Aos colegas docentes,
pelo constante compartilhamento de idéias

A Renata,
por tudo

A Leo e Lívia
pela paciência em suas infâncias intempestivas

RESUMO

Propõe-se neste trabalho detectar uma categoria do fotojornalismo, de rara circulação - o da “imagem-literária” -, capaz de oferecer ao jornalismo impresso substratos de novas contemporaneidades. Tais imagens se expandem para além dos valores-notícia tradicionais do fotojornalismo. Mesclam as categorias arcaicas do Jornalismo – informação, opinião e interpretação -, e produzem encenações que podem remeter o olhar a conteúdos mais complexos da estrutura de seus referentes. Dialogam, assim, com códigos próprios à fotografia não dirigida à mídia informativa. A validação dessas imagens emergentes está ligada à atribuição de significados ao mundo factual - símbolos que não apenas comparecem à imagem como desígnio peirciano, mas, sobretudo, como gêneses imagéticas que se encaminham a campos densos do imaginário onde, crê-se, habitam os sentidos mais fundamentais da experiência humana. A primeira parte do trabalho constitui diagnóstico das estruturas que definem padrões para a produção de fotojornalismo no Brasil: editores, fotógrafos e um ombudsman da imprensa escrita são confrontados e têm suas premissas encaminhadas para validar a teoria de uma crise na representação de factuaisidades. A observação é a de que ainda aceitamos um paradigma anacrônico de apego a realismo, com o qual os jornais institucionalizam promessas de desvelar o mundo a cada edição. Tal abordagem implica ainda em observações pessimistas acerca da formação acadêmica do fotojornalista. Ressalta-se a necessidade de discutir uma meta-ética, onde o fotógrafo compreenda-se ego-histórico de seu tempo e elabore hermenêuticas do cotidiano. Na segunda parte do trabalho são expostas e analisadas 27 imagens do proposto Fotojornalismo-literário, colecionadas a partir de investigação nos últimos anos em jornais estrangeiros e nacionais, notadamente a *Folha de S.Paulo*.

Palavras-chave: fotojornalismo, fotografia, comunicação social, midialogia, mídia impressa

ABSTRACT

The purpose of the present study is to draw into a rare category of photojournalism – the “literary image” – which is able to offer the printed media evidences of new contemporary facts. The literary image unfolds itself beyond the traditional informative value of photojournalism. It blends the archaic journalistic categories – information, opinion, interpretation – and produces narratives which might submit one’s perception to more complex structural aspects of its referent. Therefore, it invokes photography codes not displayed in informative media. These emergent images validation is connected to attribution of signification to the factual world – symbols which not only appear in the image as peircean designs but, above all, as image genesis which flows to dense imaginary fields where the most fundamental human experience senses reside. The first part of the study establishes defining photojournalism production structure in Brazil: editors, photographers, and a written press ombudsman are confronted and have their premises directed to validate the factuality representation crisis theory. The argument is that we still accept an outdated paradigm of attachment to realism - the same with which the newspapers institutionalise promises of unveiling the world in each and every edition - resulting in pessimistic remarks concerning photojournalists academic background. It is highlighted here the need of discussing a meta-ethics in which the photographer thinks him or herself as a historical subject of their own era and elaborates daily life hermeneutics. The second part of the study exhibits and analyses 27 Literary photojournalism images collected from foreign and Brazilian newspapers, especially *Folha de S. Paulo*.

Keywords: photojournalism, photography, social communication, media studies, printed media.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO –	13
PARTE I – DO REALISMO NO COTIDIANO.....	29
CAPÍTULO I – DA CONFIGURAÇÃO DE ÍNDICES HISTORICISTAS.....	31
1.1 31 questões acerca do fotojornalismo.....	32
1.1.1 Entrevista com Eder Chiodetto, editor de fotografia	32
1.2 Entrevista com Fernando Rabello, editor de fotografia.....	54
1.2.1.1 Entrevista com Lula Marques e Márcia Foletto, fotógrafos	59
2 Entrevista com Marcelo Beraba, ombudsman.....	75
1.1.5 O peixe fora do aquário.....	89
1.1.6 Ares de Gênova.....	92
CAPÍTULO 2 - DE REFERENTES, FACTUALIDADES E IMAGEM DIRIGIDA	95
2.1 O caso Brian Walski.....	100
2.1.1 Condição de precariedade.....	115
CAPÍTULO 3 - DA RECEPÇÃO DE SIGNOS IMPERTINENTES.....	117
3.1 Tsunami e a recepção qualificada.....	124
3.1.1 Construtivismo crítico.....	137
CAPÍTULO 4 - DA META-ÉTICA PARA A RE-APROPRIAÇÃO DO MUNDO....	141
4.1 Versões da integridade.....	145
4.1.1 Consciência singularizada.....	153

PARTE II – DA FICCIONALIDADE NO COTIDIANO.....	157
CAPÍTULO 5 – DO FOTOJORNALISMO LITERÁRIO.....	159
5.1 Um referente entre índice e símbolo.....	162
5.1. Realismo conceitualizado.....	165
CAPÍTULO 6 - GALERIA DE IMAGENS	173
6.1. Quatro legendas para Marcy Borders.....	227
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	237
Acerca de não-referentes.....	238
REFERÊNCIAS.....	245
ANEXOS.....	253

INTRODUÇÃO

Este trabalho fala sobre como o fotojornalismo poderá se integrar à nossa experiência do cotidiano quando for inevitável ao jornalismo impresso alargar seus enunciados para além da descrição de factuaisidades. Abarca uma investigação acerca das fotografias que circulam nos jornais diários, seus propósitos e suas marcas mais complexas. Olhar de apreensão. Parte da sensação de que fotojornalismo não é termo suficientemente ambíguo para abrigar moldagens plurais do real-social; de que a realidade-valor-notícia é esboçada nas páginas dos jornais com a palidez pouco variável da imagem ‘cheia de certezas’; e de que o fotojornalismo, ao oferecer à contemplação algumas imagens raras e de existência simbólica extenuante, poderia estar agendando aí algumas premissas para o seu devir.

A reunião de algumas dessas imagens está na gênese deste trabalho e é também sua principal afirmativa. Elas compõem a Segunda Parte das reflexões. Comecei a colecioná-las há cerca de sete anos. As primeiras, eu as vi como espécies *sui generis* de fotografias associadas à notícia. Não seguiam padrões da “boa foto”. Nem todas eram necessariamente corretas do ponto de vista de mediações e, o mais notável, não se constituíam em nome de

qualquer senso de representação realista. Abriam mão da objetividade anônima para um plano de ilações autorais. Provocavam notáveis reações, os referentes não mais expostos a idolatrias da imagem comprobatória; os deslocamentos intencionais desses referentes; a fotografia postulando *re-magicização* do olhar para os eventos do cotidiano. Tais propriedades – vim a descobrir depois – caracterizavam a fotografia jornalística emergente nos meios impressos. Cortes abruptos incitando ao fora-de-campo, borrões, cores saturadas, composições paródicas, re-estilização, enfim, de arquétipos para a renovação dos saberes que a imagem permite inferir sobre a vida cotidiana no contexto da Comunicação Social.

Ao observá-las permanentemente, fui esvaziado das idéias assimiladas do fotojornalismo como gênero do Jornalismo ou como propriedade documental da Fotografia. Percebi que alguns fotógrafos, no melhor ideal flusseriano¹, conseguiam revelar novas tramas e expandir enredos sociais para além dos quadrantes da pauta jornalística tradicional. A fotografia se colocava como narrativa de sua ficcionalidade alongada a conteúdos não ligados a verossimilhanças. Apontava estados metalingüísticos para a produção de significados. Seu anarquismo metodológico, compreendi logo, insuflava o risco de apontar timidamente para um novo, na justaposição de consciências do mundo, confundidas com as consciências dos que formulavam as imagens tradicionais da representação do mundo. À mostra, regras próprias de criação de alteridades e cenários.

Uma das primeiras dessas imagens, descobri nas páginas do jornal *Folha de S.Paulo*, em 2001, creditada à agência France Press. Tratava-se da imagem de uma refugiada com seu filho no colo, fotografados através de uma janela de ônibus, em dia chuvoso, com os pingos assegurando um tom impressionista à imagem. Chamou-me a atenção, primeiramente, o segredo contido nos rostos. Suas dignidades intransponíveis. As mãos enluvadas da criança, abertas para uma re-ligação com o mundo. A presença da *madonna* no contexto exuberante de sua universalidade atemporal, ícone dos refugiados deste mundo de hoje e de sempre. Uma foto sem necessidade de legenda. Pouco importava,

¹ Flusser (2002.p. 77) faz a distinção entre o fotógrafo, “pessoa que procura inserir na imagem informações não previstas pelo aparelho fotográfico” e o funcionário da caixa preta “pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele”. Somente o primeiro agiria de forma a pleitear liberdade e humanidade já esmaecidas num contexto dominado por aparelhos.

ali, sua indiciabilidade informativa. Nem o contorno de sua historicidade. Não havia mais possibilidade de situá-la no campo autônomo da foto-arte. Definições não lhe caíam bem. Senti-me diante daquelas exceções que abrem frestas para novas instalações de significados.

Foi então que compreendi tais fotografias como constituintes de um gênero e passei a persegui-lo compulsivamente. Quis saber de seu fontanário; da condição assustadora de sua intencionalidade construtivista. A que nova exegese do cotidiano me confrontava através daqueles que se utilizavam das lentes não mais para a ritualística da produção de verdades empíricas tão caras à abordagem historicista do fotojornalismo? Em que planos de cognição poderia atribuir validação sistêmica a essas imagens? Olhando seu plano de rupturas à idéia formalista de valor-notícia, o que teriam essas imagens-conceitos a dizer? Como estariam configurando eventos sociais, personagens, signos? Como estariam postulando a idéia de realidade? Como sancionariam convicções para o leitor acerca do mundo contemporâneo, já que propunham um deslocamento do fato para ilações radicais, de subjetividade tipificadora de metafísicas? Como compreender, ainda assim, sua inserção no ambiente ordenativo do jornalismo? Que possibilidades, enfim, de re-estilizar ontologias estava tomando forma à minha frente?

Tais imagens flamejavam de conotações inusitadas o contexto a que se remetiam. Provocavam recortes que evidenciavam, muitas vezes, uma feliz digressão a molduras pictóricas surpreendentes. Outras, minimalistas em seus elementos constituintes, remetiam o olhar a superfícies inconcebíveis ao olho que busca confrontos apenas com o verossímil. Outras, ainda, alargavam a pragmática tida correta da imagem técnica, para superação aos determinismos da “caixa preta” como o preconizou Vilém Flusser² (2002, 15). A todas, em comum uma estética que não comparecia às páginas do jornal apenas para iconizar a realidade factual - com base em sua analogia com o referente ou sua indexicalidade, em apelo a códigos visuais consumados - , mas, sobretudo, para fazer emergir, em plano dominante e na maioria dos casos, teores complexos, insubordinados a discursos de

² Para este autor, “toda crítica da imagem técnica deve visar ao branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las”.

causalidade.

Não foi de imediato que percebi a base dessa contemplação dialógica: essas fotografias operavam enfaticamente no terreno do símbolo. É como se, na formulação teórica fundamental proposta por Pierce³, segundo (DUBOIS, 2001, p. 64) e adaptada para o contexto da fotografia, o ícone, centralizado como projeção possível à visualidade, não se fechasse na comunhão com o índice para fornecer a notícia do cotidiano. O ícone, aqui, estava apossado e subjugado pelo símbolo como a eticidade inscrita do fotógrafo. Imagens concebidas não apenas pela concentração bressoniana de atitudes concernentes ao ato fotográfico, mas como ilações autorais em caminho de editorializar visualmente o fato.

A busca por essas imagens e a possibilidade de qualificá-las instrumentalmente em categorias obrigou-me a uma disciplina diária. Leitor contumaz da imprensa e com acesso aos principais jornais brasileiros na hemeroteca da Puc-Campinas – onde há 19 anos sou docente nos cursos de graduação e pós-graduação em Jornalismo –, passei a vasculhar, atento, as páginas desses periódicos. Buscava em todas as editorias por fotos de produção nacional ou aquelas impressas a partir da distribuição por agências. Logo percebi que as eleitas faziam referência a pautas que reforçam teores ‘sociais’ à cobertura habitual dos periódicos, fornecendo suas principais manchetes.

Cenas políticas, intolerâncias civis ou militarizadas e urbanidades, notadamente, saltavam vez por outra das páginas em graus imponderáveis de formulações. Distinguiam-se das centenas de imagens que, a cada dia, inundam de obviedades e objetivações temerárias as páginas dos jornais. Ganhavam destaque extra por não existirem como formulações visuais encarregadas de estilizar aquelas editorias que tradicionalmente admitem licenças narrativas em texto e em suas visualidades – as de comportamento, esportes, cultura, turismo ou moda –, devido à menor urgência em que normalmente

³ Na definição escolhida por Dubois (1993, 63), entre as muitas explanações do conceito por Pierce, “um ícone é um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não”.

implica seu impacto noticioso. Tais imagens inseriam-se à densidade do jornalismo em sua narrativa prioritária do dia-a-dia.

As imagens retiradas cuidadosamente dos jornais mostraram-se raras e, talvez, representassem porcentagem mínima comparativa ao volume de produção. Procurei acessá-las a partir de outros suportes midiáticos, considerando, no entanto, apenas aquelas dirigidas aos jornais impressos como sua primeira veiculação. Servi-me da internet para caçar arquivos de fotojornalistas e de entidades que congregam esses profissionais. Tornei hábito vasculhar sites de agências de notícias, notadamente a *Vu Agency*, a *France Press*, a *Reuters*, a *Magnum*, a *EF*, *UP* e *UPI* e, no Brasil, as agências *Estado* e *Folha*. Também, marquei como “favoritos” endereços como o do *World Press Photo*, do *PDN 20th PhotoJournalism*, do *Pulitzer*, do Prêmio *Esso* – organizadores de concursos que atestam “padrões de excelência” reconhecidos como atributos do fotojornalismo globalizado. Observando estes, pude chegar a indagações desafiadoras, acerca, por exemplo, do motivo do estilo de fotografias que me interessavam não fazer parte de tais celebrações estéticas e ideológicas. As fotos continuaram raras, o que muito me incentivou a vê-las como preciosas e a celebrar cada nova descoberta.

E - não menos importante- iniciei uma rede de amigos olheiros (sem aspas). Esses entusiasmados colaboradores em muito possibilitaram que minha fixação por essas imagens inusitadas pudesse ganhar adição, mesmo que esporádica, sem que passassem imunes a discussões acaloradas sobre possibilidades de constituição de seus estatutos. A coleção, após esses anos de busca atenta, chegou a cerca de 30 imagens. Foi na disciplina *Comunicação, Cultura e Sociedade* que me senti encorajado, inicialmente, a me lançar à sistematização de pesquisa visando constituí-la em projeto de tese.

Um primeiro artigo foi apresentado em 2001, no VI Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Nordeste, em Maceió (AL), intitulado “Fotojornalismo e Paisagem Social: um ensaio sobre a veracidade”. Busquei na ocasião oportunidade de checar pressupostos informacionais dessas imagens para uma platéia formada por professores e alunos de cursos de graduação e pós-graduação na área de Comunicação. Percebi que,

quando estimulada a repensar paradigmas enunciativos do fotojornalismo, a platéia mostrava-se cúmplice das imagens apresentadas. Estabeleci vínculos de colaboração com vários pesquisadores de universidades brasileiras, o que me possibilitou inserção em fóruns de discussões sobre a imagem técnica contemporânea.

Também no Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em “Jornalismo e Segmentação Editorial”, na Puc-Campinas, do qual fui coordenador até 2005, incluí ampla abordagem conceitual sobre o tema do fotojornalismo nas aulas de Jornalismo Cultural que ministrei nos anos de 2002-2003, orientando, como extensão do curso, quatro monografias com temas pertinentes à pesquisa. São elas: “11 de Setembro: imagens que fixam a tragédia”, de Silvia Mascella; “Media Criticism: a mídia sob controle”, de Antonio Francisco Maia de Oliveira; “Estética e informação no fotojornalismo”, de Juliana Ribeiro Veronese, e “O poder da imprensa na construção da imagem pública”, de Geci de Sousa Fontanella. Também orientei temas pertinentes a fotojornalismo, em Projetos Experimentais destinados à conclusão do curso de graduação em Jornalismo, na mesma Universidade: “Varais de Lençóis, em Multimeios, fragmentos do Brasil”, de Ana Cândida Zanesco, Aline Daher e Nara Hailer, vencedor da categoria no XXVI Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação, realizado em 2003, em Belo Horizonte. Em 2005, fui orientador de mais dois livros na área: “Berlin: duas em uma”, ensaio sobre a cidade de Berlin 16 anos após a Queda do Muro, de Susan Tellefsen, além de “FACES Urbanas – Um olhar sobre o centro de Campinas através de seus rostos e expressões”, uma investida em antropologia visual produzida por Renato Parada.

De volta ao contexto da Unicamp, era hora de dotar esse conjunto de imagens de um aparato conceitual que lhe autorizasse perspectivas importantes no campo da imagem midiática contemporânea. Era necessário validar atributos para compreender as propriedades de sua expressão. Se eu estava almejando uma categoria emergente e emergencial para o fotojornalismo, deveria marcar competências teóricas que lhe dessem respaldo epistemológico. Como fazê-lo? Em que área do conhecimento iria fincar esses pressupostos e distensões conceituais? Como transportar sensações para teorias pertinentes?

Já estava convencido de que, como o postulado da validação do conhecimento pela Filosofia Analítica coloca, o primeiro momento da construção do conhecimento se dá pela irracionalidade de um insight. Etapa prazerosamente cumprida. Seria depois, com a atitude da falseabilidade popperiana⁴ que poderia lançar a um pragmatismo de razoabilidade as sensações iniciais. O momento era de adentrar esse campo. Que saberes estariam sendo convocados? Da Antropologia Visual? Da Semiótica? De qual semiótica? Do Jornalismo? Do Novo Jornalismo? Do documentarismo? Da História, da Fotografia? Em qual vertente? Do Racionalismo Crítico? Da Hermenêutica? Da Ética Social? Da estética?

Percebi que o trabalho se situava na consciência das afirmativas pós-formais, aquelas que, elegendo fios condutores baseadas no senso de *bricoleur* do pesquisador – na assertiva tão cara à antropologia de Levy-Strauss (1970)⁵-, promoveria mixagens de pensamentos e se expressaria através de produção cuidadosa de conjecturas.

Vi-me ocupante da condição de sujeito histórico, resultado de uma trajetória acadêmica que se iniciou com formação livre em Cinema, graduação em Jornalismo, especialização em Filosofia Analítica, mestrado em Educação – na área da Ética no Jornalismo-, e, para amálgama desses recortes de saberes, um doutorado em Multimeios. A episteme pretendida não poderia, portanto, ser de outra trajetória que não da multidisciplinaridade oferecida para a constituição de um campo de midialogia. Não me senti motivado a direcionar a possível razoabilidade de minhas considerações para outro terreno. Senti-me referendado para tal pela pedagogia do Multimeios, instrumentalizadora do uso da imagem midiática para a multiplicidade de seus suportes e expressões conceituais e profissionais, como amplamente divulgado nos protocolos do Programa. Visualizei o fotojornalista, normalmente à deriva de uma formação mecanicista, como o público eleito

⁴ Para Popper (1981), uma teoria é boa quanto mais aberta estiver a fatos novos que possam tornar falsos os princípios e conceitos em que se baseava.

⁵ O pensamento/procedimento a que Levy-Strauss se refere como *bricoleur* tem em vista a execução de projetos sem planos de ação pré-concebidos, afastados de normas e processos adotados pela técnica. Cada elemento está liberado de um emprego preciso, está liberado de cumprir e executar projetos prontos. Seu princípio é “isto sempre pode servir”; “sem nunca completar seu projeto, o bricoleur põe-lhe sempre algo de si mesmo”.

para integrar-se, em primeiro plano, às discussões que pretendi suscitar para a pragmática da profissão. A tese é, então, uma contribuição sincera ao Jornalismo.

A consideração se beneficia da incerta catalogação do Jornalismo como experiência de construção do conhecimento. Uma experiência controversa e de assertivas fugazes. Consensual é, nos cenários acadêmicos, que o Jornalismo – o “irmão pobre” do conhecimento formulado a um passo além das formulações indutivas do senso comum, mas aquém do rigor que caracteriza a sistematização da formação do saber quando em cenário da ciência dedutiva-, não se dá a partir de gênese epistêmica própria. Sendo assim, o Jornalismo, tradicionalmente, faz de sua multidisciplinaridade uma metodologia situada historicamente no domínio das Ciências Sociais Aplicadas. No Brasil essa é a identificação que confere ao Jornalismo uma identidade em tabelas como as do CNPq ou CAPES, sanciona verbas para pesquisa, impede que haja cursos de pós-graduação específicos e, portando, titulações específicas (os títulos são para ‘Ciências da Comunicação’. Não se é ‘mestre’ ou ‘doutor’ em Jornalismo). Nas Ciências Sociais, a ênfase foi sempre para o domínio de uma Sociologia conservadora, com seus índices sociais, suas estatísticas, seus gráficos, suas abordagens quantitativas, enfim, a demarcar subsídios discursivos.

Só recentemente, autores como Ciro Marcondes Filho (2004) pensaram de maneira diferenciada essa questão, deslocando o campo de conhecimento em que supostamente se dá o Jornalismo para a Antropologia – capaz de dotá-lo de meios mais eficazes na abordagem de alteridades - e para a Filosofia - capaz de evidenciar precariedades que os processos de apuração da realidade oferecem ao Jornalismo e disciplinar seus impactos na sociedade através de considerações no campo da ética e da deontologia. Referenciais aos quais prestei tributos freqüentes para a consolidação desta pesquisa.

Por midialogia compreendo terreno de prospecção dos contínuos deslocamentos do signo informacional por universos conotativos determinados pelas estéticas da mídia noticiosa: instrumento não dogmático, eficaz para o deslindamento dos fluxos midiáticos pretendidos. Se uma tese tem como ensejo a criação de metodologias, minha atitude propositiva se concentra na compreensão do jornalismo impresso diário em seu devir

potencialmente analítico, quando então suas fotografias, creio fortemente, terão como conceito de informação a moldura valorizada para suas ficções condensadas nas páginas dos jornais.

Neste trabalho, a imagem perseguida – mais tarde denominada *imagem-literária* – é aferida como ato fotográfico deliberadamente autoral. Walter Benjamin (1994;101)⁶, quem talvez primeiro marcou para a modernidade a redenção da Fotografia ao franco personalismo, e Vilém Flusser (2002), quem potencializou o conceito na pós-modernidade, fornecem espectro capaz de sustentar a inserção de autores vicejantes. Esses autores, inúmeros, foram sendo convocados pela polifonia que criaram em torno de compreenderem a fotografia em estados variados de deslocamentos conceituais, assim como o próprio jornalismo impresso. Todos esses autores, “apocalípticos” em oposição aos “integrados” – na disposição de ânimo à crítica de mídia, desenhada por Umberto Eco (2004) -, foram companheiros no otimismo de que a imagem dirigida à mídia informativa impressa, vencida a obsessão estética às vastas formulações, pode instigar, na opção por referentes noticiosos de ordens mais sutis, nossa condição de sujeitos em busca do pós-formalismo. Alguns desses autores são chamados a oferecer interferência direta na confecção de idéias. São citados diretamente quando a tarefa é elucidativa. Outros, vizinhos de datas mais remotas, contribuíram para elaborações de convicções mais íntimas, fomentadores de subsídios ao plano de sinapses e conexões inconscientes necessárias à pesquisa.

A busca por um tom de ensaio para o formato deste trabalho é, também, tributo natural que dirijo a esses autores que fizeram a opção por não colecionar fundamentos rígidos sobre o mundo e seus movimentos, mas, ante tal problemático comprometimento, acatar, ainda que com redobrada precaução, o superlativo de suas nada comportadas sensações pessoais. O tempo de todos é constituído de escrita responsável por formulações literárias - discurso privilegiado que se insinua à construção do conhecimento já na essência de seu academicismo.

⁶ Em sua “Pequena História da Fotografia”, o autor se refere a Atget para exemplificar o fotógrafo que transcende a técnica: “o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional (...) Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica”.

Percebi que é rara e pouco incisiva a crítica ao fotojornalismo. Existem, sim, tratados historicistas voltados a ressaltar características denotativas. Desses tratados, talvez o mais completo seja *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, de Jorge Pedro Sousa (2000), onde a palavra “crítica”, no entanto, não implica em enfrentamentos da produção da imagem com a construção de ideais midiáticos amplos. Limita-se a enfatizar conceitos mais gerais da datação de suas características e intencionalidades. Além desses tratados, existem infindáveis exposições impressas de fotografias, ordenadas por gêneros de imagens do fotojornalismo que ressaltam, na quase totalidade das vezes, atributos de plasticidade ou endereçamento para composição de ícones.

Esta tese não é outro desses inventários, nem sequer a busca de uma arqueologia da imagem midiática. Não é também um olhar da semiótica ao fotojornalismo – embora tal saber peirciano seja tomado aqui, instrumentalmente, como categoria mais amplamente universalizada para se falar de constituintes da imagem.

Poucos autores se propõem à tarefa de exercer suspeições conceituais ao fotojornalismo. Destaco três, os franceses Cristian Caujolle e Edgar Roskis e o americano John Mraz - este ligado à Universidad Autónoma de Puebla, no México -, cujas reflexões evidenciam um caráter de ‘falência das representações institucionais’ dos meios impressos.

A tomada de referentes

Na primeira parte deste trabalho busco evidenciar como se dá a formação do referente noticioso para o fotojornalismo. O elemento preponderante observado é a eleição de determinados padrões transversais de produção que se perpetuam como paradigmas conceituais de qualidade atribuídos à imagem midiática. Tais padrões foram estabelecidos por uma intrincada relação de significados estéticos e mercadológicos expostos por jornais e assimilados pela recepção e pela formação de fotojornalistas. O diagnóstico é importante, pois fornece linhagens de dogmas - que buscarei desautorizar -

que redundaram na fé pública do Jornalismo, referendado geralmente como o “olho da notícia”.

Nas várias categorias de expressão - da imagem social à política, do esporte à imagem de guerra e conflitos bélicos, àquelas que tematizam as mazelas do mundo contemporâneo, como a pobreza, a violência, a discriminação e as migrações – o esforço foi o de extrair desses conceitos um estatuto formal para a representação de sua factualidade, associando-o a dissimulados efeitos de realidade.

O objetivo é o de demonstrar que ainda aceitamos um paradigma de enunciação racionalista como valorador desses efeitos, evitando, assim, principalmente pela circulação mercadológica da imagem midiática, que ele possa acenar com veemência para outros eixos de significações.

A proposta é também explicitar pareceres da consciência e pragmatismo que autorizam o fotojornalismo a se referendar como artefato de instauração de memória pública. Para tal, primeiro reuni as questões sobre fotojornalismo que sempre me pareceram urgentes, transformei-as em pauta longa e me lancei à busca de fontes expressivas.

A primeira delas foi o editor de fotografia da *Folha de S.Paulo*, no período de 2001 a 2004, Eder Chiodetto. O jornalista foi exaustivamente inquirido – em várias sessões de entrevistas -, sobre questões conceituais envolvendo a pauta, a produção e a edição de imagens noticiosas, nas quais “não se admite nenhum tipo de manipulação”. Eder apontou também as imagens que considera como de “excelência informativa”, seus pressupostos técnicos e seu poder de noticiabilidade; os fotógrafos referenciais para a compreensão formalizada do fotojornalismo atual e como elabora o sentido de significação para tais imagens.

Também convoquei para pauta idêntica o editor de Fotografia do *Jornal do Brasil*, Fernando Rabelo, um dos mais expressivos do Brasil, com passagens pela própria *Folha* e pelo jornal *O Globo*. A intenção foi estabelecer um confronto, quase uma dialética, envolvendo editores de dois dos principais jornais brasileiros de grande circulação. Rabelo, no entanto, não encontrando espaço em sua agenda, resolveu enviar respostas às questões em texto corrido que publiquei, na íntegra, e que muito contribuiu para a metalinguagem almejada como consideração primordial ao exercício do fotojornalismo no País.

A partir dessas respostas, repliquei as questões envolvendo fotógrafos, amplifiquei a abordagem e contatei a representatividade de dois profissionais: Lula Marques, coordenador de fotografia da sucursal da *Folha de S.Paulo* em Brasília, e Márcia Foletto, do jornal *O Globo*. Eles comentaram padrões da produção de noticiabilidade visual, dinâmica diária dessa produção, variáveis da apropriação da imagem digital, tratamento e manipulação; além de tendências para a profissão.

A última investida, como em síntese das respostas obtidas e lançando-as à dimensão talvez mais prioritária do exercício do Jornalismo, o campo da ética, conversei longamente com o jornalista Marcelo Beraba, ombudsman da *Folha de S.Paulo*, responsável pela avaliação diária da produção editorial do jornal e editor de coluna semanal, na qual as queixas de leitores sobre a cobertura do Jornal são averiguadas ao lado da exposição freqüente de deficiências internas de cobertura e interpretação do *foco* noticioso. O jornalista foi inquirido sobre a moralidade que perpassa os critérios de representação factual pelo fotojornalismo: vetores e assertivas de circulação midiática de imagens. Publico, em seguida, duas colunas, de Marcelo Beraba e de seu antecessor no cargo, Bernardo Ajzenberg, que em muito contribuem para elucidar questões de leitores levadas ao ombudsman no campo da ética e dos ‘direitos do leitor’.

A escolha da *Folha de S.Paulo* como *jornal-guia* desta pesquisa se deu, principalmente, pela importância das principais inovações técnicas e conceituais introduzidas pelo periódico ao jornalismo impresso brasileiro, a partir da década de 1980. O Jornal foi o primeiro a informatizar sua redação, a colocar cor e cadernizar suas editorias, a fazer uso da foto digital, a apresentar a figura do ombudsman (há mais de uma década), a disponibilizar ao mercado editorial um manual de redação com o qual qualquer interessado pode conhecer atitudes jornalísticas do veículo, a inserir-se, enfim - a partir da campanha maciça que empreendeu a favor das “Diretas-já”-, como uma espécie de porta-voz diferenciado da “sociedade civil”.

Ainda que não possa ser tomado como paradigma de todas as virtudes editoriais do

jornalismo contemporâneo, longe disso, a *Folha* apresenta-se como provavelmente o veículo ideal para sintetizar os avanços e experimentalismos da chamada grande imprensa no Brasil, referendada pela identificação de um público-alvo composto em sua maioria por profissionais liberais, com formação de 3º grau e pós-graduados. Representa, no Brasil, o moderno, na medida em que se “propõe a introduzir, na discussão pública, temas que até então não tinham ingresso nela; na medida em que põe em circulação novos enfoques, novas preocupações, novas tendências”, como o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva pontua no projeto de reforma editorial da *Folha de S. Paulo*, de 1984, que ajudou a redigir. As entrevistas foram produzidas e publicadas na ordem em que foram feitas, como complementos de uma pauta transversal.

O Jornal é, assim, formador qualificado de opinião, destacando-se entre os outros três principais diários de circulação nacional: o *Estado de S. Paulo* e os cariocas *Jornal do Brasil* e *O Globo*, de tintas mais conservadoras na atribuição de valores aos eventos sociais, quando esse conceito pretende definir um jornalismo praticado sob dogmas de postulados dominantes.

O *Jornal do Brasil* foi especialmente convocado devido à sua relação de valorização histórica da Fotografia e do fotojornalista na imprensa brasileira. Já em 1950, o JB promoveu uma revolução com o advento da pré-paginação, quando contratou artistas gráficos para elaborarem a configuração das páginas e a manipulação de seus elementos constituintes. A consequência foi a reserva de espaços valorizados para as fotografias, implicando em que fotógrafos assumissem o desafio de buscar fatos que pudessem gerar reportagens a partir da fotografia.

De posse das respostas obtidas junto a fontes tão qualificadas – editores, fotojornalistas e o responsável pela crítica de mídia -, percebi estar à frente de um pequeno tratado sobre os bastidores do fotojornalismo, revelador de atitudes e de moralidades, abarcador de conceitos muitas vezes anacrônicos ao vincular a imagem dos jornais a códigos de veiculação. Dessa forma, ficou estabelecido o Capítulo I, intitulado *Da Configuração de Índices Historicistas* que fornece temas inadiáveis à pragmática do

fotojornalismo em questões desdobradas nos quatro capítulos seguintes, cuja reunião compõe a Primeira Parte desta tese, designada *Realismo no Cotidiano*.

Passei a interpretar os principais pressupostos levantados pelas fontes no Capítulo II - *Da imanência na representação de factuaisidades* -, voltado a detectar a crise que atinge o meio e seu resultado nas páginas dos jornais: as versões fáceis, às vezes simplificadas para os fatos, embora tomadas como suas versões essenciais. A questão do realismo geralmente voltava à cena. Minha discussão, em nenhum momento, foi a de focar o tema desse realismo como questão mais ampla da fotografia não dirigida - questão suficientemente abordada por matizes vários, de Dubois a Barthes, e que se arrasta inconclusa. O que pretendi foi estabelecer a premissa de que um ideal realista se conjuga ao conceito de veracidade com o qual o Jornalismo finca sua autenticação histórica, trazendo para esse campo todas as suas peças de expressão – notadamente a Fotografia. A imanência passou a ser a condição das imagens dos jornais, em sua forma ordinária: buscar colar-se em seus referentes na pretensão de marcar aí seu potencial de noticiabilidade.

O Capítulo III - *Da recepção de signos imponderáveis*-, foca o campo da recepção da fotografia midiática como pretexto para aferir um repertório daqueles que, formandos em Jornalismo, estarão à frente dos circuitos de produção e circulação de imagens. O Capítulo traz considerações iniciais sobre a potência da imagem nos meios de comunicação como contexto para se fixar nos atributos da imagem jornalística. A foto vencedora do *World Press Photo 2004*, intitulada *Tsunami*, de autoria do fotógrafo indiano Arko Datta foi exposta a alunos do último semestre do curso de Jornalismo da Puc-Campinas, provocados a dar pareceres sobre as propriedades que levaram a imagem a merecer tal prêmio. A análise das respostas, em abordagem qualitativa, auxiliou a compreender o repertório criado pela ação pedagógica para definir conceitualmente o campo do fotojornalismo, aquém de sua polissemia. Por trás dessa estratégia, esteve presente a tentativa de espiar como a pragmática da produção comercial de fotojornalismo cria paradigmas que se sustentam já no contexto da escola, eternizando subsídios conceituais para o adestramento de um olhar. Para melhor evidenciar a importância da abordagem, é salutar a recordação de que, para o exercício profissional do fotojornalismo no Brasil, a

habilitação legal é possível a partir da graduação em Jornalismo ou, num sistema intrincado e longo de fornecimento de portfólios e outros documentos, através de provisionamentos temporários autorizados pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais. Em ambos os casos, a prática profissional está submetida à “cultura paradigmática” que pretendi colocar sob ceticismo.

Fechando a primeira parte, O Capítulo IV - *A meta-ética para a re-apropriação do mundo*-, é a aposta no fotojornalista como disparador de consciências sobre o mundo, inserido no contexto revitalizador de um jornalismo cujo devir se assumirá segmentado e impróprio para a representação reducionista de factuais inatingíveis.

Para validar minhas hipóteses, na Segunda Parte do trabalho apresento 27 fotos retiradas de periódicos do Brasil e do Mundo, via agências de imagens ou publicações exclusivas, que mantêm relação de estreiteza entre si: abrem mão das representações pelas vias tradicionais do realismo, incitam um estranhamento nos sentidos habituais da percepção da imagem/informação, estabelecem-se como espécimes *sui generis* de parábolas visuais. Pretendo, com isso, caminhar no sentido de superação dos atributos habituais do status fotográfico que se forma, na melhor das intenções, pela estetização-molde à realidade empírica do mundo.

O acervo se encerra com a imagem de Marcy Borders - conhecida como a “Dama do Pó” -, flagrada em meio à fuligem conseqüente dos atentados de 11 de Setembro em Nova York e aqui identificada como a ficção em cordata minimalista com o factual. A coleção de imagens evidenciará um gênero, que nomeio “fotojornalismo literário” – fusão das categorias tradicionais do jornalismo: a opinativa, a interpretativa e a informativa - e estabelecerá aí as bases de sua nova ordem de ficcionalidade. Tais registros são enfáticos ao fora-de-quadro; imagens que não se encerram como atributo livre da arte, embora tal visualidade possa ser evocada para objetivos mais amplos onde a página do jornal e seus textos representam moldura para uma existência híbrida. Tais imagens tendem, também, para uma encenação do cotidiano que se contrapõe ao ‘momento decisivo’ bressoniano e se tornam uma espécie de editorialização radical do referente imerso no contexto noticioso do

jornalismo.

A reflexão sugere uma possibilidade de “imperativo categórico”⁷ para o fotojornalismo responder a desafios da concorrência midiática na contemporaneidade. O conceito pretende estender o olhar da foto jornalística - que tradicionalmente aponta cenários fechados de factuaisidades - para uma outra eticidade - a de que o repórter-fotográfico deve proclamar-se arauto das digressões múltiplas em que a realidade é produzida socialmente, instigando o olhar do leitor para novas introjeções cognitivas com o referente noticioso. A “verdade factual” - necessária à afirmativa jornalística, quando em categoria apriorística das certezas - é aqui rejeitada, por não dar conta, creio, das contingências que corrompem a regularidade do cotidiano. Cotidiano que é o universo-híbrido de ações sociais em conflito, espaço público que se dilata e se retrai ao sentido de ingerências que fotógrafos e editores acolhem como substrato para o dia-a-dia profissional.

⁷ A expressão cunhada por Immanuel Kant, na “Crítica da Razão Prática”, refere-se, de modo geral, à inexorabilidade das leis como determinação da vontade, seja esta suficiente ou não para o efeito. A autonomia (vontade autolegisladora) é a fonte última da lei moral. “Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa valer-te sempre como princípio de uma legislação universal” (Parágrafo 7º - Lei Fundamental da Razão Pura Prática).

PARTE I

DO REALISMO NO COTIDIANO

CAPÍTULO 1

DA CONFIGURAÇÃO DE ÍNDICES HISTORICISTAS

De imediato, reconheço o espaço mediatizado do jornal impresso como lugar de intervenção social, re-definidor de condutas e revelador de moralidades. É possivelmente, o mais verossímil canalizador das experiências aleatórias da vida para um todo que se enuncia pleno de racionalismos, em substituição à narrativa mítica e a outras potências referenciais, para onde se dirigiam as coletividades de ontem quando buscavam compreender as trajetórias do vivido.

Com esse status, o jornal impresso diário é canal de autonomia singular como constitutivo de predicados para o mundo factual. Se suas páginas não comportam a densidade analítica das revistas, são eficazes na exposição descritiva e genérica de

factualidades. Tornam-se assim princípios constituintes de uma agenda setting⁸(SHAW; *apud* WOLF, 1987; 128) - a forma com que as mídias informativas “agendam” a vida das pessoas, na medida em que destacam temas e lhes conferem urgência, fornecendo ainda as bases factíveis e para reflexões, na formação daquilo que o senso comum chama de opinião pública.

O jornal impresso diário, diversional e socialmente segmentado, é assim mídia que fornece informações e contextualizações. Ao lado de investigar o cotidiano, é também painel construtivo de suas premissas e utopias. Tal espaço é de realismo imprevisível entre a lógica causal da factualidade e sua significação - esta como espécie corriqueira de uma metafísica nunca suficientemente delineada. Sugere a página do jornal valorações naturais à concretude do mundo: mecanismo heurístico para a percepção do real que confunde atitudes lingüísticas - de produzir verossimilhança - com suposta legitimação metodológica para o ato de informar.

Se o jornalismo “de texto” consegue, em momentos especiais, ruir a superfície dos sinais evidentes da factualidade para adentrar estruturas e conjunturas-gêneses-arbitrárias de determinismos sociais, caberia à imagem jornalística impressa capturar uma espécie de “âmago” desses eventos, fazendo emergir o cultural e o ontológico que caracterizam a experiência, pela sua subordinação à estética.

Nesse contexto, as fotografias dos jornais - produzidas freqüentemente como pragmáticas de comprovação, editadas e coladas em zonas óticas hierarquizadas das páginas - chegam aos receptores sob a forma de um testemunho arrebatador, aquele que constrói algumas premissas fundamentais para (uma suposta) a tomada do real, a cada dia.

A questão que emerge é: como o fotojornalismo contemporâneo configura eventos, personagens, signo; como postula idéia de realidade e como sanciona verdades para o leitor acerca do mundo contemporâneo, abastecendo de significações paralelas a lógica formal com que o “jornalismo de texto” se identifica. Esse é o objetivo da abordagem contida nas

⁸. Shaw faz a seguinte consideração à hipótese do Agenda Setting, formulação clássica sobre como os meios de comunicação constroem a imagem da realidade social: “Em consequência da ação dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, presta atenção ou descarta, realça ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os mass media incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir aquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos *mass media* aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas”.

páginas seguintes.

Trato, aqui, de mapear os constituintes desse fotojornalismo para situá-lo como um conhecimento precário e dissimulado. E de demonstrar, também, que a verdade factual, tida como única possível ao Jornalismo, não tem compatibilidade com os constitutivos da imagem.

Em consonância a esses preceitos genéricos do Jornalismo, espero (reconhecer) estabelecer os pressupostos do cenário em que se dá a atualidade do fotojornalismo, a partir da observância de sua pragmática em jornais de grande circulação, portanto, referenciais de atributos técnico-conceituais que se reproduzem e se deixam absorver em redações de todos os portes.

Em função das teias de significados que se estabeleceram, optei por manter a forma com que abordei exaustivamente as fontes – a entrevista -, compondo o Primeiro Capítulo no estilo pergunta-resposta. A forma mostrou-se a mais confiável metodologicamente para afastar ruídos e, sobretudo, valorizar as nuances do discurso empreendido pelos profissionais, suas latitudes conceituais, incongruências e propostas de inserção da imagem do fotojornalismo nas formulações de cultura contemporânea. A convicção é a de que, se optasse pelo processo de edição das falas para a produção de “texto-corrído”, incorreria no risco de impregnar os discursos de pontuações alheias.

1.1 30 QUESTÕES ACERCA DO FOTOJORNALISMO:

1.1.1 Entrevista com Eder Chiodetto, editor de Fotografia da *Folha de S.Paulo*

Eder Chiodetto, 41 anos, é fotógrafo e jornalista formado pela Faculdade Metodista de São Paulo. Trabalhou por 13 anos na *Folha de S. Paulo*, entre 1991 e 2004, onde exerceu as funções de repórter-fotográfico, editor-assistente de Fotografia na função de pauteiro, editor-adjunto e, a partir de 2001, editor-geral de Fotografia. Colabora frequentemente, na *Folha*, com artigos sobre Fotografia, fotógrafos, exposições de fotojornalismo e outros temas relacionados. Atua também nas revistas *Foco Economia* e

Vogue, entre outras. Possui obras nos acervos do MASP e do MAM-SP. É autor do livro *O Lugar do Escritor* (Cosac&Naify,) e vencedor do prêmio Jabuti de 2004. É professor de Fotografia na Universidade Metodista de São Paulo.

Em julho de 2005, passou a integrar o conselho do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde também ministra o workshop "Ensaio Fotográfico". No momento está coordenando a coleção "FotoPortátil", uma série de livros de Fotografia brasileira, a ser lançada ainda este ano pela editora Cosac Naify. É aluno de mestrado na ECA/USP. A pesquisa tem o título provisório de *Fotojornalismo: da pauta à edição, a ética do impacto e a ética do documento*, sob orientação do professor Boris Kossoy.

Chiodetto escolheu profissionalmente a fotografia sob o argumento de que ela é mais autoral e de que o padrão de “conceitualização do texto, padronizado segundo normas rígidas, aniquila possibilidade de liberdades”.

Critérios editoriais:

1 - Qual o conceito de fotojornalismo assumido no Jornal?

Eder Chiodetto – *A Folha teve um período muito rico de fotografia quando foi editada pelo Luis Caversan⁹. Isso foi nos anos 80. Foi quando a Folha virou um jornal moderno, a partir da Campanha das “Diretas Já”. Nessa época, a Folha tinha fotógrafos como Rubem Mano, Luis Bierrenbach, Cássio Vasconcelos e a Betina Musatti que tinham um olhar muito subjetivo sobre os fatos. Na verdade, eram fotógrafos que depois viraram artistas plásticos. Fotógrafos natos, que por acaso estavam ali trabalhando com fotojornalismo, impulsionados pelo Caversan. Então, por exemplo, na hora de fazer o comício do Lula, a Betina, ao invés de trazer a foto da multidão, a foto óbvia do comício, fotografava o detalhe do broche, e por aí. Esse olhar era tão subjetivo que já rebatia essa idéia de uma realidade na fotografia; fotografia como um documento do real. Esse ideário já era colocado abaixo. Foi*

⁹ Luiz Caversan, 50, é jornalista. Foi repórter especial e diretor da Sucursal da *Folha* no Rio. Escreve crônicas sobre cultura, política e comportamento aos sábados para a *Folha Online*.

radical a experiência e, claro, aos poucos, começou a causar muito desconforto entre alguns editores e entre alguns leitores. Eu, como leitor da Folha à época achava incrível. Depois, houve uma retomada de uma linha mais óbvia do fotojornalismo que persiste até hoje. Então constato que, no meio das revoluções editoriais que a Folha teve, houve espaço para isso – inclusive é um período que eu gostaria bastante de pesquisar – mas se perdeu, embora a Folha ainda tente manter, até pela minha passagem por lá, antes e depois, esse olhar um pouco mais subjetivo. Mas a realidade mudou muito em função ao que se podia fazer antes. Isso diz respeito ao jogo de xadrez que se estabelece dentro das páginas do jornal. Por exemplo, quando entrei na Folha a prioridade era sempre o espaço editorial. Quem estava de fora poderia pensar: mas isso é óbvio. Não é mais. A gente imaginava grandes reportagens, matérias dominicais mais trabalhadas. Tinha mais investimentos. Durante a semana, a gente já preparava duas ou três páginas de uma grande reportagem, com muita foto, e isso dava um diferencial. Sempre fui um fã de reportagem; tenho um pouco de dna da Realidade e Cruzeiro – era o tipo de fotojornalismo que eu gostava de pensar. Quando chegava o fim-de-semana e, mesmo tendo muito anúncio, o espaço da reportagem era sagrado, ninguém mexia; se precisasse, colocava anúncio em outro caderno, em outro dia. Treze anos se passaram e quando saí da Folha essa relação estava invertida completamente: o departamento comercial tomou conta do espaço editorial por conta da crise da mídia já em meados dos anos 90. Essa crise atingiu os veículos de comunicação que se endividaram muito, pois o dólar subiu e estava começando ali o poderio da telefonia celular, da internet. Os jornais tiveram que se associar - a Folha com a Editora Abril, etc. Resultado: todas as empresas do setor terminaram os anos 90 devendo muito e desesperados. A Folha, por razões éticas que eu concordo inclusive, não pediu empréstimos ao governo, BNDES, como fizeram, por exemplo, as Organizações Globo. A Folha não pediu nada, inclusive para manter sua premissa de jornal independente. Tentou resolver internamente e, com isso, precisou vender muito do espaço editorial. Quando saí de lá, o anúncio, o espaço publicitário, estava escravizando cada vez mais o espaço editorial. A gente tinha que esperar o espelho com todo o comercial destinado para a página para então preencher com o produto editorial. Com isso, a fotografia sofreu muito, inclusive

porque o Jornal passou a imprimir menos páginas já que o papel, importado, ficou muito caro. O Jornal diminuiu e aumentou o número de anúncios: a situação foi fatal para ¹⁰qualquer aspiração de investimento em fotojornalismo, em foto-reportagem. Aí se passa a ter o modelo que vinga até hoje, não só na Folha, mas na mídia impressa brasileira que, basicamente, é o de uma foto para um texto. E aí o repórter fotográfico passa a ser obrigado a contar uma história, geralmente muito complexa, em uma imagem. É levado a um poder absurdo de síntese. Como dar conta de falar de uma grande enchente, por exemplo, em São Paulo? Nos bons tempos a gente alugava um helicóptero, fazia imagem aérea da marginal tomada de água, os carros parados; tínhamos uma imagem de impacto. Hoje a imagem é muito mais redutora: não dá para mostrar as pessoas que tiveram suas casas invadidas, as conseqüências disso. Outro exemplo típico: o final de campeonato de futebol. Como está no Caderno de Esportes, monotemático, é possível dar uma quantidade maior de fotos. Mas ainda assim, é pouco hoje. Eu sempre tinha o intuito de mandar um fotógrafo produzir ensaio visual na torcida, quatro fotógrafos dentro do campo, um só para fazer a taça, outro para fazer closes dos jogadores, outro para o gol. A gente colocava fotógrafo com disparador em longa distância com câmara atrás do gol para tentar fazer ali o lance decisivo da partida. Depois, o fotógrafo acompanhando torcedores na comemoração na Avenida Paulista, quer dizer, era muito material produzido para publicar pouco. Resumo: quando o fotógrafo é levado a uma síntese tão absurda de uma foto para um texto, ele precisa produzir um ícone muito claro, muito forte, que não reste dúvida ao leitor sobre o que ele está vendo. Esse poder de síntese leva a um clichê; não tem como. Na enchente, não se pode dar a 'dona Maria' como um dado particular. Tem-se que dar o geral da cidade e a foto aérea acaba resolvendo a pauta. Só que, depois da oitava enchente que tem no ano, isso vira um problema. Aí faz calor, voltam as meninas de maiô na piscina ou no Parque do Ibirapuera. Começa a ficar repetitivo porque não tem muita saída, por mais que se tenha fotógrafos criativos – e a Folha tem muitos bem dotados de olhar. E aí, na minha

¹⁰ Segundo o Manual de Redação da Folha, Repórter Fotográfico é “jornalista que capta informações e as elabora por intermédio da fotografia. Deve se preocupar com todo o processo de produção de informações, desde o levantamento e sugestão de pautas até a diagramação. Deve ser capaz de fazer também a coleta de dados para a elaboração de um texto, quando for necessário. Na **Folha**, o repórter fotográfico é responsável pela apuração das informações essenciais das legendas das fotos que produz.

concepção, essa imagem tende a se afastar cada vez mais do assunto e a ter contornos cada vez mais publicitários, pois o fotógrafo passa a buscar cada vez mais a foto de impacto, até porque ele vai estar brigando, no espaço editorial, com a foto publicitária que está do lado. Então, se tem uma Giselle Bündchen fazendo propaganda da Arezzo numa foto incrível, ele tem que colocar a foto da ‘dona Mariazinha’ que está com problema no posto de saúde. Essa foto tem que ser muito bem trabalhada para ter uma visualidade concorrente. Acaba se transformando em guerra na página. E aí o fotógrafo começa a dotar essa foto de uma técnica, de um olhar que, no meu entender, começa a ultrapassar um pouco do conceito de fotojornalismo que conhecemos como de uma decorrência histórica. O fotógrafo passa a usar dois flashes, uma gelatina colorida, uma grande angular em primeiro plano para distorcer um pouco o assunto...

2 - Como consequência desse conceito, o que é considerado a “boa foto”? Que propriedades noticiosas, de ilustração, de comprovação, ou de outra ordem, espera-se que ela contenha?

Eder Chiodeto – *O clichê que está no Manual de Redação da Folha¹¹ e que a gente teve sempre como uma diretriz muito clara era a fotografia com o maior grau possível de informação a uma estética muito agradável, surpreendente até, para o leitor. (Pergunto: o que quer dizer ‘maior grau possível de informação?’ Silêncio. Eder reflete um pouco e diz:) Pois é! (risos). Queira ou não acaba sendo um pouco vago esse conceito. (Comento: vi essa afirmativa no Manual da Folha, e lá não se desdobra esse conceito. ‘A foto cheia de informações’. Posso entender isso de milhões de maneiras). Pois é, no tempo em que eu lidava com os fotógrafos era a idéia de que a fotografia fosse sempre um comentário sobre o fato, muito mais do que*

¹¹ Segundo o Manual, a fotografia é recurso essencial do jornalismo contemporâneo. Uma boa foto pode ser mais expressiva e memorável que uma excelente reportagem. No jornalismo, o valor informativo é mais importante que a qualidade técnica de uma foto. São qualidades essenciais do fotojornalismo o ineditismo, o impacto, a originalidade e a plasticidade.

uma mera reprodução dele. Então eu pedia para o fotógrafo ter um olhar mais crítico, tanto que sempre pautei minha edição por uma certa ironia, pelo inesperado. A palavra de ordem era: enlouqueçam, não se contentem com pouco. Muitos, no entanto, acabavam não adotando essa irreverência pois tinham um breque de mão puxado ali, mas alguns não e acabavam subvertendo e produzindo uma visualidade nova que eu esperava. (Pergunto, então – o que você considera uma estética agradável?) Pois é! Até hoje eu faço um pouco de minha culpa com relação ao direcionamento das necessidades publicitárias do Jornal, conforme já falei. Eu fiquei meio desencantado. Como a foto-reportagem não era possível fazer pois a imagem era levada a esse poder absurdo de síntese – embora a Folha ainda seja um jornal que disponibilize um número razoável de fotos - se visto em comparação aos jornais europeus, sobretudo, já que temos um modelo muito mais americano de se fazer jornais -, essa busca por uma estética diferenciada acabava esbarrando em alguns limites. Percebia que o que os editores (de texto) queriam era uma estetização cada vez mais forte das imagens, o que considero um pouco perigoso, pelo descolamento que ela cria em relação à notícia. Acho o bom fotojornalismo aquele que, inclusive, discute a possibilidade de flagrar o real – eu não tenho essa intenção, acho que é uma ingenuidade tola. Penso que o fotojornalismo deve partir do real, mas nunca será o real, nem o duplo do real. É sempre um comentário sobre. E é aí que está o grande barato do fotojornalismo, a possibilidade de se ter uma ferramenta que te deixa criticar abertamente algumas coisas ou até se apaixonar pelo que se está fotografando ou declarar teu ódio. Eu vejo que tolos são aqueles que não se utilizam da fotografia para essa parcialidade.

3 - Como se procedem as reuniões de pauta e quais são as agências internacionais de imagens assinadas? Qual o critério de escolha dessas agências?

Eder Chiodeto – Às nove horas, todos os pauteiros do Jornal fazem reunião com Vinícius Torres e vê-se a prioridade do dia, enfoque, etc. Os fotógrafos partem para conseguir imagens. Enquanto isso, eu ficava trabalhando com o fluxo das agências internacionais: AP – Associated Press, Reuters, France Press, e, do Brasil, todas, inclusive a Radiobrás. Utilizamos inclusive fotos de arquivo da AE (Agência Estado); Folha e Estado de S.Paulo não trocam imagens do dia. São analisadas entre 2,5 a 3 mil fotos por dia, dentre as recebidas de agências, as publicadas pelos concorrentes e as de produção da casa. Ouvia a CBN, fazia a leitura de jornais concorrentes e outros como NY Times. Às 15 horas, fazia reunião com o editor-adjunto. Às 16h, outra reunião de edição, agora para a definição das chamadas e fotos de capa – cabeças de página. Às 20h, acompanhava o primeiro fechamento, da edição nacional. O outro fechamento, para São Paulo e Brasília era às 23h.

Tendências:

4 - Na época em que se proclama uma “crise de representações” – devido, principalmente à possibilidade da imagem digital construir gamas alternativas e verossímeis de realidades -, a opção dos jornais pelo “realismo da objetividade” não estaria persistindo em paradigma agonizante de credibilidade para o fotojornalismo? Não estaria esse gesto de louvor à imagem “cheia de certezas”, implicando na impossibilidade do fotojornalismo buscar outras expressões de autenticação?

Eder Chiodetto – *Essa é uma crise que não sei como o fotojornalismo vai resolver. Ela é latente. Se por um lado, está cada vez mais clara a farsa da encenação fotográfica de querer ser o real - de querer ter essa aura de realidade, que a gente já sabe, por a + b, desde os anos 60, pelo menos, quando os teóricos começaram a se debruçar mais sobre a linguagem de que se trata de uma construção -, por outro lado, os leitores de jornais se agarram desesperadamente ao documento fotográfico*

como a ratificação de que as coisas aconteceram, existiram de fato; o que o texto não consegue. A idéia da imagem comprovando os fatos. O que o senso comum não percebe é que a fotografia é um signo tão instável quanto o verbo. Quando eu coloco uma grande angular, mudei tudo. O recorte que faço, não mostrando o extra-quadro, muda tudo. Mas a redação do jornal precisa ainda fazer a manutenção dessa idéia de objetividade, de realismo, porque senão o sistema entra em colapso. E aí fica esse purismo: na imagem digital, no computador, todo mundo manipula. E aí, na redação, fica aquela coisa: é proibido mexer nas fotos. E eu mesmo baixava essa lei, porque era o único parâmetro que se podia ter. Falava para os fotógrafos: vocês podem fazer o que quiserem durante o ato fotográfico, podem usar a lente que distorce, a lente que aproxima, o flash que cria uma iluminação falsa, sobreposta à que está no ambiente, pode usar ângulos inusitados que não são o ponto-de-vista comum – mas depois da foto feita, ninguém mexe. Ainda penso que deva ser assim, embora essa certeza esteja cada vez mais balançada. Se o fragmento do real já foi tão manipulado no ato fotográfico, que problema mexer depois um pouquinho (risos) para tentar melhorar alguma coisa que não saiu bem feita. Agora, o parâmetro disso é o bom senso e, sobretudo, a ética. Até agora, a gente devota essa ética aos aparelhos – a ética mora na máquina fotográfica e não no fotógrafo. Está chegando o momento em que a ética, ou vai estar no repórter-fotográfico, ou em lugar nenhum.

5 - O advento das novas tecnologias parece abrir para o fotojornalismo um campo de indagações éticas ainda não suficientemente dimensionado. Em resumo, parece valer a constatação de que, assim como a fotografia libertou a pintura de sua obstinação ao naturalismo, também a era digital estaria libertando o fotojornalismo dessa intenção. Até onde você crê na imagem digital apenas como avanço tecnológico capaz de acelerar fechamentos e processos industriais? Que outras possibilidades podem ser absorvidas conceitualmente para o fotojornalismo?

Eder Chiodetto – *Diria que a imagem digital tende a libertar o fotojornalismo desse naturalismo. O que eu vejo no fotojornalismo de hoje é um grande dique com vários furos e as redações tentando desesperadamente tapar esses*

furos. Só que, por outro lado, tem uma multidão de leitores que já viraram fotógrafos por conta de seus celulares com câmera, de seus palms tops, de seus chaveiros com câmeras fotográficas. A partir de agora, temos um mundo reconfigurado. Se for pensar, dá para afirmar, sem ser muito leviano, que no Japão de hoje cem por cento da população porta uma câmera fotográfica. E todos colocam, depois, essas fotografias no computador, em seus blogs, manipulam a imagem – eliminam pessoas, colocam frases, recortes etc. Então, pelo menos no cenário internacional, esse leitor romântico que se prendia à fotografia como um documento do real, que tem essa crença absoluta, já está percebendo de dentro do processo fotográfico que isso é uma balela. A descrença dele com relação ao fotojornalismo tende a ser cada vez maior. No Brasil, na medida em que as pessoas forem fotografando tanto... Nas minhas aulas na Metodista, um dos temas é Cartier Bresson. Quando começo a mostrar aquelas fotos dele carregadas de paralelismos incríveis, das pessoas boiando com dois patinhos passando, e digo da captura do momento decisivo, muitos alunos me questionam: professor, o senhor acredita nisso? Foi montagem. O fotógrafo pegou os patinhos e colocou. Ou seja, tudo é desconfiança. Em outro sentido, os fotojornalistas perderam o dom da composição, perderam a mão com o impacto inicial das câmaras digitais nas redações.



Bresson – Aquila, Itália (1951)

Fotojornalistas:

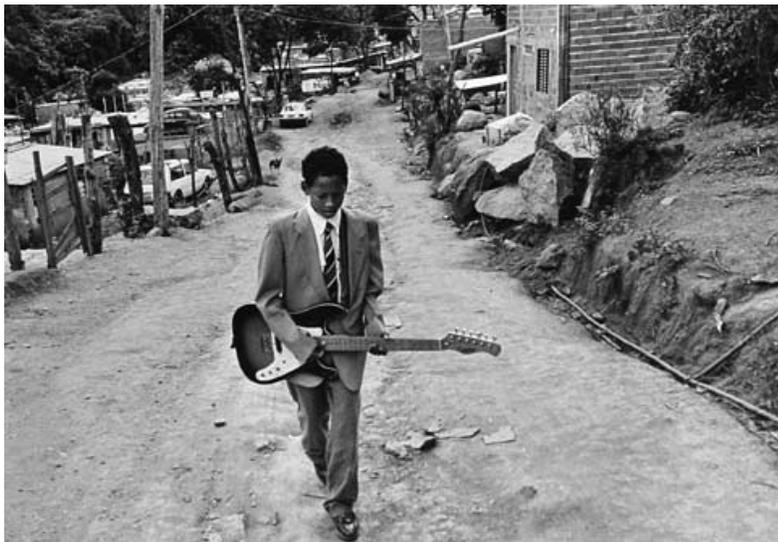
6 - Que talentos são reconhecidos no veículo para o fotojornalista? O que ele deve “ver”, “buscar” e “revelar” como estruturas da noticiabilidade almejada pelo jornal?

Eder Chiodeto - *Cavar notícias que não sejam óbvias. São aqueles fotojornalistas que estão no lugar certo, na hora certa, sabem encarar conflitos, conseguem furar bloqueios e são possuidores de refinamento estético.*

7 - Como a editoria de imagem suporta e normatiza a produção autoral no fotojornalismo? Qual a possibilidade dos fotógrafos exercerem e radicalizarem personalismos estéticos como forma de apropriação singular de factuaisidades?

Eder Chiodeto – *Liberdade tem, e quando estava lá até assumi o discurso da posse. Foi meio nessa linha: ‘olha, o fotógrafo que tiver um projeto pessoal, uma idéia de uma reportagem bacana, eu dou o tempo que precisar para ser feita. A equipe se sacrifica um pouco, faz as fotos do dia obrigatórias para deixar umas pessoas livres durante uma semana, dez dias, até um mês investindo numa boa pauta. A partir de agora, quero que todos sugiram pautas que sonhem em fazer. Eu levo à direção do jornal’. Quando assumi, disse para o Otávio Frias Filho (diretor de Redação da Folha): ‘quero, pelo menos uma vez por mês, uma ou duas páginas livres para uso em foto-reportagem. Vou incentivar a equipe a fazer’. O Otávio achou maravilhoso, os editores acharam incrível. Achei que ia chover pautas, sugestões...e nada! Fiquei muito decepcionado, inclusive isso foi uma das coisas que acabaram me desiludindo um pouco. Foi quando percebi que, na verdade, esse era um desejo meu mais que um desejo da equipe. Embora o Jornal tenha fotógrafos brilhantes, a grande maioria é de fotógrafos que não sabem se virar, se não houver alguém mandando o que fazer. São fotógrafos acostumados a matar a pauta num tiro. Vão lá e fazem um filme, xis poses e esgotou. Se ele tiver que ficar voltando naquele assunto, tentando abarcar a complexidade daquele fato, questionando, também o seu olhar, ele não consegue ir à frente. Exceções, por exemplo, para Lalo de Almeida e João Weiner que criam pautas próprias e se estabelecem, tanto que conseguiram status e se transformaram em fotógrafos especiais. O João Weiner (neto de Samuel Weiner) passou também a escrever. Ele vai, cava uma pauta fotográfica que gera um texto – é o único caso que conheço na imprensa brasileira. Retomando a idéia central: meu sonho é que o fotojornalismo é só uma porta de entrada para o fotodocumentário. Então, sempre achei que todo fotógrafo que está no jornal está ali por ser uma forma honesta de ganhar dinheiro, próximo do seu campo de pesquisa, de seu tesão que é fotografar, mas que, na verdade, todos deveriam ser fotodocumentaristas, de ter*

temas específicos em que ele se aprofunda, como é a escola das revistas 'Realidade' e 'Cruzeiro'. Mas não, infelizmente, não. A grande maioria é de cumpridores de pauta mesmo. E isso é geral no fotojornalismo brasileiro.



Lalo de Almeida



João Weiner

8 - Qual a formação desejada para o fotojornalista? O Jornal oferece programas de aperfeiçoamento e reciclagem? Como chegam esses profissionais à redação? São graduados em Jornalismo? Há concurso, convite por indicação ou programas de trainee? Participam de processos de edição? A que quantidade de pautas são expostos diariamente? Seus salários seguem a mesma política oferecida aos jornalistas “de texto”?

Eder Chiodetto - *A maioria dos fotojornalistas da editoria tem curso superior; alguns têm pós graduação e mestrado. Nem todos são formados em Jornalismo. Eles chegam à redação através de concurso amplamente divulgado no Jornal. Mesmo os profissionais “convidados” passam por um rigoroso processo de seleção. Todos devem conhecer muito bem o Manual de Redação da FSP.*

O Jornal conta com uma Editoria de Treinamento, a cargo da Ana Estela de Sousa Pinto, que proporciona debates com diversos profissionais de várias áreas, tais como advogados, cientistas, professores etc. Também custeia o treinamento da equipe, seja em cursos de línguas, cursos técnicos, viagens de reciclagem. O problema é que os fotógrafos acabam não investindo tanto quanto poderiam. Quando estava lá arrumei um curso de iluminação com o Eduardo Castanho e houve pouco

interesse, já que o repórter de redação tem o nariz meio empinado, como quem diz: ‘vão me ensinar o bê-a-bá e eu não preciso’. Aí, no dia-a-dia, você percebe que o fotógrafo poderia melhorar muito.

Conceitualizações:

9 - Como você avalia a afirmação recorrente de que, aquilo que o senso comum geralmente considera como “imagens de excelência” nos jornais, faz valer, na verdade, fotos cuja remissão a *estereótipos visuais* dão marcas de emotividade aos fatos? Por *estereótipos visuais* compreenda-se a composição de imagens dotadas de simbolismos primários, explorados como enunciadores-referenciais de toda ordem de conflitos sociais. Nessa hipótese, o fotojornalismo não estaria *condicionando* sua expressão a premissas estéticas anacrônicas? A fórmula imperativa do fotojornalismo para criar seus impactos seria, dessa forma, associada ao fornecimento desses *inputs* invariáveis ao olhar?

Eder Chiodetto – *Acho que sim, mas não vejo isso como um grande problema. Vamos considerar, em nosso grande arquivo de imagens mentais, algumas imagens recorrentes. Exemplo: uma mãe com uma criança no colo sofrendo, que remete à figura da madona, não deixa de ser um clichê, mas vira e mexe a gente vê uma foto incrível nesse contexto. O John Berger fala disso (no livro ‘Modos de Ver’¹²), de como nós vamos reciclando as imagens clássicas da humanidade. Recorremos frequentemente a clichês e, no entanto, eles não se repetem. Eu vejo mais como um ciclo, uma espiral que vira e mexe cai no mesmo lugar, mas de repente tem um olho ali que percebe a referência, mas não fica com ela, ultrapassando esse modelo. E assim vai avançando, acho. Não vejo isso como um problema, no entanto, quando o fotógrafo sabe o que está fazendo, quando tem consciência de que é uma*

¹² BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

referência e aí cabe a ele: ou faz um pastiche ou avança o sinal – e aí tem realmente uma coisa nova. Esse é o criador mesmo! Tem também alguns que vão lá e fazem pela quinto centésima vez o jogador comemorando o gol do mesmo jeito. É aquele que nunca pensa em fazer algo para significar a partir dele. Fica no modelo pré-estabelecido daquilo que o Jornal gosta, do que é fácil de publicar. Esses acomodados são mera caixa de ressonância daquilo que já existe. O problema, então, não está no clichê e sim naquele que se acomoda nele.

10 - Em que teor você aceita a definição do fotojornalismo como o “olho da história”?

Eder Chiodeto – *O limite da objetividade, o espelho do real está, primeiro, na lente de 50mm que equivale ao campo visual humano.*

11 - Na concorrência desenfreada entre as “imagens da notícia”, não deveria o jornal impresso abdicar de um discurso visual prioritariamente testemunhal, geralmente burocrático e fartamente apropriado como substrato da informação na TV? Não estaria o jornal impresso incorrendo em equívoco de contextualização ao reeditar o “fast food” das imagens televisivas como principal presentificador dos eventos cotidianos?

Eder Chiodeto – *Vejo a necessidade dos fotógrafos tomarem para si uma especificidade da linguagem fotográfica, e aí entra novamente a questão dos criadores. Poderia citar a produção do Ed Viggiani, do Antônio Gaudério, da*

Marlene Bérghamo – que fotografa na linguagem do cinema, também – do Evandro Teixeira. São fotógrafos que têm plena noção da linguagem e a exercem de uma forma criativa. Agora, em muitos portfólios de novos fotógrafos parece que eles estão tratando mesmo com imagens de televisão: aquele plano americano, imagens muito genéricas dos assuntos – dada pela velocidade da TV, imagens mais estandardizadas dos assuntos. Muitos fotógrafos acabam ficando nessa primeira pele, nessa superfície. Por outro lado, no entanto, não dá para negar outro fator: o de que, hoje, muitas câmeras fotográficas também são câmeras de filmagens. Há uma aproximação muito maior entre vídeo e fotografia – com o perigo de tirar o que é específico em cada uma.



Ed Viggiani



Evandro Teixeira

A considerar, também, que o excesso de circulação de imagem esvazia o signo: nada mais satisfaz aos olhos. Indiferenciação entre real e ficção. A imagem em movimento seqüencial traz registro mais linear; idéia do todo acontecido. Fotografia é dissonante, congela leituras múltiplas, sem antes nem depois. O congelado jamais é visto pelo olho humano. Acontece só para a câmera.

12 - Teóricos como Christian Caujolle afirmam que o fotojornalismo não existe. Que existem, sim, “fotógrafos que têm dado à fotografia um papel de documentário...”. A questão que emerge é: fotojornalismo é gênero do Jornalismo ou categoria documental da Fotografia? Em qualquer caso, como você justifica sua opinião?

Eder Chiodetto – *(Longo silêncio) Penso que o fotojornalismo é a produção express do fotodocumentário (risos). Na verdade, penso que existe fotodocumentário e o fotojornalismo é uma categoria dele. Não em sentido pejorativo. Uma categoria em crise insolúvel, mas que não vejo no fotodocumentário contemporâneo. Temos*

fotodocumentaristas incríveis no Brasil, como Luis Braga que fez uma ótima documentação da Amazônia, no limite entre a ficção e a realidade, já que não é uma preocupação dele afirmar o real, mas sim de colocar o seu comentário sobre. Ou Tiago Santana e José Bassit. (Pergunto: o que você acha que é mais próprio do fotojornalismo como gênero do fotodocumentário? Por que ele é uma categoria? Porque ele não é o próprio fotodocumentário para a mídia de massa? Silêncio. Insisto: você considera aí a questão da factualidade imediata, da narrativa do cotidiano?). Acho maravilhosa a idéia de termos a documentação da história cotidiana. Acho que é uma categoria do fotodocumentário por que eles estão umbilicalmente ligados na idéia de trazer a visualidade do outro.



Luis Braga



Photo: Tiago Santana



José Bassit

13 - Que status você vislumbra para devir do fotojornalismo, na perspectiva dos impressos diários se dirigirem, cada vez mais, para segmentos de leitores mais críticos? Você compreende que as necessidades dessa tendência estão sendo consideradas?

Eder Chiodetto – *(longo silêncio) Penso que caminha para a internet (risos). E vejo isso com tristeza. Cada vez mais se vê matérias no jornal e no pé do texto está escrito: ‘veja mais fotos na internet’. E como adoro as artes gráficas, quero ver páginas bem compostas com as fotos. Quero ver a reportagem completa, impressa. A internet é um meio maravilhoso, mas é outra história, é de outras possibilidades. Tenho tantos jornais da minha adolescência guardados por causa de uma foto ou por um conjunto de imagens que mexia comigo. Essa tendência é meio irreversível. Agora, o que vem pela frente, eu não sei. Sei apenas que estamos no olho do furacão nessa questão da manipulação, do questionamento dessa aura de realidade da fotografia. É difícil dizer se o que vai se estabelecer são as redações se agarrando desesperadamente na idéia de documento fotográfico como comprovação do real ou se os fotógrafos que cada vez estão mais instruídos, cada vez com uma cultura fotográfica melhor – porque hoje não se estabelece como fotógrafo se não tiver uma cultura mínima ao contrário de antigamente, onde geralmente os office boys das redações é que viravam fotógrafos – cabe a eles reverter a situação para um fotojornalismo cada vez mais subjetivo, crítico e que jogue mais limpo com essa farsa da idéia de objetividade.*

Análise e produção de imagens:

14 - Por favor, indique imagens que considera de excelência e cite fotojornalistas de sua preferência no Brasil e no Exterior.

Eder Chiodeto – *Do exterior, Jerome Delay (AP). Do Brasil, Evandro Teixeira. Da Folha, Jorge Araújo (dos anos 80), Marlene Bergamo, Antônio Gaudério e Lalo Almeida. Do Estadão, Juca Varella. Do Globo, Márcia Folleto.*



Jeromi Delay



Márcia

Foletto – ‘Mancha de óleo na Baía da Guanabara atinge Jurujuba, em Niterói’ (25/07/2000)

1.1.2 Entrevista com Fernando Rabelo, editor de Fotografia do *Jornal do Brasil*

Fernando Rabelo, mineiro de 43 anos, iniciou sua carreira em Paris, em 1978, por ocasião do exílio de seus pais. Começou realizando estágios em diversas áreas da fotografia, inclusive sob orientação de Sebastião Salgado. Coursou o *Centre d’Apprentis Photographes* da *Ecole Louis Lumiere*, na capital francesa. Ainda na infância, testemunhou do telhado da sua casa o bombardeio do Palácio de La Moneda, durante o golpe militar de 1973: *‘fatos importantes da historia contemporânea; imagens fortes que ficaram registradas na película do meu cérebro. Descobri que a fotografia seria uma forma de expressar os meus sentimentos perante tantas injustiças sociais’*. Na França, com apenas quatorze anos, tomou contato com as primeiras luzes da fotografia e teve a convicção de que iria se tornar fotojornalista. De volta ao Brasil, com a Anistia, residiu dez anos em Belo

Horizonte, trabalhando para diversos jornais da capital mineira. Em 1990, transfere-se para o Rio de Janeiro onde trabalha para a sucursal da *Folha de S. Paulo*, em seguida para o jornal *O Globo* e, posteriormente, para o *Jornal do Brasil*. Há um ano, é editor de Fotografia do JB. Publicou o livro de arte *Tributo à Lagoa*, retratando a Lagoa Rodrigo de Freitas, coração da cidade do Rio de Janeiro. Publicou também diversos ensaios sobre o Rio de Janeiro. Durante uma década, realizou um trabalho com os músicos brasileiros em cena. Suas últimas realizações se baseiam no *portrait*. Realizou a exposição *Foco na MPB* retratando 40 músicos brasileiros, quando percorreu várias cidades brasileiras e seguiu para Paris, Lyon e Marselha.

Fernando Rabelo - *No Jornal do Brasil não existe critério definido (para o fotojornalismo). Procuramos sempre surpreender o leitor com imagens impactantes e de qualidade. Enfatizamos muito a cidade do Rio de Janeiro. Todos os fotógrafos estão orientados a retratar diariamente diversos assuntos que possam interessar ao leitor: sol, chuva, praias, ressacas, etc... Esse é o perfil do leitor do JB, alguém que ama sua cidade. Retratamos também a violência urbana e outras mazelas que tanto castigam a Cidade Maravilhosa. Enfatizamos as atividades culturais. Diariamente, fazemos reuniões de pauta para escolha das melhores e conseqüentemente as melhores fotos. Trabalhamos com as agências Reuters, AFP e agência EFE. O editor de Fotografia indica uma série de fotos. A escolha final fica a critério de cada editor de suplemento: inclusive na primeira página, a última palavra é do editor-chefe da redação.*

A digitalização da imagem traz à tona uma infinita discussão. Sim, o paradigma agonizante de credibilidade para o fotojornalismo é real. Mas é algo que temos que saber lidar tomando as devidas precauções uma vez que, o tempo que uma foto é feita, sua entrada no sistema é muito menor. Hoje em dia, com um número imenso de agências... Acredito que devam ser buscadas outras formas de autenticação... Recentemente, em sua primeira passagem pelo Brasil, a fotógrafa belga Martine Frank, viúva de Cartier-Bresson, expôs as feridas da divisão entre uma antiga e uma nova escola de fotografia. De um lado, estão os que preferem

interferir na realidade para conseguir uma boa imagem seja por meio de manipulação digital, seja interagindo com os elementos retratados. Do outro, a corrente que ainda luta pela idéia do que a foto deve captar um acontecimento único, sem qualquer maquiagem. Martine Frank assiste com reservas à revolução digital. Diz que não é contra a tecnologia, mas não a usa para manipular suas fotos e diz que é difícil hoje saber se a imagem foi alterada, porque os fotojornalistas às vezes gostam de tornar as coisas mais dramáticas, mesmo em fotos noticiosas. Ela prefere captar a realidade como ela é, afirma.

Numa sociedade cada vez mais dominada pela “cultura da imagem”, em que somos invadidos diariamente pelo excesso de outdoors das grandes cidades, onde a imagem, e quase sempre a fotografia, é largamente utilizada para o mercado de consumo, fica claro que a imprensa diária foi uma das descobridoras e exploradoras desse filão. Os estudos literários inseridos numa perspectiva cultural, entretanto, agora cedem a seu assédio e incluem a imagem como preocupação contemporânea.

Dentro do jornalismo optei por uma tendência que surge com força no mercado que é o portrait, devido à própria condição técnica: uma fotografia tem que ser feita por alguém capaz de pôr a técnica a serviço de um resultado proposto. Oscar Wilde, em O retrato de Dorian Gray, consegue identificar muito bem essa relação de inclusão de si, na produção da imagem do outro, quando se trata da relação de modelo/pintor. Estendendo essa relação de pintor/modelo, fotógrafo/modelo e biógrafo/biografado como um duplo espelhamento, fica evidente a inserção do sujeito em seu objeto na construção de identidade, seja pela escrita, seja pela imagem. Seja pelas duas juntas. Ao fotografar ou escrever, inscrevemos nossa identidade. Ao ser modelo ou objeto de escrita biográfica, projetamos nós mesmos no outro. Barthes, em A Câmara Clara¹³, comenta: Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem’.

¹³ BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Essa relação de troca e duplicidade do eu e do outro é a mola mestra da obra do fotógrafo contemporâneo Artur Omar. Ele nomeou esse momento de êxtase. O momento de encontro do êxtase do eu e do outro. Artur Omar apreende o “outro” na medida do seu eu, tenta clicar ‘outras faces’ pela motivação do seu olhar, no embate entre observador e observado. A esse encontro de êxtases, chama “momento glorioso” e vai além do “momento decisivo” de Cartier- Bresson.

Ao freqüentar exposições, debates e encontros sobre fotografia pude observar que há trabalhos isolados de fotógrafos em que o documental prevalece sobre o íntimo. O apelo pela denúncia através da foto, pela descoberta de novos lugares, novos ângulos de paisagens e pela ligação do sujeito fotografado ao ambiente onde está inserido é uma característica predominante não só da fotografia contemporânea brasileira, como dos nossos pioneiros do século XIX. Haja vista que em legendas de fotos daquela época e textos pertinentes, as imagens de pessoas de classes menos abastadas eram definidas como “tipos humanos” e totalmente inseridas em sua função social. Tentar desvincular o sujeito desse lugar “social”, isolá-lo na sua “intimidade”, é o que alguns profissionais do portrait possibilitam. Ver com os olhos contemporâneos, a partir dos encontros de êxtases e momentos gloriosos, as fotos de Félix Nadar, Alberto Henschel, Sebastião Salgado e Artur Omar – só para citar alguns – é fazer um estudo da construção da subjetividade a partir do raro momento do eu e do outro.

Penetrar na dita intimidade do outro ou de si mesmo pela escrita é observar também os ‘momentos gloriosos’, como se referiu Artur Omar, e de ‘conjuração de fantasmas’, como analisou Derrida. É perceber as muitas vozes existentes nesse processo de construção de identidade. Poder pesquisá-las, analisá-las e refletir sobre elas no atual momento é poder contribuir com os estudos da imagem.



Arthur Omar – Leite Zulu



Félix Nadar - George Sand (1864)



Alberto Henschel – Delmiro Golveia (1885)



Sebastião Salgado - Gourma-

Rharous (1985)

1.1.3 Entrevista com Lula Marques e Márcia Foletto, fotógrafos:

Lula Marques - Luiz de Araújo Marques Filho, o Lula Marques, começou a trabalhar em jornal, aos 14 anos, como *boy* da redação do Correio Braziliense e depois como fotógrafo, onde ficou por 11 anos. Foi para a *Folha de S.Paulo*, em 1987, onde está até hoje, sempre cobrindo política. Há sete anos, é coordenador de fotografia na sucursal da *Folha*, em Brasília. Tem o segundo grau completo e afirma que sua experiência se deve ao interesse e dedicação diários ao trabalho e à paixão pela profissão.



Foto premiada pela Folha em 1999.

Em 1999, ganhou o prêmio "Folha" com a foto do ministro da Fazenda, Pedro Malan, com o cabelo – habitualmente, bem penteado com gel - desalinhado pelo vento durante o desfile de Sete de setembro, tendo à frente um FHC fora de foco (**acima**). No ano seguinte, foi vencedor do II Prêmio Imprensa Embratel, categoria Fotografia de Imprensa, com a foto *Conflito marca Festa dos 500 anos (Foto)*, que marcou a truculência policial registrada em Porto Seguro contra os índios pataxós, por conta dos protestos referentes às comemorações dos 500 anos do Brasil. Lula é autor de imagens marcantes da política nacional recente, como as do Deputado Ulysses Guimarães levantando a Constituição em 1988 (Foto) – que se tornou espécie de ícone nacional e internacional de um *novo Brasil*; além daquela em que o presidente Collor com a feição “triste” ao tomar conhecimento da decisão do Supremo Tribunal Federal de acatar o pedido de seu impeachment feito pelo Congresso Nacional.

Márcia Foletto tem 38 anos e é formada em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Trabalhou em dois pequenos diários no interior do RS e depois permaneceu três anos no jornal Diário Catarinense, em Florianópolis. Está no Jornal O Globo, há cerca de dez anos. Iniciou trabalhando em várias áreas dentro do Jornal, como Cidade, Polícia, Esportes e suplementos culturais. Há cerca de seis anos, com a setorização da equipe de fotógrafos, Márcia passou a atuar com exclusividade na editoria Rio, que cobre assuntos de cidade e polícia.

Participou de importantes coberturas jornalísticas, como a Eco-92, no Rio de Janeiro, as últimas três campanhas presidenciais no País, as chacinas da Candelária e de Vigário Geral. Em 1997, acompanhou o escultor americano Richard Serra no seu trabalho no Rio, resultando na realização do livro *Rio Round*, com um ensaio fotográfico do artista. Tem fotos publicadas em várias edições de livros nacionais, como o que comemorou os 500 anos de descobrimento do Brasil: "100 Fotógrafos Brasileiros Retratam o Cotidiano em 24 Horas", em 2000. Em 1995, ganhou o Prêmio Finep de Fotojornalismo, com a foto *Revista no Morro Dona Marta*, onde crianças que voltavam da escola são revistas por soldados do exército durante ocupação de uma favela. Em 2003, recebeu o Prêmio da Confederação

Nacional dos Transportes, com a foto *Vôo Duplo* e em 2004, o Prêmio IBCCRIM de Fotojornalismo, com a foto *Infância na Favela*.



Márcia Foletto - - Rebelião no presídio Bangu III. Mais de 700 detentos estão desde ontem rebeldes dentro da cadeia com cerca de 40 reféns. Mulheres de presos provocam os policiais que respondem com gestos e um deles chega a apontar uma pistola para elas ('O Globo' - 3.12.2003)

Aos dois fotógrafos foram propostas as seguintes questões:

15 - Qual a sua rotina diária? Quantas pautas cumpre a cada dia? Há pautas especiais, daquelas com prazos mais dilatados? Você sugere pautas? Em qual proporção?

Lula Marques - *Como sou coordenador de fotografia, chego à sucursal de Brasília às 9h30. Discuto a pauta do dia com o secretário de redação, passo as prioridades do Jornal para os fotógrafos - somos três na sucursal da Folha: eu, Alan Marques e Sergio Lima - e Antônio Marcelino, assistente que fica na redação*

transmitindo as fotos para São Paulo. Outras sucursais de grandes jornais chegam a ter seis fotógrafos, o dobro da Folha, sendo que dois dão apoio na transmissão do material e, quando necessário, saem para fotografar. Na Folha, nós instituímos um rodízio na divisão do trabalho para que nenhum profissional fique em desvantagem em relação ao colega. Há um revezamento na cobertura do Palácio do Planalto, do Congresso Nacional, e no resto que chamamos de geral. Quando necessário fazemos deslocamento para atender às demandas do Jornal e do dia. Depois de organizar o dia, também participo da cobertura, geralmente dando apoio nas pautas do Planalto, Congresso, Ministérios, manifestação ou entrevistas; por vezes, estou viajando pelo Brasil ou exterior, em geral acompanhando o Presidente da República. Ao longo de todo o dia, mantenho conversas com fotógrafos sobre o desenrolar das pautas e a produção diária. Sempre dou retorno para o editor de Fotografia em São Paulo, informando quais são as melhores fotos e o que não vamos conseguir cobrir. Neste caso, o Jornal deverá comprar das agências de fotografia. No final do dia, por volta das 17h, volto para a sucursal para marcar as imagens feita no período da tarde e acompanhar o fechamento do jornal, só saindo da redação após o Jornal Nacional, da TV Globo.

Sobre número de pautas a cada dia: *Não há um número exato, depende muito do dia em Brasília, uma vez que somos muito pautados pelo governo federal e pelo o que acontece no Legislativo. Geralmente as terças, quartas e quintas-feiras são mais movimentadas na Capital. Posso passar o dia inteiro no Palácio do Planalto acompanhando a agenda do presidente, como posso fazer várias pautas em diferentes ministérios ou, dependendo do dia, em manifestações, congressos e encontros políticos pela cidade.*

Sobre pautas especiais: *Na sucursal de Brasília, como somos uma equipe pequena, deixamos de fazer pautas especiais. E, mesmo assim, deixamos de cobrir várias pautas do dia-a-dia por falta de gente. Infelizmente, estamos deixando de investir em matérias bem elaboradas e interessantes.*

Sobre sugestão de pautas: *Sim. As idéias surgem e dependem da semana em Brasília e dos acontecimentos políticos, ou mesmo a partir de uma conversa com um colega ou mesmo na reunião de pauta que ocorrem todas às segundas-feiras para debater a semana. Não tenho uma média semanal, mas como coordenador, nas discussões da pautas com secretário de redação, sempre sugiro pautas fotográficas envolvendo o assunto do dia.*

Márcia Foletto - *No jornal O Globo, faço parte de um time de fotógrafos da editoria Rio, que cobre assuntos de cidade, polícia, saúde e educação. São cerca de quinze fotógrafos nessa editoria, cobrindo as 24 horas do dia. Eu normalmente entro às 8h da manhã e vou até o meio da tarde. Alguns desses fotógrafos não ficam de plantão, já que estão escalados para alguma matéria dominical. Quanto estou de plantão, me apresento ao chefe de reportagem quando chego. Converso com ele sobre as pautas e se não tiver nada previsto, proponho uma ronda pela cidade. Normalmente saímos com um rádio Nextel e somos deslocados para várias pautas. É difícil dizer quantas pautas fazemos, por que varia muito. Em média, eu diria que são duas por dia.*

Existem as matérias dominicais, previamente pautadas, onde temos um tempo maior para realizá-las. Às vezes, ficamos a semana toda trabalhando em uma especial. Mas o comum é fazer em dois dias, se saímos com o repórter durante a apuração. Existem muitas matérias de comportamento em que os personagens são entrevistados por telefone e só vamos fazer a foto. Estas são mais rápidas, pois não participamos das entrevistas.

Como a gente está na rua a maior parte do tempo, é comum vermos coisas e sugerirmos pautas. O mais comum é ver e já fotografar e depois ‘vender’ a matéria para a redação. Quando é uma pauta que precisa de mais tempo, sugerimos para domingo. Mas acho que a maioria das matérias que faço já está na pauta. Diria que sugiro uma ou duas em dez pautas.

16 - Em que medidas o advento da imagem digital impôs novo ritmo e novos conceitos à sua produção? Quais foram os ganhos e perdas?

Lula Marques - *Além da praticidade do disquete - que pode armazenar quase 10 vezes mais fotos do que o filme analógico e, com isso, reduzir o risco de perdermos uma imagem - agora não gastamos tanto tempo para revelar filmes e ampliar fotos, procedimento que precisava ser feito na redação. Basta colocar o disquete no computador – na maioria das vezes, um laptop que carregamos para o local da pauta – e transmitir por celular para o jornal. Hoje estamos fazendo um trabalho muito parecido com o do cinegrafista. A máquina digital é quase um vídeo, em movimento, uma vez que podemos registrar oito fotos por segundo. Eu, particularmente, me adaptei rapidamente aos novos recursos e não tenho saudades das máquinas analógicas. A foto digital satisfaz muito bem o jornal em termos de qualidade, agilidade - porque trabalhamos quase on-line.*

Márcia Foletto - *Confesso que quando recebi uma câmera digital, fiquei muito assustada. Se antes tínhamos um negativo, uma fotografia que podíamos "pegar", agora temos um monte de pixels que podem desaparecer se você apertar a tecla errada. Aos poucos, o medo foi indo embora e só vi coisas positivas na câmera digital. Primeiro, porque podemos fotografar mais, experimentar mais, sem precisar economizar nos cliques (com filme era mais difícil). Segundo, podemos ver na hora a imagem produzida e se preciso fazer os ajustes. Quando fotografávamos com filme, por exemplo, e usávamos flash, nunca sabíamos ao certo se a luz ia ser na intensidade correta e ficava aquele frio no estômago até revelar o filme. Com a digital podemos conferir o resultado na hora. Também percebi que é difícil uma imagem ser deletada sem você querer. Passei a tomar todos os cuidados e perdi muito poucas fotos nestes quatro anos com a digital.*

A única coisa que é negativa é a qualidade da imagem. Isso tem me incomodado muito ultimamente, pois as fotos não podem ser ampliadas em tamanho muito grande. A câmera que trabalho, uma EOS 1D, captura a imagem com 4 Mega Pixels e gera um arquivo de 11,6 Megas. É o tamanho ideal apenas para a publicação no jornal, mas, por exemplo, quando a foto é para a Revista, a qualidade cai muito.

17 - Você participa do tratamento final das imagens que produz? Opina quanto à escolha do material para publicação?

Lula Marques - *Como coordenador da Sucursal, escolho todas as imagens que transmito para São Paulo, editando-as. O assistente da sucursal complementa o trabalho dando um tratamento final nas imagens. Em conversa com a editoria em São Paulo, sugiro a melhor imagem do dia para capa e, para minha satisfação profissional, quase sempre acerto.*

Márcia Foletto - *Não participamos do tratamento da imagem antes da publicação. O que fazemos é uma edição de todo o material que produzimos - a identificação, os cortes e um pequeno ajuste de cor. Depois colocamos a foto no programa Digicol, onde todos os repórteres e editores têm acesso. Editamos, em média, dez fotos por matéria.*

No dia-a-dia, é muito difícil participarmos da escolha das fotos para publicação. O jornal fecha à noite e nesse horário não estou mais aqui para participar. Quando a matéria é dominical, fica mais fácil. Podemos conversar com a Paula, que é sub-editora de Fotografia e fecha o jornal de domingo, e decidir com ela o que temos de melhor. Ela leva aos editores, mas a decisão final nunca é do fotógrafo.

- Você encontra receptividade do jornal para produzir imagens em que ângulos distorcidos, luz alternativa, composições inusitadas apareçam como elementos radicalmente autorais, em substituição a critérios de objetividade, como a ‘regra do terço’, por exemplo?

Lula Marques - *Eu acho que no fotojornalismo não tem regra, o importante é ter uma boa imagem. A nossa função é registrar o momento sem interferir no acontecimento, principalmente porque estamos registrando a história. Nós temos uma função muito importante que é chamar a atenção do leitor que passa em frente à banca de jornal – geralmente uma boa imagem leva o leitor a parar e comprar o jornal. Para mim, a questão mais importante hoje em dia é a ética profissional e a não interferência dos fotógrafos na hora de registrar as imagens.*

Márcia Foletto - *Acho que antes de ser fotógrafa do Globo, produzo imagens que são parte da minha vida, da minha carreira. Estar trabalhando em um jornal é uma circunstância. Não é por que o veículo onde vai ser publicado não aceita ou não gosta de determinadas imagens que eu vou deixar de fazê-las. Gosto de trabalhar com movimento, com grande angular, com imagens desfocadas no primeiro plano, sem flash, contraluz. Dificilmente você vai ver imagens assim publicadas no jornal. Isso não quer dizer que a gente não faça. Sei que o Globo não vai usá-las, mas não deixo de fazer. É claro que, às vezes, a imagem com essas características consegue agradar os editores e é publicada. Mas ela tem que ter algo mais do que o ângulo diferente, ela tem que ter informação.*

18 - Quais as tendências que você detecta para o futuro do fotojornalismo?

Lula Marques - *Acredito que a nova geração de fotógrafos está bem mais preparada tecnicamente e intelectualmente, em função das escolas de fotografia e das faculdades de jornalismo. Além disso, há uma busca maior por cursos de línguas.*

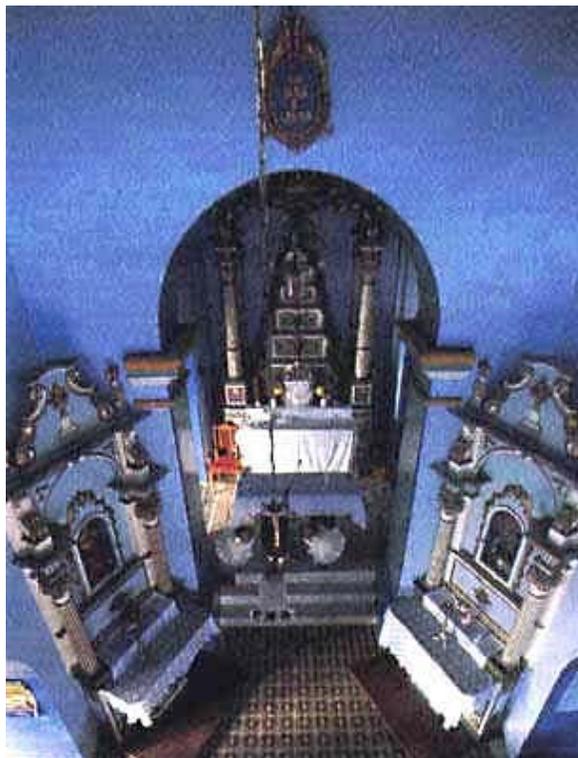
Mas, no fotojornalismo, o mais importante é a informação. Não basta ter o melhor equipamento fotográfico, é preciso estar informado sobre a notícia a qual você está cobrindo. A imagem pode estar ao seu lado e você deixa de registrá-la. Quanto ao avanço tecnológico, a máquina digital veio para ficar e facilitar nossa profissão. Com tantos recursos à mão – máquinas cada vez mais rápidas, transmissões via celular – o que vai fazer a diferença é o talento profissional e também a sorte de estar no local certo, na hora certa, com a lente certa.

Márcia Foletto - *Acho que uma das tendências do fotojornalismo hoje é o fotógrafo trabalhar sozinho, sem repórter. Ele próprio contar a história com as fotos. Acho que o repórter-fotográfico está se tornando cada vez mais completo e especializado.*

Uma outra tendência positiva é que a qualidade das câmeras digitais está aumentando tão rapidamente que brevemente teremos a mesma qualidade que tínhamos com o negativo ou o cromo.

19 - Cite fotojornalistas preferidos, do Brasil e do Exterior.

Lula Marques - *Todo fotógrafo tem seu estilo, mas alguns dos que admiro estão aqui no Brasil: Sergio Marques (O Globo, “meu professor”), Wilson Pedrosa (O Estado de S.Paulo) Orlando Brito, Marcelo Carnaval, Jamil Bittar (Reuters), Jorge Araújo e Antonio Galdério (Folha de S.Paulo).*



Orlando Brito – ‘Canudos’ (1997)



Marcelo Carnaval – ‘Unidos da Tijuca’ (2005)



Jorge Araújo – ‘Lula’ (2002)



Jamil Bittar – ‘Policial tenta atingir estudante com cacetete em protesto diante da embaixada americana em Brasília’ (21/03/2003)



Antonio Gaudério – 'Miragem' (1998)

- Abaixo, algumas fotos que marcaram a minha profissão em função do momento político, da plasticidade, e da dificuldade em registrá-las. Algumas foram exclusivas:



Deputado José Lourenço fazendo gesto obsceno no plenário da Câmara dos Deputados, durante a votação da reforma constitucional de 1988.



Presidentes FHC e Bill Clinton na Alemanha durante encontro de países que integram o G8 e em desenvolvimento



Comemoração dos 500 anos do Brasil na Bahia, em 2000



Deputado Ulysses Guimarães levantando a Constituição em 1988.



Presidente Lula fumando “escondido” uma cigarrilha durante encontro com o MST em Brasília:

Márcia Foletto - *De fotojornalistas no Brasil, admiro muito o trabalho de Custódio Coimbra, aqui do Globo; Severino Silva, do jornal O Dia, Antônio Gaudério, da Folha de S. Paulo.*



Custódio Coimbra – ‘Rio’



Severino Silva

Do exterior, não poderia deixar de citar Sebastião Salgado, é claro. Também gosto muito de uma fotógrafa americana chamada Mary Ellen Mark e do fotógrafo da Agência VII, James Nachtwey.



Mary Ellen Mark – ‘Federico Fellini no set de *Satyricon*’ – (1969)



1.1.4 Entrevista com Marcelo Beraba, ombudsman da “Folha de S.Paulo”:

Marcelo Beraba, 54 anos, é carioca, formado em Jornalismo pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira jornalística no Jornal O Globo, em 1971, como repórter de Cidade e de Polícia. Foi repórter, chefe de reportagem e diretor da Sucursal da *Folha* no Rio, entre 1984 e 1988. Em São Paulo, ainda na *Folha*, foi editor de Cotidiano, em 1988, e editor de Política e do caderno diário Diretas-já, em 1989, durante a cobertura da primeira eleição direta para presidente da República desde 1961. Entre 1991 e 1996, Marcelo Beraba foi secretário de Redação da *Folha*, responsável pela área de Produção. Em 1996, voltou para o Rio, como editor-executivo do *Jornal do Brasil*, onde ficou até 1998, quando voltou para São Paulo como editor-executivo do *Jornal da Globo*, da TV Globo. Em setembro de 1999, voltou para o Rio, como diretor da Sucursal da *Folha*, cargo que ocupou até 15 de março de 2004. Foi diretor do Comitê de Liberdade de Expressão e do Comitê Editorial da ANJ - Associação Nacional dos Jornais. É presidente da Abraji - Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo. Ocupa o cargo de ombudsman na *Folha*, desde março de 2004.

Ombudsman é uma palavra de origem sueca que significa ‘representante do cidadão’. Designa, nos países escandinavos, o ouvidor-geral, função pública criada para canalizar problemas e reclamações da população. Na imprensa, o termo é utilizado para designar o representante dos leitores dentro de um jornal. A função de ombudsman de imprensa foi criada nos Estados Unidos, nos anos 1960. Chegou ao Brasil num domingo, dia 24 de setembro de 1989, quando a *Folha*, numa decisão inédita na história do jornalismo latino-americano, passou a publicar semanalmente a coluna.

A *Folha* examinava a criação do cargo desde 1986, motivada pelo sucesso das experiências do diário espanhol *El País* e do norte-americano *The Washington Post*. O Jornal assumiu o

objetivo de ter seu próprio ombudsman, um profissional dedicado a receber, investigar e encaminhar as queixas dos leitores; realizar a crítica interna do jornal; e, uma vez por semana, aos domingos, produzir uma coluna de comentários críticos sobre os meios de comunicação - na qual a *Folha* deveria ser um dos alvos privilegiados.

Para exercer o cargo com independência, o Jornal instituiu o mandato de um ano para cada ombudsman, com a possibilidade de apenas uma única renovação de mais um ano. Essa possibilidade, posteriormente, foi expandida, para duas renovações (três anos de mandato). O profissional não pode ser demitido durante o mandato e tem estabilidade de mais seis meses no jornal após deixar a função.

20 - Quais as principais queixas dos leitores com relação à Folha de S.Paulo?

Marcelo Beraba - *Os problemas maiores que se encontram são problemas relacionados basicamente a três tipos de queixas dos leitores e de queixas que a sociedade em geral faz em relação aos jornais. Primeiro, é em relação à qualidade da apuração jornalística e de investigação jornalística, ou seja, é muito freqüente o leitor se deparar com erros de informação que são erros que você acaba cometendo; que acaba cometendo por uma apuração mal feita, pouco aprofundada. Segunda reclamação freqüente é em relação ao que os leitores percebem em alguns momentos, como uma falta de equilíbrio na edição e na cobertura dos fatos. Por exemplo, agora nós estamos acompanhando a questão da crise política do governo. Então, é muito freqüente o leitor escrever, 'eu acho que o Jornal, a cobertura do Jornal está muito pró ao governo', 'muito contra governo' e tudo mais. Então, há uma reclamação em relação a equilíbrio que a cobertura deveria ter e que o leitor acha que não tem. E o terceiro tipo de reclamação muito freqüente é em relação aos temas e análises que o Jornal contempla. Os leitores acham que o Jornal é pouco pluralista, digamos assim. Os temas são quase sempre os mesmos, as abordagens são quase sempre as mesmas, a análise é quase sempre a mesma. Então há uma pressão muito grande para o jornal ser mais pluralista, ter uma grande temática, mais aberta, mais diversificada, que*

represente mais pontos de vista que estão na sociedade, ou seja, do ponto de vista cultural e que o jornal acaba não contemplando. São críticas frequentes. Tem a ver com a Folha e com outros jornais, O Globo, O Estado.

21 - Qual o conceito de fotojornalismo que você acha melhor justificável na contemporaneidade?

Marcelo Beraba - *Foto é informação. Não é apenas uma ilustração para tornar a página mais bonita, mais amena. A transformação dos jornais pela tecnologia busca apresentação mais confortável e a foto um papel mais relevante. Na disputa com outros meios, a fotografia alcançou importância plástica de facilitar a leitura. Isso deve estar subordinado à importância da notícia, quente, imediata, flagrante ou mais fria, contextualizada.*

22 - Como consequência desse conceito, o que é considerado a ‘boa foto’? Que propriedades noticiosas, de ilustração, de comprovação ou de outra ordem se espera que ela contenha?

Marcelo Beraba - *As definições são difíceis, vai variar de jornal para jornal, de editor para editor. Como principais atributos ela deve: ser informativa, ter qualidade gráfica, plasticidade, foco, etc. Em tese, essa é a boa foto. A foto de Roberto Jefferson na 1ª entrevista (dada à repórter Renata Lo Prete em 6/6/05) tem um estranhamento que chama a atenção sem ‘forçação’ de barra. A foto no dia da eleição da Marta Suplicy – a foto marca a tecla do “fim”-, vira um editorial da Folha. A foto do PT em 12/06 está dentro do campo do jornalismo. Tem corte, mas sem manipular, sem forçar. Acho legítimo, tira o jornalismo da mesmice, sem conteúdo de dramaticidade.*

23 - Por outro lado, o que a *Folha* considera como ‘foto impublicável’?

Marcelo Beraba - *A ética deve ser igual para o resto do jornalismo. Há diferença apenas na especificidade técnica. O norte é o mesmo: buscar a qualidade de informação, a precisão, a imparcialidade, objetividade, seriedade. O repórter de texto e o fotógrafo devem ter a mesma ética.*

Eu acho que a ética no Jornalismo é que deve nortear nossa vida como cidadãos também, ou seja, ele, o jornalista, está em busca da informação, ele está em busca, vamos dizer assim, pra usar um termo, talvez pretensioso demais, ele está em busca da verdade. Isso não quer dizer, necessariamente, que a busca da verdade signifique que ele vai encontrar a verdade, que ele vai ser completamente imparcial, que vai ser completamente objetivo. Acho que é muito difícil chegar a isso. Então há o procedimento correto. A maneira correta de trabalhar é você ter em mente que você tem que perseguir isso. Eu, jornalista, tenho que perseguir, tentar ser o mais objetivo possível. É ser o mais correto possível nas relações com as pessoas, o mais honesto possível. O que é esse ser o mais honesto? O mais objetivo possível, que é, continua sendo, uma coisa subjetiva. É você fazer de tal maneira, que, se você cometeu um erro, se você saiu da linha ou não, você saiba reconhecer e admitir isso. Então, o grande problema nosso no Jornalismo é que você tem uma dificuldade muito grande de reconhecer o erro. De reconhecer quando você passou do limite, quando escreveu algo que não deveria. Então a maneira de fazer isso é tendo um conhecimento de você próprio, saber quais são os seus limites, as tuas simpatias. Ter a consciência dos teus interesses, a consciência dos teus desejos, das tuas vontades. Ter isso claro para você e, a partir daí, trabalhar isso buscando o máximo de objetividade. Como se faz isso, acho que com honestidade. Agora, a questão da honestidade também é subjetiva e tudo mais.

24 - Quais os teores da crítica interna diária com relação à edição de imagens fotográficas?

Marcelo Beraba - *A Folha tem tradição de publicar fotos fortes, que tenham contexto que justifica. Em alguns momentos exagera por publicar várias fotos daquele episódio. Ex.: chacina de 2/05/05 no Rio de Janeiro, impunidade, anonimato – o Jornal tinha que publicar e internamente (a seqüência de fotos chocantes;) era necessário para aquilo que o Jornal queria passar. O “Caso de Madri”, os trilhos, os corpos (longe), tornar a foto palatável, transmite a violência do atentado e, ao mesmo tempo, mostra que tem cortes. Tem um braço no primeiro plano. A Folha publicou e o Jornal do Brasil apagou. Outros jornais optaram no mundo inteiro. Ou seja, não tem um padrão. Há limites de bom gosto e sensacionalismo.*

Chacina no Rio de Janeiro (2/5/2005):



FOLHA DE S. PAULO

Diário de Notícias, Opinião e Esportes

SEMPRE DE DOMINGO A QUARTA-FEIRA ÀS 18h • FOLHA DE S. PAULO: R. ALVARO DE ARAÚJO, 1505 - JARDIM PAULISTA - SÃO PAULO - SP • CEP 01318-900

João Paulo 2º piora e perde a consciência



Vigília em líderes religiosos

Uma multidão de pessoas se reuniu em frente ao Palácio de São Paulo, onde o papa João Paulo II está internado, para uma vigília em líderes religiosos. O papa, de 82 anos, sofreu um derrame cerebral em 2002 e desde então tem sofrido com problemas de consciência e comunicação. A situação de saúde do papa é considerada grave, e ele não consegue falar ou reconhecer pessoas próximas.

Massacre no Rio deixa 30 mortos



Um massacre em uma favela do Rio de Janeiro deixou 30 mortos e dezenas de feridos. Os policiais chegaram na manhã de ontem e encontraram os corpos das vítimas espalhados pelo chão. A polícia não sabe ainda quem foi o autor do crime, mas acredita que se trata de um ataque planejado.

Quem vive no Rio, não morre

Apesar de o número de mortes ter sido alto, a maioria das vítimas não foram moradores locais. Muitos dos mortos foram turistas ou visitantes que estavam em uma festa na favela quando o massacre aconteceu.

CRIMINALS: ESTABILIZAM

Os líderes criminais da favela conseguiram manter a calma após o massacre, evitando conflitos internos.

FORÇAS: Oração e líderes de amigos imaginários

As forças policiais realizaram uma oração e buscaram estabelecer um diálogo com os líderes locais.

FORÇAS: Agente, Casarelli confirma gravidade

Um agente das forças de segurança confirmou a gravidade da situação e a necessidade de uma operação.

FORÇAS: Saldo da balança em favor dos policiais

Apesar do massacre, as forças policiais conseguiram controlar a situação e evitar um conflito maior.

CADA

14 milhões de reais em 1000 de 2005

14 milhões de reais em 1000 de 2005

O 'Caso Madri': foto sem retoque na Folha...



FOLHA DE S. PAULO

São Paulo, sexta-feira, 12 de março de 2004
DIRETOR DE REDAÇÃO: OTAVIO FRILAS FILHO • CM JOSÉ ALA SERVIÇO DO BRASIL • ALAMEDA BARÃO DELMEIDA, 410 • ANO 84 • Nº 27.070 • R\$ 2,00

Terror mata mais de 190 em Madri

★ 10 bombas explodem em 4 trens, matam 192 e deixam 1.421 feridos ★ Grupo ligado à Al Qaeda assume ataques, mas ETA também é suspeito ★ Atentado foi o mais sangrento da Espanha e o 2º maior da Europa



Vítimas do atentado na estação de Atocha, a principal da capital espanhola, são atendidas ainda nos trilhos por equipes de socorro

ELIENNE MELLO

A explosão de dez bombas em quatro trens, em 165 diferentes estações de Madri, matou no mínimo 192 pessoas e feriu ao menos 1.421, sendo que duas podem ser brasileiras. Foi o maior atentado terrorista da história da Europa — sem considerar a destruição de avião da Pan Am na Escócia, em 1988, que matou 270. As explosões, quase simultâneas, ocorreram a partir das 7h30 (8h30 em Brasília). A maioria dos mortos estava em dois trens que chegaram à estação de Atocha, a maior da cidade. As Brigadas de Abu Hafsa al Masri, grupo terrorista islâmico ligado à Al Qaeda, não responderam pelos ataques aos EUA em 11 de setembro de 2001, asseguraram os atentados. Em carta a jornal árabe de Londres, o grupo diz ter se infiltrado "no coração da Europa" e destruído "um dos principais pilares da aliança dos cruzados, a Espanha". A organização já acusou o atentado à sede da ONU em Bagdá, em agosto, em que morreu o brasileiro Sérgio Vieira de Mello. A Espanha é uma das aliadas dos EUA na guerra ao terror. De início, Argel, Jordão, ministério do Interior, culpas o grupo terrorista basco ETA. À noite, atenção e apreensão de um furgão com diplomatas e uma dia em limbo com veredictos do Alcañiz Segundo-elo, nenhuma linha de investigação seria desprezada. Todos os portais policiais espanhóis começaram a campanha para a eleição geral de domingo, que terminaria hoje. **Mundo**



Manifestantes reunidos em Madri protestam contra os atentados



Jovens aguardam socorro na estação de trem de Atocha, no centro

OS PRINCIPAIS SUSPEITOS

AL QAEDA

- 10 bombas explodem em 4 trens em Madri, matando 192 e ferindo 1.421.
- O grupo terrorista islâmico Al Qaeda assumiu os ataques.
- O grupo também é suspeito de ataques em Bagdá e Londres.
- O grupo também é suspeito de ataques em outros países.

ETA

- O grupo terrorista basco ETA também é suspeito de ataques em Madri.
- O grupo também é suspeito de ataques em outros países.
- O grupo também é suspeito de ataques em outros países.

"11 de Setembro espanhol" tem horror e solidariedade

Madri viveu ontem seu 11 de Setembro, refere Cláudia Rosal. Em meio ao horror e ao cheiro de carne queimada, voluntários cobriam cadáveres com o que estivesse à mão. "Não supera a fúria. Há um silêncio nos rostos, muito sangue", disse Enrique Sánchez, motorista de uma das primeiras ambulâncias a chegar à estação de Atocha. De mais das feridas distorcidas dos vagões atingidos, viaja o suor líquido de celofano que não pararam de tocar, mas cujos donos já não podiam responder. Como em Nova York, a solidariedade explodiu. Quatro pessoas a cada 15 minutos apareciam para doar sangue. **Pág. A11**

EUA oferecem ajuda para encontrar os responsáveis

Pág. A17

Oposição pede CPI sobre morte de Celso Daniel

Em reação à oposição de governo para impedir a instalação da CPI dos Binões, o PTSDI apresentou ao Senado requerimento que cria comissão para investigar o caso do professor de Santo André, Celso Daniel (PT), em 2002, sem ligação com o processo de corrupção. O requerimento tem as 27 assinaturas necessárias. **Pág. A4**

ATMOSFERA

Temperatura máxima e mínima de chuva

10°C Máxima... 20°C
10 em São Paulo... 24°C Máxima... 24°C

OPINÃO

EDITORIAIS

Uma "lei de Marquês", considerando os atentados terroristas em Madri, e "Conselho econômico", analisando discursos do presidente sobre a política econômica. **Pág. A2**

Política econômica não muda, diz Lula

O presidente Luiz Inácio Lula da Silva afirmou que a política econômica do governo "continuamente recebeu críticas", mas que não pretende alterá-la. Lula disse que a inflação está sob controle, que "não há como a economia não crescer neste ano" e que os juros vão sair o "todo equívoco de todo o problema do governo". A inflação oficial acumulada em 2004 é de 3,7%. **Págs. B1 e B2**

QU C

Com ingressos esgotados, o gaúcho e cantor nordestino Edir Araújo foi eleito em São Paulo.

Termina busca por ossadas no Araguaia

O grupo enviado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos a Xambioá (TO) encontrou seis ossacos em trabalhos iniciados na semana passada em busca de restos de participantes da guerrilha do Araguaia, entre 1972 e 1975. A Secretaria de Direitos Humanos não descartou fazer novas buscas no local. **Pág. A11**

ÍNDICE		www.folha.com.br		Cotação em R\$	
Dólar	1,58	Boleto	1,58	Commodities	1,58
Real	0,64	Boleto	1,58	Commodities	1,58
Yên	1,35	Boleto	1,58	Commodities	1,58
Libra	1,80	Boleto	1,58	Commodities	1,58
Real	0,64	Boleto	1,58	Commodities	1,58
Yên	1,35	Boleto	1,58	Commodities	1,58
Libra	1,80	Boleto	1,58	Commodities	1,58

...assim como no espanhol *El Pais*...

EL PAIS

VIERNES 12 DE MARZO DE 2004
Año XXIX. Número 9.781

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA
www.elpais.es

EDICIÓN MADRID
Precio: 1 euro

Infierno terrorista en Madrid: 192 muertos y 1.400 heridos

Interior investiga la pista de Al Qaeda sin descartar a ETA



Docenas de heridos permanecen junto a los vici restantes después de abandonar el tren que sufrió el atentado en las proximidades de la estación de Atocha. / PABLO TORRES GUERRERO

Diez explosiones en cuatro trenes de cercanías siembran el terror ● La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá ● El Rey expresa su "repulsa e indignación" ● Rajoy y Zapatero piden la unidad de los demócratas ● Los partidos suspenden la campaña electoral y se suman a las manifestaciones convocadas hoy en toda España

Cuatro atentados terroristas sincronizados, en los que estallaron 10 de los 13 artefactos explosivos colocados, causaron ayer una matanza en los trenes de cercanías de Madrid. Al menos 190 personas fallecieron y más de 1.400 resultaron heridas en el mayor ataque terrorista en la historia de España y uno de los más sangrientos de Europa. Las bombas estallaron pasadas las 7.30 en la estación de

Atocha y en sus cercanías, en la de Santa Eugenia y en el apeadero del Pozo del Tío Raimundo cuando decenas de miles de ciudadanos se dirigían a su trabajo. El Ministerio del Interior informó de que su principal línea de investigación es ETA, pero no descartó la pista de Al Qaeda tras el hallazgo en Alcalá de una cinta con versos del Corán y detonadores en una furgoneta robada.

EDITORIAL

11-M

LA FECHA de ayer quedará marcada en negro en la memoria de españoles y europeos. Los casi dos centenares de muertos y más de un millar de heridos provocados por los atentados de Madrid suponen la mayor matanza terrorista en España, y la catástrofe de mayor alcance registrada en la capital desde la Guerra Civil. Este país acaba de experimentar un terrorismo de unas dimensiones y de una crueldad hasta ahora desconocidas. La eventualidad de que sea obra de Al Qaeda y de que tenga relación con el papel jugado por el Gobierno de Aznar en la guerra de Irak introduce una novedad que no puede dejar de sembrar una profunda inquietud. *Para » la página 19*

...no americano *Washington Post*

California High Court Halts Gay Marriages

Hearings Ordered; Licenses Will Stand

By FRANK RUFFALO
Washington Post Staff Writer

SAN FRANCISCO, March 11—The California Supreme Court on Thursday ordered San Francisco to stop issuing marriage licenses to same-sex couples after a hearing that lasted less than three hours. It ordered the city to file its arguments by the end of the week.

But the high court did not end the same-sex marriages that have taken place since Jan. 22, as the California attorney general had requested. Rather, in its unanimous ruling, the seven-member panel said it would let those on both sides of the issue argue their case on early in May.

The Supreme Court decision stops, at least for now, the wave of same-sex marriages here that inspired local leaders in other states, including New Mexico and New Jersey, to officiate at gay weddings. Gay couples from around the nation have flocked to San Francisco to be married if they can. After the court's ruling, city officials have stopped issuing marriage licenses, leaving 10,000 gay couples lined up in City Hall.

The court's decision on the same day that Massachusetts state legislators, responding to a decision from the state's highest court, voted to allow gay marriage.

By MARRIAGE, 47, Col. 1

U.S. to Buy Anthrax Vaccine

Stockpile Would Permit Mass Inoculations

By JAMES GALLIN
Washington Post Staff Writer

The government is preparing to buy enough experimental anthrax vaccine for 20 million people, a stockpile that would permit mass inoculations in numerous U.S. cities if an epidemic broke out, a deal announced Thursday.

The new vaccine would be the most significant addition to the national anthrax stockpile since the Bush administration took office in January.

The vaccine is being developed by a private company, which has been authorized to build a pilot-scale production facility in San Francisco. The new plant would change that, creating a vaccine big enough to inject in two to three million people in the New York and Washington metropolitan areas or in other cities that might be targeted in an anthrax attack.

Two biotechnology companies, in California and in Britain, have won contracts to make an early stockpile of the anthrax vaccine sufficient to inoculate 2 million people, according to building documents reviewed yesterday, and they are likely to bid soon on larger contracts. Coupled with the government's acquisition of stockpiling the vaccine, it is a significant step toward creating an early stockpile of the anthrax vaccine.

By ANTHRAX, 36, Col. 1

'Selfless' Spirit Killed In an Ambush in Iraq

By FRANK RUFFALO
Washington Post Staff Writer

BAGHDAD, March 11—Bruce D. Harrel was tough, generous and anything but glibly able—leaving a secret job at a Washington law firm to work in Africa, then going to Iraq to help local women assert their rights in the postwar political process. He died in a roadside ambush on Tuesday night, Harrel and Robert J. Engel of Fairfax, Va., became the first American civilian employees of the Coalition Provisional Authority to be killed in Iraq, General Secretary Robert M. Gates said Thursday, praising Harrel's "selfless" spirit.

Harrel, 32, was based in Hillis and spent much of his time with the occupation authority promoting women's traditional rights. He helped draft legislation intended to ensure a role for women in the country's evolving system of government, relations and religious law.

By IRAQ, 28, Col. 1

Madrid Train Blasts Kill at Least 190



Wreck of the bombings, which took place during the morning rush hour, are scattered among rescue workers outside Madrid's Atocha station.

A Catastrophe 'Like the Twin Towers'

Witnesses Describe Scenes of Chaos



Rescue workers evacuate a man from the debris at Atocha station, a busy subway hub in central Madrid and a scene of much carnage.

By KEVIN R. ENRIGHT
Washington Post Staff Writer

MADRID, March 11—An Al Qaeda train station in the heart of Madrid, Spain, was struck and destroyed on Thursday evening, in a deadly terrorist attack that killed at least 190 people and left nearly 1,500 injured. Witnesses described the scenes of carnage and chaos that they heard multiple explosions at the city's busy Atocha station, which sent passengers scrambling in a panic as the station was engulfed in flames. The station, one of the Prado Museum, Spain was heavily damaged in the attack.

The morning would be a nightmare as thousands of commuters on their own, and leave vehicles on the streets for the next several hours.

Prime Minister Jose Maria Aznar called the attack "a mass murder" and vowed to do everything in his power to bring justice to the victims. "On Sept. 11, 2001, someone attacked the United States. March 11, 2004, someone attacked the heart of Spain," he said.

Government officials and the media immediately blamed the attack on the Basque separatist group ETA, which has fought for more than 20 years against the Spanish government.

Later Thursday, however, the Spanish interior minister, Angel Acebes, said the government was investigating a possible link to Islamic extremists after a van was discovered on the outskirts of Madrid.

By MADRID, 43, Col. 2

10 Bombs Detonate Almost at Once; Nearly 1,500 Hurt

By KEVIN R. ENRIGHT
Washington Post Staff Writer

MADRID, March 11—Ten nearly simultaneous explosions tore through four popular commuter train stations in Madrid during rush hour Thursday evening, killing at least 190 people and wounding nearly 1,500 in the worst terrorist attack in modern Spanish history, three days before national elections.

The explosions were placed in backpacks and left aboard trains and on tracks at three stations. Witnesses describing the scenes of carnage said they heard multiple explosions at the city's busy Atocha station, which sent passengers scrambling in a panic as the station was engulfed in flames. The station, one of the Prado Museum, Spain was heavily damaged in the attack.

The morning would be a nightmare as thousands of commuters on their own, and leave vehicles on the streets for the next several hours.

Prime Minister Jose Maria Aznar called the attack "a mass murder" and vowed to do everything in his power to bring justice to the victims. "On Sept. 11, 2001, someone attacked the United States. March 11, 2004, someone attacked the heart of Spain," he said.

Government officials and the media immediately blamed the attack on the Basque separatist group ETA, which has fought for more than 20 years against the Spanish government.

Later Thursday, however, the Spanish interior minister, Angel Acebes, said the government was investigating a possible link to Islamic extremists after a van was discovered on the outskirts of Madrid.

By SPAIN, 43, Col. 1

Stability Deadens Dreams for a Russian Family

Putin's Vow to End Chaos Leads to Inertia for Many

By STEVE COOPER
Washington Post Staff Writer

MOSCOW, Russia—Katerina Khromova is depressed. She cries two nights a week. She wears a headscarf and a long coat, but she won't leave her apartment. It's not that she's afraid. It's that she's bored.

"Maybe it's not a bad idea to move to another country," she says. "Or to start a business. Or to go to university. Or to work for a company. Or to travel. Or to do anything but sit at home and wait for the end of the world."

Khromova, 42, is one of many Russians who are skeptical about the future of their country. They are waiting for something to happen, but they are not sure what it should be.

"The Khrushchev, collapse everywhere who started at 22 and that they are now trapped behind..."

By RUSSIA, 47, Col. 2

New Bush Ad Assails Kerry on Taxes, War

Campaign Takes a Negative Turn

By HOWARD KURTZ
Washington Post Staff Writer

Just one week after launching a wave of positive commercials, President Bush went on the attack with a new ad yesterday, charging that Democratic challenger John F. Kerry would "take taxes by the seat of your pants" and weaken the country's response to terrorism and al-Qaeda.

"John Kerry—wrong on taxes, wrong on defense," says the ad, which begins airing today in 10 battleground states.

Kerry campaign officials, seeing no way to attack ad unprovoked, immediately began cutting a response ad for airing today. The campaign will file any such proposed tax plan and demand answers that Kerry wants to cut taxes for the middle class, the ad says.

"When again George Bush is insulting America," the national party says, adding "America does not give money to a president who is leading negative ads."

These opening salvoes in what promises to be a long and contentious war on campaign '04.

Republican lawmakers backed an omnibus, coordinated with the Bush campaign, on March 9 proposals as well as his "overhaul" campaign Wednesday that Republicans are a "cracked ... thing again."

The senator from Massachusetts rejected their demands for an apology for the remark, firing back "insult" again.

By AD, 34, Col. 1

A Long, Crowded Road to Weekends

Highway Traffic Stalls Traditional Getaways



Suburban 60-year-old woman is parked with car on highway on a Friday afternoon.

By STEVE COOPER
Washington Post Staff Writer

It's 4:15 p.m., and it's a wonder. Already the Gettysburg, Pa., area is a mess of honking horns and honking horns. It's a mess of honking horns and honking horns. It's a mess of honking horns and honking horns.

The group is trying to get to Manhattan in time to show up on this Friday, and a glimpse of the red of glowing brake lights in front of them in Interstate 88 don't mean "This is terrible."

Chin laments at the red stop near Manhattan where she is moving other passengers.

The girls, who are sitting quietly in the back of the van, watching DVDs and listening to music, have grande hair, clip and jazz by their sides.

By GETTYSBURG, 41, Col. 1

Md. Activist Indicted

A former general manager of the Baltimore Sun newspaper is accused of working with Saddam Hussein's intelligence agents, according to a report in the Washington Post.

Korean Impeached

A South Korean lawmaker is accused of having a sexual affair with a former North Korean official.

The Post on the Internet

Washington Post website: www.washingtonpost.com

Marcelo Beraba - *Quando da foto chocante, as pessoas reagem negativamente. Acham que é uma invasão do jornal. Outras beiram o sensacionalismo como forçação de barra. O termômetro é o “teste do café da manhã”; os filhos, de sete anos é que dão o “parecer”. Exemplos: 2 de abril – chacina no Rio; 14/11/04 – Iraque com cadáveres e pedaços de braços.*

A responsabilidade não é só por ter a foto. Deve haver transparência. Se o leitor reclamar tem que saber por que a Folha publicou, dentro do Manual de Redação¹⁴ ou da ética. Mesmo com o Manual posso ter atitude que rompa, mas tem que ser explicado pelas exigências do leitor.

Foto relevante é chocante porque o tema é chocante. Não se viu corpos dos americanos no Iraque ou no 11 de setembro¹⁵ e, no entanto, está sendo mostrado. No tsunami, os corpos mostrados são de nativos e não de turistas escandinavos etc. Jornais publicam fotos muito fortes, dá vontade de vomitar, corpos inchados, braços e pernas abertos, confusão com corpos e madeiras. Publicou-se (na Folha) de longe.

Iraque, em 14/11/2004

¹⁴ O Manual de redação exige consulta obrigatória à Direção de Redação para a publicação de fotos nas seguintes circunstâncias: possam, se publicadas, colocar em risco a segurança pública ou a de pessoa ou empresa; façam menção à *Folha* ou a outros veículos da mídia; façam menção a pessoas que trabalhem na *Folha* ou colaborem com ela; contenham acusações criminais; contenham ataques contra terceiros; contenham material que possa ser considerado obsceno; contenham ataques pessoais a autoridade constituída; destinem-se à publicação nas primeiras três páginas do jornal; erramos.

¹⁵ O governo norte-americano comprou os direitos de publicação de fotografias sobre o atentado e vetou a publicação de corpos carbonizados ou deformados pela tragédia. Apenas as fotos gerais do acidente e os atos heróicos de bombeiros e outros agentes ganharam as páginas.



FOLHA DE S. PAULO

São Paulo, quinta-feira, 1º de abril de 2004

EDITOR DE REDAÇÃO OTAVIO FRIAS FILHO • CDM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL • ALAMEDA BARÃO DE LIMEIRA, 415 • ANDAR 6 • Nº 27.393 • R\$ 1,50

Total gasto pelas brasileiras em 2003 foi 3,3% menor que em 2002; é a maior redução já registrada pelo IBGE

Consumo de famílias tem queda recorde

Quatro civis dos EUA são trucidados no Iraque

Quatro civis americanos a serviço da coalizão que ocupa o Iraque foram mortos em Fallujah (37 km a oeste de Bagdá) em um dos dias mais violentos desde o anúncio do fim da guerra, há quase um ano.



Iraquianos celebram morte de civis americanos em Fallujah pendurando corpos mutilados em ponte sobre o rio Eufrates

A queda na renda das brasileiras se refletiu no consumo. Em 2003, o total gasto pelas famílias de pelo los R\$ 254 bilhões menor que o registrado em 2002, segundo o IBGE, que divulgou os números finais do PIB (Produto Interno Bruto), soma dos bens e serviços produzidos no país) do ano passado. Em termos reais, o consumo das famílias caiu 3,3%, foi o maior recuo desde que o instituto começou a pesquisar esse dado, em 1993.

AMERICANOS DO GOLPE

Americanos cogitaram enviar armas

Documento divulgado nos EUA revela que o então presidente do Brasil, Fernando Collor, reuniu há 40 anos uma comissão de segurança para discutir o golpe militar tentado na Venezuela no Brasil, relata Fabiano Mattosman. Se possível, seriam enviadas armas antiterroristas. **Pag. B15**

Violência no primeiro dia matou sete

A primeira vítima no dia 1º de abril de 2004 que não morreu de violência. Mortes em sete pessoas em decorrência do golpe magnético dos dois homens fecharam. Houve corrida por alimentos e combustível, o que causou filas nos supermercados e nos postos. **Pag. B14**

Golpe foi uma montagem de falsos autores

Almeido afirmou que João Goulart trama a ruptura constitucional, sobra as portas fechadas e declara a corrupção se encerrar no Estado da Bahia se encorajasse de destruir sua montagem de falsos autores. **Pag. B16**

OPINIÃO

EDITORIAIS

Letia "A terra é ra"

Letia "A terra é ra", sobre desdém do tratamento do caso Waldemar, "Acumulação de recursos", "avaliação do BIC" e "Crisis para a OAB", analisando formação da alibação. **Pag. A3**

Planalto vê conspiração para derrubar Lula

Na semana passada, Santos posicionou a corporação de imprensa a respeito do "golpe de estado" que, após a morte de José Roberto Santos com Carlos Brum. Para Thomas Santos, que foi o nome do Planalto, o objetivo era "derrubar o ministro José Thome (Casa Civil) e derrubar o governo Lula". **Pag. A4 e B6**

MST afirma que verba extra não detém invasões

O coordenador nacional do MST, João Paulo Stabile, afirma que a verba suplementar de R\$ 1,7 bilhão anunciada pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário resolve o problema de reforma agrária. Segundo ele, o plano de mobilizações dos sertões não será afetado. **Pag. B13**

SP ganhará 804 árvores em áreas com visibilidade

São Paulo deve ganhar neste ano ao menos 804 árvores com compensação ambiental pelas obras viárias na cidade. O recurso vai beneficiar os paulistanos mais privilegiados em matéria de arborização urbana e que vivem ou trabalham em áreas nobres. A prefeitura admite que a visibilidade foi um dos critérios adotados. **Pag. C5**

NÚMEROS DO PIB

Total: **R\$ 1.515 bil**

Per capita: **R\$ 8.565**

Brasil cai no ranking das economias do mundo

País	PIB
Estados Unidos	1º
Japão	2º
China	3º
Índia	4º
Brasil	15º
Argentina	16º
Rússia	17º
Austrália	18º

GENCIA

EUA testam vacina anti-Sars

Três pesquisadores americanos criaram a vacina contra o vírus da Sars (síndrome respiratória aguda grave) que inicialmente resultou em dois ataques cardíacos. Resultados em DNA revelaram a dependência da vacina em humanos neste ano. A Sars já infectou 8.076 pessoas em todo o mundo. **Pag. B20**

DATAFOLHA

Datafolha revela a maior região de SP

Condição e que permitiu o crescimento do território total de São Paulo.

Região	População	Área
Região Sudeste	35% da população	73% da área

MODIZIO EM SP

Modizios em SP: 7 e 8

ATMOSFERA

Partículas de chuva: 17°C

EQÜIBÓRIO

RPGVira arma contra rebelde

Chissos de rebeldia a nível internacional (ONU) embaixada para combater a guerrilha local e a rebelde. Estratégias teóricas a nível internacional, já que devem na coluna propiciam a redução do fluxo sangüíneo e o despojo de guerrilha. **Page 4 e 7**

FIVEST

Volta a circular caderno sobre os vestibulares

FURACÃO CAOA

0,49% DE JUROS, PREÇOS ANTIGOS E FRETE GRÁTIS.

Veja na página 7

INDICE		www.folha.com.br		Educação	
Índice	Variação	Índice	Variação	Índice	Variação
IBVP	+0,12%	IBVP	+0,12%	IBVP	+0,12%
IBVP	+0,12%	IBVP	+0,12%	IBVP	+0,12%
IBVP	+0,12%	IBVP	+0,12%	IBVP	+0,12%

Tendências:

26 - Qual o limiar entre ‘manipulação’ e ‘tratamento de imagens’¹⁶?

Marcelo Beraba - *Tratamento é um procedimento ok, quando sem interferência. A manipulação é tentação que deve ser afastada. Acho um absurdo. A única hipótese é o jornal assumir a manipulação como as imagens que aparecem nas páginas dominicais do Élio Gaspari, que assume a manipulação (montagem). É preciso sempre deixar claro pois se estica a fronteira da credibilidade. Corresponde, por exemplo, a “mudar a aspa” no jornalismo de texto.*

27 - Na concorrência desenfreada entre as “imagens da notícia”, não deveria o jornal impresso abdicar de um discurso visual prioritariamente testemunhal, geralmente burocrático e fartamente apropriado como substrato da informação na TV? Não estaria o jornal impresso incorrendo em equívoco de contextualização ao reeditar o *fast food* das imagens televisivas como principal presentificador dos eventos cotidianos?

Marcelo Beraba - *Não aceito a concorrência com imagem de TV. Não é novidade. A concorrência é de 50 anos. Às vezes a TV flagra, mas outras vezes é o jornal que pauta a imagem da TV. A imagem mais forte é a do jornal. O jornal continuará perseguindo o flagrante fotográfico, assim como deve continuar perseguindo a informação exclusiva.*

28 - Que *status* você vislumbra para devir do fotojornalismo, na perspectiva dos impressos diários se dirigirem, cada vez mais, para segmentos de leitores mais críticos? O senhor compreende que as necessidades dessa tendência estão sendo consideradas?

¹⁶ Vide em “Anexo A” o Código de Ética para o fotojornalismo

Marcelo Beraba - *O jornal tem a função de analisar, etc, mas não pode abdicar de perseguir a informação. O jornal não pode abdicar dessa perseguição. Cada veículo pode trabalhar melhor alguma característica da notícia.*

29 - Como você avalia, hoje, o Projeto Folha?

Acho que o Projeto Folha é inovador. A implantação dele, em 1984, consolida uma série de conceitos e objetivos, metas que a Folha já vinha mais ou menos elaborando. Antecipa um tipo de jornalismo que depois outros jornais vão adotar, um jornalismo crítico, imparcial, apartidário, moderno no sentido da temática dele que influencia vários outros jornais. É um projeto bem sucedido sob o ponto de vista do mercado porque permite, ajuda a Folha a crescer ao longo da década de 80, em termos de venda, assinatura, banca etc, etc e a ultrapassar o seu principal e tradicional concorrente que é o Estado de SP. Acho, no entanto, que depois de 20 anos ele exige alguma forma de ser repensado. O projeto editorial que está em vigor hoje não é o mesmo de 84. Eu não saberia dizer de cabeça as datas em que ele foi modificado: em 84, e depois acho que no final dos anos 80 e outro no início dos anos 90. Não sei se o último é em 1996/97. Mas o Projeto está defasado em função da conjuntura do País, do crescimento do País, em função dos novos meios de comunicação que chegaram, da força da Internet, em função da exigência que a gente tem hoje de repensar o papel do jornal. Qual o papel do jornal? Uma coisa é o papel que o jornal tinha na década de 70/80 quando ele enfrentava uma televisão incipiente, enfrentava o rádio.

Hoje, ele enfrenta a TV a cabo especializada, com 24h de notícia, rádio especializado também em notícia, internet, blogs. As formas que as pessoas têm hoje, os canais que as pessoas têm para buscar informação são infinitamente maiores, mais rápidos e tudo mais. Então, por que será que esse jornal parece velho? Roberto Jefferson é caçado, cheque surge e isola Severino. Eu sabia isso ontem, pela internet,

por portais na internet, por blog, pela televisão, pela Globo News, pelo Jornal Nacional, pelo Jornal da Globo, pela CBN quando eu tava indo pra casa.

Duas colunas de ombudsman publicadas na “Folha de S.Paulo” acerca da relação de imagens/recepção de leitores:

30 - O peixe fora do aquário (23/05/2004)

Marcelo Beraba

Lalo de Almeida-20.abr.2004/Folha Imagem



Observe bem a foto acima. Ela mostra um peixe fígado nas águas poluídas da represa de Guarapiranga, na Zona Sul de São Paulo. Foi feita pelo repórter-fotográfico Lalo de Almeida e publicada na capa da Folha do dia 21 de abril para ilustrar a reportagem "Qualidade da água tem piora em São Paulo". A foto mostra a cor forte da água e tem um ângulo inusitado. O homem que pesca ao fundo parece estar com água pela cintura. Há pingos na imagem e uma mancha do lado direito que parece indicar um reflexo. Ela capta a idéia da poluição e consegue fugir do convencional.

O leitor Delvino Nunes, no entanto, ficou cismado. E escreveu para o ombudsman, um pouco indignado. "Num primeiro momento, ao olhar para a foto, fiquei impressionado com a plástica, assim como com a criatividade. Porém, ao tentar entender o ângulo do fotógrafo, cheguei à seguinte conclusão: ou ele estava dentro da represa, ou ele forjou a foto. Até que seja convencido do contrário, fico com a segunda conclusão e explico. Bem ao lado direito do peixe há um reflexo, provavelmente do fotógrafo. O que me leva a concluir que o peixe não estava na água, mas dentro de um aquário, daí o reflexo. Há até bolhas de ar no vidro do aquário (ou da lente quase submersa!!)."

Todos nós conhecemos casos de manipulação de fotografias em jornais e revistas. É fácil, com os recursos de que os departamentos de Arte e de Fotografia dispõem, alterar uma foto. Um exemplo recente famoso ocorreu na edição do atentado terrorista de 11 de março em Madri. Uma das imagens mais fortes, reproduzida por quase todos os jornais do mundo, mostrava vítimas sendo atendidas ainda na linha do trem. Logo em primeiro plano, aparecia um pedaço de corpo humano. É uma foto de muito impacto. A maioria dos jornais, inclusive a Folha, publicou-a com todos os detalhes. Alguns poucos decidiram "limpar" da cena o pedaço de corpo para não chocar seus leitores.

Era preferível que tivessem publicado outra foto das milhares que estavam disponíveis. Ao mexer na imagem sem informar seus leitores, esses jornais alteraram a realidade e cometeram uma fraude. O questionamento do leitor, portanto, era pertinente. A desconfiança ameaça a credibilidade. E não importa se a foto fraudada é de um atentado internacional ou retrata um problema local. O dano é o mesmo.

Tratei de ouvir a editoria de Fotografia e recebi a seguinte explicação: "Para conseguir realizar a imagem do peixe dentro da água suja na represa, o repórter-fotográfico colocou sua câmera dentro de um aquário. A câmera, para não molhar, está dentro do recipiente, e o peixe, dentro da represa, ao contrário do que imaginou

o leitor. O reflexo observado é do aquário onde está a câmera'. O leitor não se convenceu. E voltou a escrever: "Como explicar o reflexo do fotógrafo no aquário se ele estaria dentro da água, eu suponho? Tem mais, um aquário com tamanho suficiente para receber uma câmera é relativamente grande e tem uma base grande. Para colocar metade dele dentro da água, com a pressão da água de baixo para cima, haveria a necessidade da ajuda de pelo menos mais uma pessoa, e mesmo assim elas teriam dificuldade para manter o aquário estável. Meu objetivo não é polemizar, mas todas as pessoas para quem mostrei a foto, fiz minhas considerações e mostrei a resposta da Folha foram unânimes em afirmar que a foto parece montagem. E ainda acredito que quem está no aquário é o peixe".

Pedi então ao repórter-fotográfico Lalo de Almeida um relato mais detalhado, para que eu pudesse me convencer e dar um retorno ao leitor. Ele explicou que, diante de um assunto já muito explorado, pensou em algo diferente: uma foto que pudesse mostrar a poluição das águas de dentro da represa para fora. Teria, portanto, que mergulhar a máquina. Como o jornal não possui equipamentos apropriados para esse tipo de foto, decidiu improvisar. No caminho da represa, parou numa loja e comprou um aquário de 35 cm de comprimento, 20 cm de largura e 25 cm de altura. Tinha de ser uma peça com espaço suficiente para abrigar sua Canon EOS-1D com uma lente objetiva 14 mm.

Seu relato: "Na represa, existia um tronco velho que entrava cerca de 1,5 metro sobre a água. Caminhei pelo tronco carregando o aquário com o equipamento até chegar a uma profundidade de 30 cm. Posicionei a máquina no fundo do aquário aproximando a objetiva da parede de vidro, para tentar minimizar o reflexo. Segurei a máquina com as duas mãos e pressionei para baixo até o aquário afundar cerca de 12 centímetros. O mais importante era deixar a linha d'água exatamente na metade da objetiva. Com isso conseguiria captar o universo submarino (o peixe na água suja) e ter também uma referência externa (o pescador). Esse ângulo só daria certo com um objetiva grande-angular, como a que eu usava. Quando um dos pescadores conseguiu fisgar, passou com o peixe preso no anzol perto do aquário. Nesse momento, fiz a foto. Como a máquina estava dentro do aquário, as fotos foram feitas

sem muita precisão. Além disso, o nível da água na parede do aquário variava bastante, pois eu tinha que pressionar a máquina para afundar o aquário enquanto batia as fotos. Foi essa variação do nível d'água que deixou algumas bolinhas na parede de vidro e que aparecem no lado esquerdo da foto".

Não se pode, portanto, falar em fraude.

Diante dessas explicações mais detalhadas, Delvino Nunes se deu por satisfeito. E fez uma observação correta: "Ao reconhecer que utilizou um aquário, haveria a necessidade de compartilhar esta informação com o leitor, ao menos na legenda da foto". Concordo. Quando o jornal usa recursos não convencionais para obter algum efeito fotográfico incomum, como foi o caso do peixe, deveria dividir a experiência com os seus leitores, céticos e curiosos.

31 - Ares de Gênova (29/07/2001)

Bernardo Ajzenberg

Dois tipos de objeção chegaram ao ombudsman sobre a cobertura da reunião do Grupo dos 8 em Gênova no final da semana passada. Um grupo de leitores queixou-se das fotos que estampavam na capa da Folha do dia 21 a morte do jovem Carlo Giuliani.



Reuters

O assinante Fernando Andrade, por exemplo, escreveu o seguinte: "Desautorizo a Folha a entrar em minha residência novamente com fotos de extremo mau gosto como as fotos em destaque de primeira página de hoje (assassinato de um manifestante contra a globalização). O mau gosto atingiu o extremo na foto onde a vítima agoniza "esguichando" sangue. Onde o jornal quer chegar? Por favor, não repitam isto!".

Menciono esse e-mail não só por sintetizar os demais mas também por mexer com a relação entre o jornal e seu leitor mais fiel e majoritário: o assinante. Não se deve discutir em abstrato o uso ou não de uma foto chocante, e sim vinculá-lo ao veículo, suas tradições, seu público. O assinante paga para ter o jornal em casa por conhecê-lo. Não antevê seu conteúdo, mas sabe entre que margens navega. Uma foto pode estarrecer certo leitor e ser banal para outro.

O difícil, para o editor, ao deparar com imagens "pesadas", é justamente definir limites, com base no perfil médio de seu leitorado. Nesse caso, com a foto do "close" do rapaz de cabeça sangrando no asfalto, a Folha exagerou. Não foi um problema isolado, claro. Os leitores do "Jornal do Brasil", do Rio, por exemplo, tiveram mais motivos do que os da Folha para se sentir chocados. Aquele diário

praticamente transformou num minipôster, no alto de sua capa, a cabeça "esguichando sangue" de Giuliani. "O Globo" e "O Estado de S.Paulo" não deram a foto em suas capas. O "Libération", tablóide francês, ocupou a capa com o corpo, dando ênfase menor à cabeça. "The New York Times" deu uma sequência de fotos, e só uma trazia o morto, à distância, como o argentino "La Nacion". Cenas chocantes, sempre haverá. O desafio continuará a ser detectar o ponto em que uma foto deixa de ser registro forte e contundente para se transformar, dependendo de como é editada, em ícone apelativo ou sensacionalista (...). 29 de julho de 2001

CAPÍTULO 2

DE REFERENTES, FACTUALIDADES E IMAGEM DIRIGIDA

Há crise no fotojornalismo impresso em jornais diários. Essa é a crise dos espectros que comportam a idéia de um realismo factual e dos procedimentos normativos que tradicionalmente o governam. Uma crise¹⁷ que arrebatam para um outro ponto de mediação a idéia de referente. Se, nas expressões mais livres de objetivos a fotografia trata de formas aleatórias e datadas a compreensão de referentes, no fotojornalismo a questão ainda não mereceu intensa introspecção. Referente está ligado ao fotojornalismo como a expressividade que encorpa remissão obrigatória da imagem aos constitutivos do evento

¹⁷ Crise que infiro do sentido oferecido por Thomas Kuhn (1999, 105): “o significado das crises consiste exatamente no fato de que indicam de que é chegada a ocasião para renovar os instrumentos”.

social. Aos constitutivos e, muito raramente, a desdobramentos ou analogias mais livres, em sentidos extras de editorialização. À remissão não se concentra, aqui, apenas a condição inexorável, que encaminha qualquer fotografia para os vestígios de sua imanência. A remissão, quando na condição de conduzir informação de liga social, opera na fotografia de imprensa como gestora de visualidades que se pretendem aportar na gênese (quase sempre tratando da expressão mais categórica, mais ‘fotogênica’ da imagética de eventos) no sentido de, presentificando sua historicidade, explicá-la coletivamente antes de ser assimilada como documento. Referentes para o fotojornalismo são quase sempre tomados como incursão em território arguto de caça ao índice privilegiado.

Fotos com ênfase no indicial são tomadas aqui, portanto, na categoria daquelas que inundam as páginas com cenas-flagrantes e cenas bombásticas que celebram referentes. Muitas ganham prêmios. Quando emergem em ícones elaborados, geralmente têm propensão não assumida à foto-arte, ainda que geralmente num conceito de poucas concessões ao experimental. São fotos que, geradas em ambiente de fotojornalismo, cumprem, às vezes, rumos diversos de distensões midiáticas. Migram para livros e publicações “de arte”; são expostas com muita frequência em galerias e museus ou estampadas como *selos* de noticiários televisivos. Celebrizam o fato pelo seu confinamento a estéticas variadas, irreversível para a memória social que lhe potencializa como signo de troca cultural pelos jornais do planeta. Alimentam e fecham esse ciclo.

A indexicalidade espontânea dessas imagens aos supostos referentes magnos dá a efígie do que supostamente há de interesse público nas cenas do cotidiano. Nessa direção, a investigação jornalística também cria aportes para um realismo factual que freqüentemente busca anular a presença do fotógrafo como animador de uma gama de sentidos para o cotidiano. Em outros termos: o trabalho do fotógrafo finca-se como o de capturar a evidência de um índice, recompondo “vestígios testemunhais” de realidade por técnicas de tratamento visual que visam “purificar” tais vestígios e lançá-los ao patamar do signo máximo de condensação de significados. Índice e ícone, que não se dissociam, nutrem-se mutuamente na fabricação de arquitetura verossímil para suas rondas em torno do apreensível noticioso. As fotografias selecionadas como de excelência pelos entrevistados

deste trabalho e expostas no capítulo anterior asseveram essa idéia. Praticamente todas estão encerradas na busca de gerar marcas imediatamente identificáveis de suas denotações imperiosas. Não vão além. Pouquíssimas se lançam ao disparar de ilações complexas. Constroem um acervo do cotidiano que não se classifica no vigor de uma investida arbitrária. Os símbolos que apresenta são os inexoráveis de seus elementos, naturalmente incorporados para a construção indutiva de significados. O símbolo, nessas imagens conferidas à excelência de concursos, paira sobre sua iconicidade e não lhe permite outra gênese. Está aprisionado e, assim, oferece premissas correntes, ordinárias para a tomada pública e consensual da imagem. Não explora campos vastos em que suas subjetivações possam sofisticar idéia de imersão na factualidade para desabilitar álibis dados ao civilizatório. Formulações como essas para a foto de imprensa reduzem, assim, a poucos desdobramentos o “valor informativo” da fotografia, pois ao não pretender cristalizá-la como artefato no contexto amplo da cultura, das ideologias, dos mitos e dos valores, tampouco questionam o papel político, ideológico e econômico dos fotógrafos. É como se a câmara fotográfica pousasse sobre uma realidade estática e languidamente submissa a qualquer ação de apreensão.

Entre imagens que deixam transbordar um símbolo inquestionável, os exemplos são amplos:



NO COLÉGIO - Novos cardeais se abraçam após cerimônia no Vaticano...(Folha de S.Paulo' - 22/10/2003).
Foto de Paolo Cocco/France Press



PODER RUIU - Face de Slobodan Milosevic em pedaço de cartaz de oposição colocado em um muro de Belgrado (Folha de S.Paulo - 02/04/2001); Foto AP

Os exemplos são também extensos quando em referendo institucional do fotojornalismo:



GARIMPEIROS DO LIXO – Prêmio Folha categoria Fotografia (1999). Autor: Moacyr Lopes Jr.



SOCORRO, POLÍCIA - Prêmio Folha,
Na categoria Fotografia (1997). Autor: Moacyr
Lopes Jr.

São fotos vocacionadas à “composição” visual da história, na verdade, voltadas a alimentar fluxos de cunho historicista, aqueles que estabelecem ilações de causalidades como método de aproximação e compreensão do social. Trata-se do fotojornalismo exercido sob o signo tecnicista, responsável pela maioria das imagens que encontramos nos jornais a cada dia.

Essa é uma crise que pode ser endereçada a apontar falência dos sistemas habituais de representação da notícia. Fóruns de mídia a evidenciam, fotógrafos e editores são deslocados para o campo das silenciosas suspeições. É a crise não anunciada de credibilidade da imagem-relato que, paradoxalmente, se coloca à propensão metodológica primeira do ato jornalístico.

O dilema pode ser dirigido aos pressupostos de autenticação que o fotojornalismo acende na superfície midiática. Uma crise de credibilidade e também de sentido. Potencializa-se no aporte técnico agregado às novas produções da imagem do cotidiano. São muitos os vestígios dessa crise, ainda que não suficientemente sistematizados no âmbito da Comunicação Social:

- A profusão de imagens em circulação simultânea pelo planeta, na dimensão dada pelas páginas dos jornais, acumula referências aleatórias de enunciação, e conduz a um hiper-realismo. Para Edgar Roskis, ligado ao Departamento das Ciências da Informação da Universidade Paris X,

(...) as dezenas de milhares de imagens produzidas a cada dia no mundo se agregam às dezenas de milhões de imagens conservadas nos estoques de

arquivos para fins de reciclagem. A esperança de realizar fotos singulares se reduz, portanto, com o decorrer do tempo.

Recorrendo-se a um sistema esgotado de modelos narrativos, de composições, enquadramentos, uso de efeitos, as reportagens tendem a se assemelhar, a se referir umas às outras muito mais que ao seu objeto, em um jogo de espelho iconográfico onde o desafio não é mais a realidade, a narração da história ou ao menos a história, mas o jogo em si mesmo.¹⁸

O fotojornalismo, como condição de sua sustentabilidade, estagnou-se em monismo referencial - suposto código de universalidade que soou suficiente para manter os pressupostos de sua suposta certidão cultural. Tal código é tomado como a forma com que os meios impressos diários agregam incontáveis imagens de assustadora semelhança expressiva sobre um mesmo fato. Pretendem-se atualizadores das principais revoluções na visualidade dos jornais advindas de padrões de plasticidades desenvolvidos nos anos 1980 e a descrição de cenários por onde se transporta a idéia da notícia. A inflação de signos, enfim, antes de significar a construção plural de faces para a notícia, monopoliza teorias de interpretações, das quais a imagem tende a se confirmar como via imperiosa da noticiabilidade.

- A vocação de comprovar fica falsamente afirmada quando o conceito de credibilidade e de fé pública no fotojornalismo referenda um estado de não-intervenção na imagem. Se o advento da digitalização oferece gamas ilimitadas de possibilidade de intervenções, quando descobertas, o resultado é tratado, no entanto, como ofensivo à eticidade da expressão realista.

O caso Brian Walski

É bem conhecido o episódio que envolveu a demissão do experiente fotógrafo Brian Walski, do *Los Angeles Times*, em março de 2003, pela publicação da foto de um soldado britânico, em meio a uma multidão de iraquianos, durante a tomada de Zubayr. Com o dedo no gatilho, uma das mãos segura o rifle de assalto SA80, enquanto a outra faz sinal para

¹⁸ A citação é resultado de uma intervenção do professor no Encontro organizado em Perpignan, em setembro de 2002, durante o Festival *Visa para a Imagem*. O texto completo pode ser acessado em <http://www.coleguinhas.jor.br/pensata/2003/02/decadncia-do-fotojornalismo-nos-anos.htm>

que o iraquiano, que traz no colo uma criança, se abaixe para se proteger da artilharia inimiga. Diz a manchete: “Em Basra, pânico como tática de guerra”.



Brian Walski

Dias depois da publicação, uma nota do editor explicava aos leitores que Walski fora demitido por “violar a política do Jornal de não alterar o conteúdo de fotos jornalísticas”. Alguém notara que alguns civis iraquianos aparecem mais de uma vez na foto. Walski, ainda no Iraque, afirmou ter usado o computador para mesclar conteúdos das duas fotos - tiradas em momentos diferentes -, e, assim, melhorar a composição. Episódio escolhido ao acaso, em meio às denúncias diárias de violação do boletim visual dos acontecimentos, por fotojornalistas de todos os continentes. Como não há originais de fotos digitais – apenas certificações oferecidas pelas câmeras que em nada, no entanto, se aproximam do oferecido pelos negativos fotográficos -, a autenticidade da imagem é transferida para a reputação do fotógrafo e, no limite, à do veículo que a acolhe.

Em artigo publicado na versão virtual do Observatório de Imprensa, José Colucci Jr, sobre o episódio, pergunta:

O sentido que Brian Walski queria dar à foto foi o que ele realmente deu. Pode-se parar por aqui. Pode-se também argumentar que a manipulação fotográfica produzida por Walski, ao juntar dois momentos distintos numa mesma imagem, não alterou o sentido da informação que procurava transmitir. Qualquer fotógrafo pode atestar que a perspectiva conseguida

pela ampliação da figura do homem com a criança no colo é similar à que teria sido produzida naturalmente por uma teleobjetiva se o fotógrafo estivesse mais distante. É concebível dizer que a foto alterada por Walski corresponde à cena que um jornalista presente descreveria em palavras sem ser acusado de mentir. Por que Walski foi demitido? Por manipular digitalmente uma foto ou por dominar mal o PhotoShop? Fotos digitais não têm original. Será que alguém suspeitaria que a foto foi manipulada se ele tivesse sido mais cuidadoso?¹⁹

Comentário que remete a outro, do mesmo autor e de mesma importância:

A fotografia já foi acusada de ameaçar pintores, ilustradores e redatores. Acusam-na agora de ameaçar a credibilidade do jornalismo. Qual é o nível de manipulação a ser tolerado numa foto jornalística? Ajustar o contraste e o brilho de uma cena? Desfocar elementos visuais que distraiam o leitor? Dar uma esticadinha no fundo para encaixar o logotipo da revista? Remover uma ruga do canto da boca da atriz de telenovela? Eliminar os fios elétricos que atrapalham a composição? Eliminar de uma foto esportiva o logotipo de um produto que não pagou merchandising? Juntar numa mesma foto personagens que nunca estariam juntas por vontade própria? Que jogue a primeira pedra o fotógrafo que nunca usou nenhum desses recursos. Ou vale a teoria de que manipulação é aceitável desde que o fotógrafo não seja pego com o dedo no mouse?

E ainda:

O fotógrafo do jornal de oposição pode optar por fotografar o comício de perto, com uma grande angular de 20 mm, e fazer a praça parecer vazia; o fotógrafo do jornal da situação pode usar uma telefoto de 300 mm e, pela escolha do ângulo, comprimir a perspectiva para cercar o candidato de um mar de cabeças humanas. Qual das fotos retrata melhor a realidade? Por que a pós-manipulação é pior do que a pré-manipulação? Ou os fotojornalistas deveriam usar apenas a lente de 50 mm e filme preto e branco, como fazia Henri Cartier-Bresson?

¹⁹ O texto completo pode ser acessado em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/fd090420032.htm>

Quanto à digitalização da imagem e as possibilidades de sutis intervenções, sem que se perca o realismo endereçado aos processos de recepção, a pergunta óbvia é: em que medida essa manipulação pela tecnologia difere-se da manipulação que acompanha o documentarismo, desde sua origem, operada, às vezes, pela composição de temas e proposição de seus elementos? O que há de natural na criação de marcas visuais para temas como a fome, a miséria, a discriminação racial ou a expressão de transcendência heróica dessas mazelas, que não sejam controladas pelo fotógrafo, além da luz, tempo de exposição, enquadramento e outras decisões imediatamente pertinentes ao ato fotográfico?

De Jacob Riis que, em 1880, sensibilizava a América flagrando gangs de Nova Iorque em seus redutos de penúria, a Eugene Smith, cuja série “Country Doctor” tem-se na conta de fundadora de uma expressiva tradição documental que acabou por se revelar imagem dirigida – notadamente, a expressão de cansaço e frustração do dr Ceriani, derrotado pela operação de cesárea que durou toda a noite e que resultou na morte da mãe e do filho, em cuja análise posterior de negativos fica evidenciada a escolha de poses. Eugene Smith, inspirador de fotodocumentaristas como Sebastião Salgado, explica em seu “Photographic Journalism”(SMITH; 1948) que “a maioria das histórias fotográficas requerem um certo grau de montagem (re-acomodação e direção cênica que lhe dêem uma coerência pictorial e editorial)”²⁰. Imagens fabulosas, do “Beijo no Hotel de Ville” (1950), de Doisneau, à bandeira americana fincada em Iwo Jima (que rendeu o prêmio Pulitzer a seu autor, Joe Rosenthal), misturam-se a um acervo inumerável, onde até o formalismo reposicionador de ontologias, assinado por Dorothea Lange e sintetizado na célebre Migrant Mother (1936), causa polêmicas e pode não escapar isento (consta que Lange produziu seis fotografias da mulher e de seus filhos. Observando essas imagens, não é difícil notar posicionamentos e expressões que se sucedem, até que a fotógrafa americana pudesse optar pela desejada).²¹

²⁰ “The majority of photographic stories require a certain amount of setting up, rearranging and stage direction, to bring pictorial and editorial coherency to the pictures. Here, the photojournalist can be his most completely creative self. Whenever this is done for the purpose of a better translation of the spirit of the actuality, then it is completely ethical”.

²¹ A seqüência em questão pode ser vista no seguinte endereço eletrônico:
www.uc.pt/iej/alunos/1998-99/dlange/mae.html



Jacob A. Riis – *Bandits' Roost* – (1980)



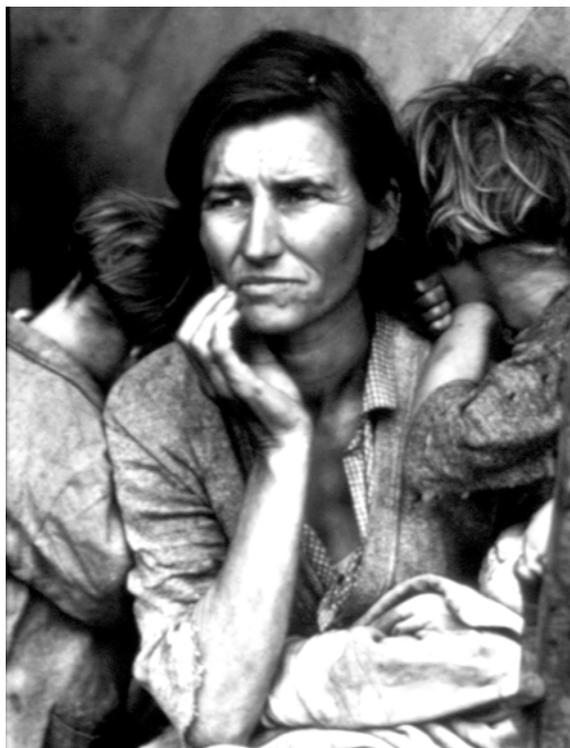
W.Eugene Smith – *Dr. Ceriani* – (1948)



Joe Rosenthal – *Iwo Jima* – (1945)



Robert Doisneau - *Beijo no Hotel de Ville* – (1950)



Dorothea Lange - *Migrant Mother* – (1936)

Essas notáveis intervenções não representaram apenas a materialização de decisões estilísticas de seus autores, mas, incluíram aí, o uso instrumental da fotografia para a

composição deliberada de efeitos emocionais, justapostos à fotogenia referencial de seus temas. Não afetaram sua grandiloquência, nem mesmo após a difusão de que se tratava de fraudes; pelo contrário, passaram para a história como modelos de eficácia das transformações que podem ser operacionalizadas pelo ideal realista do documentarismo.

Diante desses argumentos que poderiam se estender à exaustão, a segunda pergunta inevitável é: de que maneira, a foto de Brian Walski pode ser julgada à revelia desses ingredientes tradicionais da fotografia de imprensa? O advento da digitalização da imagem e os códigos que cria além do classicismo da “boa” foto para o jornalismo devem estabelecer uma nova eticidade operacional? Em que limite territorial de abordagem? E sujeito à que verificação? Nossos instrumentos de autenticação, em nome dos quais um dia a fotografia nos jornais se apresentou como “olho da notícia”, devem ser mantidos a qualquer custo, mesmo que remetendo o jornalismo impresso a cumulativas imprecisões conceituais? O que deve ser rompido e o que deve ser preservado nessa perspectiva? É Jean-François Lyotard (1999; p 264) quem estabelece, talvez, as principais entradas para imersão no tema, ao questionar:

A questão colocada pelas novas tecnologias (...) é a do aqui e agora (...). Será verdade que nesta crise, que diz respeito às condições do espaço e do tempo - com suas expressões, moderna: nada mais resta senão o espaço e o tempo -, e pós-moderna: não nos resta nem mesmo o espaço e o tempo -, será que neste trabalho, que abordamos sob o ponto de vista da comunicação, há simplesmente a perda de alguma coisa (a doação ou a apresentação) sem que haja um ganho qualquer? Perdemos a terra (Husserl), quer dizer o aqui agora, mas será que ganhamos alguma coisa, e como a ganhamos? A perda de raízes que se encontra ligada à nova tecnologia pode nos prometer essa emancipação?

A questão é densa. Talvez não se tenha ousado, ainda, considerar seriamente como a imagem digitalizada pode fornecer subsídios para a fotografia dada aos jornais construir visualidades, poéticas e narrativas, a partir da imposição de atributos de multiplicidade ao referente. Trata-se a imagem digital como se essa pudesse ser regulada na mesma potência da imagem de produção analógica, dona de outra história no fotojornalismo e tema das próximas abordagens deste trabalho.

Esse parece ser o principal desafio que a contemporaneidade impõe ao *media watch*. O contemporâneo é compreendido aqui como o domínio da mídia – na configuração de saldos evolutivos e revolucionários de modelos que conduziram à moldagem cultural do cotidiano.

Simulações de realidades por algoritmos, imagem modal, física quântica a condicionar a apreensão do objeto subordinando-o à visão do observador, desautorização de tradições, teorias que emergem de terrenos cognitivos surpreendentes e privilégios a bases conceituais que venham redimir a condição de vigília da consciência (despertada no coletivo há mais de 200 anos, a partir, principalmente dos postulados de Kant e da Revolução Francesa) apontam para a instalação de uma cultura midiática que parodia - sem repor conteúdos -, os estatutos centrais da modernidade.

Paradoxalmente, o que conhecemos e celebramos como o melhor do fotojornalismo é a configuração da imagem tomada indicial à informação noticiosa, aquela que almeja transbordar a noticiabilidade de seu referente, presentificando-o, como referendo midiático, nas condições da imagem técnica aprimorada, ou na estetização de seu outro icônico.

São muitas as normas que buscam isentar o repórter-fotográfico de posturas extensivamente construtivistas sobre os temas à frente das lentes. Tal ideologia firmou a 'foto-jornalística' no conceito de que, nos condensa Jorge Pedro Sousa (2000):

(...) contra as composições formais, as regras aconselhadas, anti-artísticas, basicamente de composição, deveriam ser: motivo centrado, seleção do prioritário em cenários vastos e ordenação de informações no primeiro plano. É somente nos anos 80, que os manuais investem em códigos de composição baseados na assimetria do motivo (exemplificado com o aparecimento da regra 'dos terços'), no enquadramento selecionador do que o fotojornalista entende que é significativo numa cena vasta, na manutenção de uma composição simples, na escolha de um único centro de interesse em cada enquadramento, na não inclusão de espaços mortos entre os sujeitos eventualmente representados na fotografia, na exclusão de detalhes externos ao centro de interesse, na inclusão de algum espaço

antes do motivo (inclusão de um primeiro plano, que deve dar uma impressão de ordem), na captação do motivo sem que o plano de fundo interfira (aconselhando, para tal, usar pequenas profundidades de campo), no preenchimento do enquadramento (para o que aconselham técnicas como a aproximação ao sujeito ou o uso de objetivas zoom), na agressividade visual do close-in, na inclusão no enquadramento de um espaço à frente de um objeto em movimento, na fotografia de pessoas a 45 graus em situações como as coletivas de imprensa etc .

Fazem parte dessa categoria, desde as fotos “bonecos” até aquelas que estampam, nas capas e na abertura de páginas, testemunhos, comprovações; imagens objetivas de significados em flagrantes, da carga apreendida, do acidente de trânsito, impactantes, o próprio “documento do fato”, a base da credibilidade que auxilia a constituir a idéia pública da imprensa como um “quarto poder”, vigilante e denunciador. Talvez, seus maiores realizadores possam ser identificados, a partir das matrizes técnicas instaladas ao imaginário, por fotojornalistas como Robert Capa.

Na maioria das vezes, resvalam para variações de estereótipos visuais, muitos vindos da era clássica do fotojornalismo, na tradição fomentada por Cartier Bresson, nos anos 30, e por Eugene Smith, duas décadas depois. Por estereótipos visuais estou evocando a idéia, por demais freqüente em meios acadêmicos, de que grandes fotos do jornalismo funcionam - em presentificação icônica da revelação ou denúncia impactante que trazem consigo-, por causarem forte comoção pública ao repetirem formas “consagradas” para esse fim: a lágrima no rosto infantil, a boneca caída ao lado dos destroços do acidente aéreo, o sangue empoçado, o olhar cabisbaixo do corrupto flagrado, a parede crivada de balas – elementos que se ligam à composição final de cenas, muitas vezes, como apropriação inconsciente do fotógrafo de um código, de uma etiqueta visual infalível e estimulada.

Ou, como nos diz Barthes (1982; 52) referindo-se à palavra em analogia à imagem:

O estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como o fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de

ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consciência e ignora sua própria existência.

O fotógrafo atua na perspectiva de que a imagem terá uma autonomia de significação, não apenas determinada a seguir as trilhas do texto noticioso a que se refere. Os exemplos são incontáveis: dos mestres citados a outros que dão a tônica estética ao fotojornalismo atual, como Jean-Marc Bouju, Hatem Moussa, Ad Van Denderen, Steffan Rousseau, entre tantos. No cenário brasileiro: de Reginaldo Manente, Jorge Araújo, Juca Varella, Domingos Peixoto, entre outros, até um ‘sentido de excelência’ dado ao campo do documental por Sebastião Salgado.

O jogo dessas imagens dirigido ao significante mais amplo do jornal – textos, diagramação, infografias, legendas, por exemplo-, dá vida a um senso de jornalismo que se fez, historicamente, na crença de ideais lógico-formais a que ficamos submetidos como proposta para solução de problemas cotidianos.

As principais propriedades desse jornalismo que nos aborda inadvertidamente e através do qual reafirmamos, a cada dia, nosso senso de cidadãos partícipes de um universo pleno de interatividades, poderiam ser descritas nas seguintes alternâncias:

1) O jornalismo é a busca de explicar eventos e desdobramentos. A função da imagem, como a do texto, é aqui didática. Busca desvendar o fato noticiado para sentidos culturais que soem lógicos. Estão atrelados ao segundo atributo da teoria do Agenda Setting, aquele que marca a influência da imprensa na sociedade não apenas como o agendador dos assuntos que serão discutidos como prioridades entre os cidadãos, mas determina, também, o modo como tais assuntos serão discutidos: a valoração de personagens e seus feitos, a constituição de cenários sociais, a instalação de veredictos em consonância/dissonância com os atributos do Direito. Trata-se de compreender, aqui, o jornalismo como exercício de um “4º Poder”, imbuído de estatuto fundado na tradição do liberalismo de Adam Smith, onde a imprensa reafirma-se como porta voz autônoma da sociedade civil e se legitima quando passa a vigiar atos públicos e de bastidores dos

poderes Legislativo, Executivo e Judiciário. Outra idéia fornecedora de razões para esse estado pode ser vista a partir de Jeremy Bentham, também no século XVIII. O filósofo inglês, um dos pilares da eticidade que gerou teorias de administração social conhecida por utilitarismo, ao propor a criação do *panopticon* como instrumento de vigília social ao poder constituído, talvez tenha criado também a poderosa metáfora com que a modernidade acomodou a imagem no contexto do jornalismo. Como sabemos, o *panopticon*²² deveria funcionar como o grande olho que vê, sem ser visto, os bastidores desse poder. Tratou-se de um sistema de construção que permitia, a partir de determinados pontos, monitorar o comportamento de detentos e doentes enclausurados – em concessão que mais tarde passou a envolver políticos em prédios públicos. O dado inédito, que Foucault (1996) denominou como a “coerção punitiva do invisível”, era a possibilidade desse olhar ser estendido à sociedade dos “homens livres”, tal qual a privacidade exposta nas páginas dos jornais;

2) elege a razão sobejamente legalista, e a consciência normativa advinda daí, como sancionadora da lógica do mundo. O jornalismo, nessa perspectiva também evoca pressupostos utilitaristas de Bentham, como fornecedores de bases para sua eticidade. Trata-se do emaranhado de procedimentos empresariais em busca de viabilizar comercialmente a imprensa, que vieram a se cristalizar no chamado “jornalismo de mercado”. A tradição, primeiro, condicionou a prática prestadora de serviços do jornalismo e determinou um confinamento da notícia à idéia de produto francamente cotado para empreendimento mercadológico. O modelo nasceu nos EUA através, principalmente, do pensamento da Ruth Clark. Ruth, que anteriormente havia feito pesquisas de mercado para uma empresa de cereais, alertou empresários no final da década de 1970 de que os jornais deveriam passar por radical transformação para continuarem viáveis como qualquer outro gênero de negócios. Foi a época da primeira concorrência ferrenha com a televisão como fornecedora de informação social. Tais mudanças implicaram na redução dos textos noticiosos – para 30 ou 40 linhas -, hipervalorização do Lide – forma direta de narrar um fato, trazendo aos dois primeiros parágrafos do texto as premissas variáveis de qualquer acontecimento – “o que”, “quem”, “quando”, “onde”, “como”, “porque” e “efeitos” – e,

²² Segundo o filósofo, o *panopticon* prenuncia “*a new mode of obtaining power of mind over mind*” (as tentativas futuras, tautológicas, de a mente obter poder sobre a própria mente).

principalmente, buscando uma estética que desse ao projeto gráfico do jornal a aparência fugaz da televisão. Os jornais abrigaram cor como linguagem em fios, traços, barras divisórias, chamadas. As fotografias ganharam maior amplitude. Em alguns casos, foram transformadas em texto-legenda de primeira página, sem remessa à informação completa no miolo da edição. A reflexão se transformou em espetáculo imagético, levada ao extremo, nos anos 80 do século passado, com o lançamento, nos EUA, do surpreendente jornal diário “USA Today” – propagador das novidades que, em nome de agregar leitores canonizou um jornalismo de menor densidade, pouco reflexivo, de rompimento com a historicidade e com a hermenêutica. No Brasil, o modelo foi assimilado pela “Folha de S.Paulo” através da criação do “Projeto Folha”. A estratégia constituiu um marketing editorial, aquilo que faz o jornal ser como é e determina o estado tardio de seu anacronismo. O modelo de “jornalismo de mercado”, adotado institucionalmente pela imprensa brasileira atual, faz contraponto ao chamado “jornalismo social europeu” – notadamente engajado em construções intelectuais de conteúdos que reciclam ideais humanistas acima das relações quase sempre injustificáveis entre redação e departamento de publicidade-, e desvinculado do “jornalismo fechado” – praticado em países onde o poder público é o vetor do noticiário, como em Cuba ou na China. A *razão*, portanto, é tomada como a motivação a um cotidiano que personifique uma lógica da sociedade civil em seus anseios utilitaristas na política, nas artes, na ciência e na economia, principalmente.

É também de Roskis (2003) a afirmativa, segundo a qual, no jornal,

(...) os indivíduos não são colocados mais no quadro de uma imagem pela sua singularidade ou simplesmente porque eles aí estão – eles e ninguém mais -, eles são escolhidos por sua representatividade estatística, sua conformidade com um modelo de alteridade aceitável – portanto, assimilável- pelos cânones da visão ocidental, publicitária, do mundo: bastante “outros” para serem exóticos, suficientemente “mesmos” para merecer nosso interesse e suscitar nossa compaixão.

As influências do modelo de mercado na configuração estética do fotojornalismo apontam também para a narrativa da verossimilhança produzida pela televisão e que o jornal impresso freqüentemente se ampara como via segura de sua pertinência. A imagem

televisual - inserida no midiático global da informação pelo atributo do imediatismo - dá sanção primeira de verdade ao acontecido. Antecipa-se à periodicidade do impresso. Traz a factualidade instantânea, muitas vezes, ao vivo, como aferição da densidade noticiosa do real: registro de movimentos socialmente vitais, das falas declaratórias e reveladoras das ações encadeadas pelo olhar ostensivo e de utilidade pública da câmera. Aparentemente, a realidade sofre aqui apenas um único retoque: da edição destinada a encaixar a cena no *timing* de TV.

Algumas considerações podem se tornar pertinentes. Primeiramente, aquelas que se referem à concorrência das imagens fixas do jornal com as imagens em movimento da TV. O equívoco está na insistência em confrontar as duas mídias para o mesmo senso de representação e, no limite, evocar o rito de factibilidade - próprio às construções da TV - para contemplá-lo com uma espécie de meta institucional do jornalismo, incluindo aí, a geração de imagens estáticas.

O equívoco se completa quando as imagens impressas, abrindo mão de ousar propostas gráficas potencialmente exclusivas, tornam-se selos do registro televisivo, seu signo arbitrário de condensação, “estilhaço” de um sistema que se confronta com o mundo como a proposta veloz de seu enfoque, espetáculo para grandes audiências.

A TV prenuncia outro ataque mordaz à exposição de factuais pela fotografia, principalmente naquelas cenas que demandam ações intermitentes, como disputas esportivas ou comícios políticos: câmeras de vídeo de alta precisão já registram seqüências inteiras de um evento e, em alguns jornais asiáticos, já substituem o equipamento fotográfico. Acopladas a computadores, as imagens são compactadas em unidades estáticas, não mais *frames*, mas fotogramas de excelência técnica, qualificados para publicações. O “momento decisivo” fica deslocado para os critérios de escolha e para o congelamento de imagens não mais geradas pelo *anima* – a imagem única guiada pelo olhar do fotógrafo em desdobramento de seus *insights* para a figuração do referente fotográfico.

O fotojornalismo, portanto, buscando freqüentemente o vigor dessa plenitude que o viabiliza, participa da mega indagação diária do cotidiano como um coadjuvante que aceita suas marcas imediatas. O resultado, geralmente, é a produção de versões simplificadas para eventos complexos. Conjuga dualismos para relações múltiplas de agentes sociais ao exercer pontos de vista pré-concebidos, quando não impostos pela oficialização moral da retratação para a cultura que gera e em cujas significações primárias se expande;

3) a vocação natural é pela perspectiva de fé nas verdades empíricas e promove o conhecimento especializado como elogio à objetividade. O modelo do jornalismo de mercado produz a abordagem *hard news*. Tal formulação se contrapõe ao *Novo Jornalismo* idealizado por escritores-jornalistas como Tom Wolf, Truman Capote ou Guy Talese – no Brasil o exemplo clássico é dado por Euclides da Cunha com “Os Sertões”-, cujo postulado foi o de unir a descrição de fatos a formas literárias que permitissem ao jornalista compor descrições de factuais pontuadas por enunciados personalizados e nada dissimulados. O radicalismo desse combate à idéia de objetividade no jornalismo tem como autor o também norte-americano Hunter S. Thompson, criador do ‘jornalismo gonzo’. O texto-gonzo é narrado na primeira pessoa para evidenciar a presença de um mediador entre a experiência e o leitor. O objetivo não é narrar fatos, mas relatar a experiência que o jornalista teve ao entrar em imersão radical com eles.

O modelo do *hard news* torna distintas categorias do fazer jornalístico tradicional, como objetividade, isenção e imparcialidade. Isso quer dizer que, ao folhear o jornal diário, o leitor é alertado para o substrato de cada peça jornalística que encontra. Fica sabendo, por exemplo, que “notícia” é o relato objetivo, isento de adjetivação ou opinião, impessoal e a serviço de apresentar o fato. Que “artigo”, “editorial”, “resenha” ou “crítica” fazem referência a textos assinados por especialistas, portanto autoridades no ofício de equalizar os fatos para a compreensão de sua estrutura mais fundamental. E que “boxes”, geralmente impressos com tipografia *italic* desdobram a informação para contextos mais abrangentes, na busca de fornecimento de variáveis elucidativas. A abordagem quantitativa é a marca argumentativa geral. Gráficos e estatísticas inundam o jornal de “provas” que se colam a um jornalismo de fontes declaratórias em substituição à reportagem, reduto de investigação

que gera abordagens singulares para os fatos e que cada vez estão mais distantes das redações devido ao alto custo, ao tempo reduzido e à falta de preparo de muitos jornalistas para sua produção. Além disso, faz parte do saber produzido pelo jornal a sua compartimentalização; os cadernos (de Economia, de Política, Internacional, de Cultura, Feminino, Criança, etc.) reduzem os fatos a contextos falsamente autônomos, não produzindo conexões plausíveis para outras sistematizações do conhecimento;

4) o resultado dessas variáveis estipula construções arbitrárias para o real, embora atreladas a um saber geral, supostamente regulador da felicidade do mundo, mas que selam os propósitos de uma indústria cultural inserida nos movimentos e necessidades de uma espetacularização globalizada;

5) apresenta-se como signo confiável de emissão. É o jornalismo que se enuncia como instância máxima de mediação entre cidadãos, instituições, cultura e natureza. As letras impressas determinam a veracidade de seus significados. Não estamos diante de um espaço público, na acepção de sua pluralidade constitutiva. Estamos, sim, no contexto que Lorenzo Vilches (1993;19), diagnosticou para a imagem associada à informação social, de que “toda fotografía produce una ‘impresión de realidad’ que en el contexto de la prensa se traduce por una ‘impresión de verdad”.

Condição de precariedade

Os tópicos acima estratificam a existência do fotojornalismo como condição de precariedade conceitual não assumida, atrelada ao “jornalismo de texto”. Como consideração importante, alimento a idéia de que a formação do referente noticioso do fotojornalismo se deu - e não se libertou - da eleição de determinados padrões transversais de produção que se perpetuaram como paradigmas de qualidade e mesmo como matriz deontológica. A observação se estende para a quase totalidade de imagens circuladas pelos gêneros fundamentais de sua expressão – da imagem social à política,

da imagem de guerra e de outros conflitos, àquelas que tematizam as mazelas do mundo como a pobreza, a violência, a discriminação e as migrações. Fotógrafos e editores buscam compor conceitos em estatutos que reconheçam na fotografia jornalística critérios universalizantes de um ‘realismo factual’.

A síntese dessas idéias prenuncia a constatação de que aceitamos, incontinentes, um paradigma de enunciação racionalista - incorreto para identificar a fotografia no mundo contemporâneo -, como valorador de ‘efeitos de realidade’ com o qual nos embriagamos com a visualidade da notícia. Atestamos, assim, que a circulação mercadológica da imagem midiática obscurece a promoção de outras formas de representação - eixos alternativos de significações. Com elas, talvez o jornalismo impresso pudesse abreviar percurso rumo a patamares onde o retrato da factualidade - propriedade esteticamente inerente a meios como a TV e a internet, com seus símbolos primários de enunciação arbitrária – possa se transformar em pequenos tratados sobre o cotidiano, como veremos na segunda parte deste trabalho.

Resta, por hora, conhecer a extensão dos conceitos criticados até aqui, transformados em práxis acadêmicas destinadas aqueles que, às portas do pequeno mercado para fotojornalistas, também passarão a professar tais ideais. Tema de exposição no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

DA RECEPÇÃO DE SIGNOS IMPERTINENTES

A fotografia é, antes de tudo - embora não exclusivamente -, um signo de recepção. O parecer de Jean-Marie Schaeffer (1993) se inscreve na terceira categoria dos “princípios de realidade” descritos por Philippe Dubois (1994; 23-53). Cabe uma pequena evocação dos princípios, conflitantes e muito provocadores das atitudes que buscam qualificá-la: a) a fotografia como “espelho do real”, referente à sua mimese; b) o discurso do “código e da desconstrução” – que remete a imagem técnica a pressupostos de formulações de sua realidade referencial; e c) a teoria que me parece fundamentada pela anteriormente exposta, a que melhor dá conta das propriedades que a imagem oferece à sua inserção na mídia

informativa: um signo que só pode ter seus atributos, dado as dificuldades que se colocam para tê-lo reduzido a uma suposta denotação imperativa de sua emissão.

Signo híbrido - portanto, a transmutar significados que condicionam a realidade objetiva a *quantus* de subjetividades que constituem os repertórios particulares da recepção -, a fotografia de imprensa, como tal, motiva essa abordagem. Se, até este momento, ative-me a pesquisar o fotojornalismo a partir de seus agentes produtores, o rumo, agora, é o de dar a esse circuito a nuance talvez mais importante da Comunicação Social no corpus teórico do contemporâneo: a exacerbação do *feed-back*.

O fotojornalismo concretiza-se emanado de determinadas circunstâncias factuais ‘percebidas’ como pauta por jornalistas. Definida em graus variados de ‘valor-notícia’, essa pauta determina a expressão imagética de seu referente noticioso a partir de quatro procedimentos inadiáveis:

- a) projetos editoriais, que normatizam padrões gerais de produção de imagens;
- b) atitudes pessoais do fotojornalista, que, em campo, acabam por imprimir em graus variados de elaboração algum caráter peculiar à imagem do fato – reflexo, principalmente, da acuidade plástico-ideológica que define sua absorção da trama social;
- c) edição da imagem produzida – que pode implicar em tratamento, manipulação ou ambos – quase sempre com ausência de controle no resultado final do processo por parte do fotógrafo;
- d) editoração do material em zonas óticas nas páginas do jornal, cuja localização dá ao material publicado ordenamento hierárquico para ser percebido como informação de grandezas variadas, capazes de priorizar olhares do receptor para sua suposta urgência. Novamente a hipótese do Agenda Setting é evocada para cunhar esse momento da forma como a mídia agenda as discussões da sociedade a partir do ordenamento e ênfase que dá a determinadas informações – em detrimento de outras relegadas a uma “espiral do silêncio”²³.

²³ *Espiral do silêncio*: ao mesmo tempo em que a mídia agenda as discussões do cotidiano, fornecendo os elementos para análises públicas, também ‘desagenda’ assuntos - aquilo que, através de uma ‘espiral do silêncio’ não chega potente às páginas dos jornais, ou, simplesmente, não chega.

Junte-se a isso, a amplitude que o jornal conseguir dar a essa imagem – devido principalmente a fatores como sentidos de credibilidade angariados pela tradição/modernidade do veículo, expressão nacional ou regional, tiragem expressiva etc – para recordar a idéia muito disseminada de que a imagem midiática da informação social se reitera em seu fluxo, e não como fim de significação concernente a si mesma (independente de seu suporte).

Essa é, por exemplo, a base de toda uma gama de teorias da comunicação em curso nos meios acadêmicos – semiótica, estrutural-funcionalista, pós-moderna e crítica (frankfurtiana), que abrem espaço para a emergente “estética da recepção” – todas engajadas, à sua forma, em negar reducionismos conceituais que o cientista político norte-americano Harold Laswell postulou em 1948, onde a forma adequada de levar adiante um fluxo de informação passou a ser em resposta às questões: quem?; diz o que?; em que canal?; a quem?; com que efeito?. O “Paradigma de Laswell”²⁴ dominou por várias décadas a teoria da Comunicação Social e ousou relacionar, pode ter tido como confronto extremo às suas pretensões elucidativas o mais importante axioma de MacLuhan (1972), para quem “o meio é a mensagem”, tornando circunstanciais os elementos que compõem o fluxo midiático e deslocando o teor da comunicação para um outro senso de produção de significados.

O conceito vigente de “jornalismo de mercado” é, de outra forma, o reconhecimento da necessidade de se produzir discursos que componham uma estética suficientemente identificável para atrair demandas distintas de públicos. O caminho tradicional para estabelecer esses vínculos fortes entre emissor e destinatário da informação primeiro reconheceu e selecionou universos de pessoas a partir de seus atributos naturais ou socialmente adquiridos: idade, sexo, grau de instrução, estado civil, renda, etc. Hoje, a abordagem qualitativa da pesquisa de

²⁴ Lasswell pode ser considerado um dos pais da análise do conteúdo e dos efeitos, método que, de resto, fundamenta a sua tradição e o seu sucesso precisamente na teoria hipodérmica. Acerca dos processos de comunicação de massa, Lasswell implica algumas premissas: tais processos são estritamente assimétricos, com emissor ativo que produz estímulo e uma massa passiva de destinatários que, ao ser atingida pelo estímulo, reage (...); a comunicação é intencional e tem por objetivo obter um determinado efeito, observável e suscetível de ser avaliado (...); os papéis de comunicador e destinatário surgem isolados, independentes das relações sociais, situacionais e culturais em que os processos comunicativos se realizam mas que o modelo em si não contempla (WOLF, 1987; 24-25). Como notado, as teorias de recepção negam a proposição deste modelo.

mídia amplia o método de aglutinar pessoas: a partir dos interesses pessoais que demandam um ato cognitivo de estar presente no mundo: pela etnia, pelas opções de urbanidades, pelas atitudes que refletem preocupações com a ecologia, pelo racionalismo pragmático, pela religiosidade e misticismo.

Para cada um desses segmentos, o jornalismo compromete-se a oferecer uma estética legitimadora, transformando a produção de mensagens numa forma veemente de sedução. Frequentemente não faltam nem mesmo os *ad hocs* necessários para promover um “guia das virtudes e dos vícios” de cada expectativa social. Se antes a mídia era identificada como padronizadora de comportamentos e de consumo, hoje pode ser vista como a que materializa aquilo que os institutos de pesquisas de audiência podem medir como preferências públicas. O que existe é o caminho para um jornalismo de *feed-back* imperioso, sem mais consumidores generalistas de notícias. A nova demanda está colocando o tradicional destinatário da informação nem mesmo no papel de um “cliente dos meios de comunicação”, mas, antes, numa espécie inédita e ativa de “parceiro da comunicação”, embora na acepção mais suspeita do termo.

Tal parceria estabelece a cumplicidade com que jornalistas e leitores/espectadores irão eleger a intencionalidade do olhar, mediados pela performance mercadológica de cada veículo de comunicação. Nessa relação, o fotojornalista *acerta* quando conquista o repertório de significados e ganha credibilidade para comunicar-se através de tais códigos. Atua como o *referendum* de cada expressão de busca de autonomias sociais, por onde os grupos encontram aportes mais seguros para a confirmação/distensão de suas idéias.

No jornalismo contemporâneo a comunicação deixa de ser o “constitutivo formal do social” (BARROS FILHO, 1995),²⁵ para ampliar-se até um constitutivo formal de sociais. Apaga-se o referencial que atribui à imprensa o poderio de instituição monolítica da enunciação, observado principalmente em países durante períodos de ditaduras ou em sociedades que ainda não atingiram reais consolidações de democracias participativas.

No caso da fotografia de imprensa, se o meio denota a mensagem – como validador final das pretensões do fotógrafo –, a recepção, em graus variados de absorção, é a

²⁵ Frase do professor Estéban López-Escobar no prefácio ao livro.

constituente de um “espaço público” revitalizado conceitualmente para atender à demanda interativa da modernidade midiática.

Se, portanto, a imagem técnica tornada informação é um signo eminente de recepção, sua apropriação pelo jornalismo visa um argumento. Dirige-se a uma audiência segmentada por categorias de repertório cultural e disposta a prerrogativas de convencimento. Imagens chegam a leitores de jornais como oração matinal, rito pessoal de leitura como ação intencionada a reforçar ou alterar rumos cotidianos. Imagens da imprensa podem ser *inputs* para o imaginário expandir a ‘lógica’ reducionista do texto jornalístico. Ambos são argumentos, mas a fotografia pode suplantar – por todos os seus axiomas de remissões e polissemias-, os hiatos que a cobertura jornalística pela escrita deixa aberto, na justificativa de que, além do publicado, qualquer outro dado não processado pela lógica formal da apuração jornalística torna-se informação não segura, boato, ou referendo de má fé.

Esse qualitativo faz da foto de imprensa uma imagem que se diferencia, na modernidade, de qualquer outra função historicamente alçada à sua secular existência, quando de domínio público amplo:

Álbuns de família servem para angariar e reordenar fragmentos de vida que conduzam à exaltação seletiva da construção de memórias particulares. Fotografias históricas, idem, quando, nos ensina Boris Kossoy (1989), a “segunda verdade dessas imagens”, a passagem do iconográfico para o iconológico fazendo-o documento – traduz-se no momento único em que é possível dar vistas de cientificidade ao registro que, de outra forma, estaria sucumbido à inviolabilidade de sua gênese abrangente. Para a recepção, posses contemporâneas de um passado que se revela surpreendentemente desafiador.

Foto-arte - tudo que se pode inferir de procedimentos visuais descompromissados de factuais previsíveis – é para a ampliação de sentidos de estranhamento estético no repertório público.

Imagem digital, notadamente a profusão não mensurável das possibilidades de produção oferecidas por câmaras baratas e, quando mordazmente acopladas a telefones celulares servem para a redescoberta da imagem como o ato lúdico de sua produção, sem limites de quantidade ou de temas; ato que se desdobra em outros atos lúdicos como o abastecimento de *fotoblogs*, de cunho narcisista e com dependência de quantidades astronômicas de megapixels que garantem retoques aparentemente inesgotáveis para a definição final das imagens, transformando o ato na moldagem de novos fetiches. A previsão de que, a cada ano serão produzidas cerca de 6 bilhões²⁶ via celular deixa uma afirmativa: de que um novo advento da imagem técnica estará produzindo índices astronômicos de registros prosaicos, de instantâneos levados a potenciais jamais vislumbrados e um desafio: o de que a circulação dessa quantidade surpreendente de imagens por celulares em comunicação instantânea de computadores conectados à internet e a outros suportes revele uma categoria inédita para as investigações da midialogia: a dos hedonismos portáteis, que definitivamente transformam receptores tradicionais da mídia em emissores privilegiados de construtivismos factuais. Uma ocorrência detentora de predicativos jornalísticos, a explosão de uma bomba em centro urbano, por exemplo, terá (tem) centenas de fotos circulando pela internet, produzidas por pessoas comuns, antes que fotojornalistas possam chegar ao local e registrar o fato através dos procedimentos convencionados à ação profissional. No Brasil, o jornal *O Estado de S.Paulo* detonou, em novembro de 2005, campanha para a compra de imagens produzidas dessa forma para uso em seus jornais impressos e on line.

Foto experimento. O termo é, hoje, desprovido da obstinação por quebras de enunciações. Experimento é o que se faz geralmente quando linhas conceituais abandonadas na midiesfera são revigoradas, possibilitando a sensação de triunfo sobre os emaranhados tecnológicos que induzem a expressões autorais equivocadas. Sem a efervescência das vanguardas que dominaram a primeira metade do século passado, com as dicotomias a serem combatidas em suas fragilidades - e, às vezes, com outras fragilidades-, a ação experimental é de ousadia previsível, freqüentemente desvencilhada de

²⁶ A afirmação é do crítico de fotografia e professor da FAAP Rubens Fernandes Júnior, em entrevista dada para o site da Imã Foto Galeria.

procedimentos artesanais e fartamente subjugada a tecnologias cada vez mais acessíveis ao domínio doméstico do senso comum via photoshop e congêneres. O slogan não é o da ruptura, mas de alongamentos. A recepção, aqui, em eventos como bienais – onde a fotografia paulatinamente vai se tornando conteúdo prioritário, gera sentimentos de que, imersos em atmosfera cibernética, as imagens advindas daí funcionam como ilustração para uma “gaiola dourada” – reduto de delícias esfuziantes, aparentemente inesgotáveis, mas limitadas pelas sutis grades da tecnologia que determinam as regras da apreensão e figuração de realidades tidas imponderáveis – metáfora com a qual Herbert Marcuse²⁷ (1986) definiu a celebração do capitalismo como aspiração falaciosa do mundo na rebeldia dos anos 60, em Frankfurt, e que agora pode enquadrar ensejos advindos de um “epicurismo” tecnológico.

Também um campo da fotografia midiática, a **foto de publicidade**, merece distinção, já amplamente abordada por incontáveis formuladores e críticos de mídia. Interessa ressaltar, face a este trabalho, a deliberada formulação que a fotografia no campo da publicidade tem para a sedução dos sentidos, na escala que se pretenda dirigida. Deliberada é a palavra forte da frase, já que o termo se estende como regra explícita de um jogo de negociações emissor/receptor, onde produtos, idéias ou serviços se apresentam como em gala de suas qualidades mercadológicas. A intencionalidade de alguma forma universalizante – pretensão última da imagem - não está naquilo que decorre, *simbólico* ou *icônico*, de uma indicialidade que não se pode prever (já que, em contraponto, quase tudo é imprevisível como matéria-prima do jornalismo). A publicidade tem um freqüente cronograma de produção de imagens que estabelece condições elementares para a criação de contextos estético-comportamentais necessários a seus argumentos. Frequentemente um nutrir de fluxos e refluxos de estetizações que evocam indicativos tornados inconscientes pela retórica da imagem, através dos anos de sua existência, que dão conotações especiais de demanda inseridos à sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997). O público vê essas

²⁷ Marcuse afirma que “os fins específicos da teoria crítica são a organização de uma vida em que o destino dos indivíduos seja dependente não já do acaso e da cega necessidade de incontrolados laços econômicos, mas da realização programada das possibilidades humanas” (Marcuse 1936 apud WOLF: 1987, 73)

imagens identificando-as como bulas para saciar necessidades e buscas por pequenas e grandes satisfações.

As **fotografias dos jornais** não dizem assim. A foto de imprensa visa uma recepção que acomode um olhar sobre si como o olhar sobre a natureza última dos atos que compõem o espectro social. Uma imagem para ser levada a sério; espécie de convergência das odisséias do humano que se renova a cada nova edição do jornal. Busca dotar seu fluxo midiático de qualitativos *sui generis* que lhe dão, pelo senso de orientação que desperta e a identifica, sua inquestionável celeridade. É tomada, sem que se dêem contas extenuantes disso, como as ‘imagens confiáveis do mundo’. A imagem que não é artística, experimental ou de publicidade. Trata-se, enfim, da imagem autêntica, refúgio último de conteúdos que se podem representar, em destino do foco certo. A imagem técnica como expressão natural(ista) da outra imagem, a original transplantada, íntegra - aquela que não é produzida por nenhum aparelho brota e é apreendida impune ao nervo ótico, das formas e dos sentimentos do mundo. Sua refinada imposição redime de artifícios um senso de cidadania. Em variados graus de presença na midesfera, está nos jornais, na casa de assinantes, escritórios, praças, vias públicas e transportes. Está nos programas escolares de ensino médio e fundamental. Está no ensino universitário, na especificidade dos programas de pós-graduação. É combustível indispensável também na educação não-formal, nos ciclos iletrados, nas clipagens que produzem dossiês para a criação de referências políticas, empresariais ou acadêmicas. Leitura espontânea ou meticulosa, mas fonte permanente de pesquisa. Documento. A história do cotidiano em fragmentos diários que ultrapassam fatos e enunciam veredictos. Leitura obrigatória em qualquer extensão de sua crítica.

Tsunami e a recepção qualificada

O que quis compreender da recepção neste trabalho foi a maneira como imagens de pouca convencionalidade noticiosa - mas inserida no contexto informacional dos jornais

-, chegam aqueles que, munidos de instrumental acadêmico, estarão à frente dos processos de produção e veiculação de informações.

O estudo de caso recaiu sobre meus alunos do quarto ano da Faculdade de Jornalismo da Puc-Campinas, na disciplina “Jornalismo Especializado”, no período noturno, da qual sou docente efetivo. A disciplina, ministrada no semestre anterior à produção de Projetos Experimentais – último compromisso dos alunos com os processos acadêmicos rumo à habilitação definitiva em Jornalismo -, é uma espécie de “posto avançado” de conhecimento específico acerca das principais modalidades de atuação do jornalista. É o momento de refletir a práxis em campos como o do Jornalismo Cultural, Científico, Político, de suplementos como Turismo, Educação e Meio Ambiente. Incluo, por conta e risco, já que não previsto na ementa, o tópico Fotojornalismo não, evidentemente, para reeditar os saberes já oferecidos aos alunos pela disciplina específica que eles encontram nos primeiros semestres do curso, cuja ementa analiso mais adiante. Foco em Fotojornalismo para evidenciar seu caráter de ficcionalidade, exibindo imagens, discorrendo sobre seus estatutos e buscando incentivar os formandos na quebra de certezas sobre a possibilidade de a imagem informar, tal qual pressupostos habituais, “lógicos”, discursivos e retóricos do jornalismo de texto. Em todos os tópicos da disciplina, aliás, utilizo a seguinte pedagogia, inspirada nos ditames de um construtivismo crítico (KINCHELOE:1997, 118-120)²⁸. Busco a caracterização da pragmática profissional de

²⁸ “(...)Colocando a responsabilidade de fazer sentido nos ombros humanos, desconstrução e construtivismo crítico tentam sobreviver à caminhada através de um campo minado do sentido fixo (...) o ensino das interpretações torna-se um foco central do currículo crítico construtivista (...) nos deixa não com um sagrado e imutável conjunto de verdade, mas com uma tentativa de encontrar a consciência coletiva e uma prolongada incerteza sobre a linguagem usada no processo (...) em contraste com o racionalismo, o construtivismo crítico sustenta que o pensamento humano não pode ser significativamente separado dos sentimentos humanos e ações”

cada modalidade de especialização, seus valores e a forma de se criar pauta. Depois, a ação de fomento a olhares críticos aos modelos vigentes – a partir de seus efeitos na recepção e, a seguir, para a idealização de modelos de superação rumo a um jornalismo que não responda apenas e tão somente a padrões reducionistas de um tecnicismo mercadológico.

Com o tema do Fotojornalismo o rumo não é outro. Não se discute técnica em sala de aula, mas outras ordens de imperativos para sua pragmática. Nos primeiros encontros para esse fim, há projeção de imagens produzidas em vários contextos, assinadas por fotógrafos que dão contraponto estético-conceitual à formulação da notícia, como ela geralmente aparece nos meios impressos. Entre eles, por exemplo:

Daniel Nguyen (relatando “cidades”):







Antoine D'AGATA sobre a fronteira entre México e EUA

Em outro encontro, o objeto para uso nesta tese: a recepção da foto produzida por Arko Datta e distribuída para jornais do planeta, em 28 de dezembro de 2004, pela Reuters. A imagem se tornou espécie de “ícone da tragédia do Tsunami” e mostra uma sobrevivente das ondas gigantes, a indiana Indira, em tentativa de sublimação à tragédia. A imagem ganhou dimensão inesperada ao vencer o *World Press Photo* de 2004. O *WPF*, fundado em 1955 e com sede em Amsterdã, na Holanda, é hoje o mais creditado fórum para acolhimento e autenticação de um tipo de noticiabilidade visual que, abandonando

freqüentemente as formas arcaicas de emulsão realista, contempla figurações concorrentes.

O texto de abertura do site evidencia que:

(...) nossa missão é incentivar padrões profissionais elevados no fotojornalismo e promover uma troca de informação livre e irrestrita... para suportar a fotografia profissional da imprensa em uma escala internacional larga. As atividades promocionais incluem uma competição anual, exposições, e estímulo ao fotojornalismo através de programas educacionais, além de criar uma visibilidade maior para a fotografia da imprensa com uma variedade das publicações.

Seus critérios institucionalizam qualificações de excelência concernentes ao ato visual de informar. Seu acervo agrega padrões culturais que tendem a se homogeneizar técnicas – vide as fotografias vencedoras dos últimos anos -, ao mesmo tempo em que disponibiliza produções para a mídia impressa de representação globalizada, num circuito de *feed-backs* que acentua, nos últimos anos, uma tênue busca de fundir antropologia e jornalismo.



Mogens von Haven A primeira foto premiada: acidente de motocicleta ocorrido durante certame esportivo em Randers, Dinamarca, em 1956.



A fotografia de Ut Cong Huynh, que venceu o concurso em 1972, tornou-se manifesto pacifista e contribuiu para o fim da guerra no Vietnã.



A foto de Mike Wells, vencedora em 1980: encontro entre missionária e garoto enfermo no distrito de Karamoja, Uganda.

Sua primeira edição ocorreu em 1956 e hoje é o mais importante certame mundial do gênero, não só por apresentar maior número de categorias jornalísticas, como também por agregar maior número de fotógrafos do mundo. O júri do concurso é selecionado entre fotógrafos e editores destacados nos meios profissionais e a principal premiação é a *Foto do Ano*. Além do grande prêmio, aparecem premiações para “Atualidades”, “Personalidades”, “Temas de Atualidades”, “Esportes”, “Ciência e Tecnologia”, “Artes”, “Natureza e Meio Ambiente” e “Cotidiano”.

Na verdade, meu critério de escolha dessa imagem deveu-se à estratégia de apresentar sua condição de premiada como cenário para debates a respeito de padrões de excelência referendados ao fotojornalismo contemporâneo, na perspectiva de um minimalismo e fuga da explicitude da tragédia que a imagem carrega e que apresenta desafios quando do ordenamento de suas subjetividades. Apostei que sua superlativa polissemia, quando chamada a hierarquizações explicitadas de seu conteúdo, poderia revelar propensões a análises, como resultado de um processo educacional de habilitação à

vida profissional do (foto)jornalista. Um estudante não especializado em absorções de imagens midiáticas, no entanto, nem pertencente ao universo espontâneo do leitor-padrão de jornais. Nem fortemente qualificado, nem aquele mergulhado nos condicionamentos da tradição que caracteriza o chamado “senso comum”.

O exercício foi o de apresentar a imagem, sem legenda, em terminais de computador, para 35 alunos. Solicitei texto livre que justificasse atributos considerados essenciais para o sucesso de sua veiculação. A interpretação do material, por minha parte, deu-se na metodologia de análise qualitativa para processos educacionais formulada por Laurence Bardin (1979), que consta da observação de palavras, frases e conceitos que mais se repitam em todas as respostas recebidas para posterior agrupamento por temas e hierarquização dessas impressões tornadas conteúdos, na busca de compreender características dos processos de elaboração e re-elaboração de conhecimento acadêmico aglutinado pelos estudantes.



Arko Datta - Tsunami — Dezembro de 2004.

A metodologia adotada implica, também, na convenção de que cada barra (/) traça elos entre textos de vários autores.

A foto do Tsunami gerou os seguintes gêneros de denotações, separados por mim apenas para efeitos instrumentais. Os grifos são meus:

Quanto ao índice:

*A foto **representa com fidelidade** o terror noticiado e a própria realidade do fato / O caráter indicial da fotografia e o elemento que faz a conexão é o braço, que remete à morte e que te faz pensar no todo, no entanto sem mostrar uma pilha de corpos amontoados / A imagem tem caráter de singularidade, pois **não significa nada fora de um contexto**. Assim, ela não nos apresenta um fato, uma notícia, serve apenas como um complemento a esta. Logo, **não tem índice de noticiabilidade**, uma vez que não pode ser compreendida isoladamente. A sandália e o braço já representam todo aquele coletivo de mortos que também desesperadamente lutaram e correram para tentar escapar do massacre / A foto premiada **mostra uma realidade exata do como aconteceu**. Sendo um formato convencional, sem grandes distorções artificiais, mostra a realidade de alguém em meio ao conflito, exibindo pela pessoa retratada, dor e desespero.*

Quanto à composição:

*E a mão aparece numa extremidade sem preocupação com **pontos áureos da fotografia (sic)**, com a divisão dos quadrantes, mas de qualquer forma ela atinge o objetivo que é de **chocar e de causar indignação** / A concepção estética é de muita delicadeza, principalmente por não aparecer o corpo da vítima, apenas sua mão. Cria-se uma sensação de compaixão com a mulher / a imagem vista de cima não aproxima a mulher de nós. Sua tragédia é particular e **me vejo como telespectadora** / A posição em que a foto é tirada incomoda. A mulher é vista em total submissão à sua dor. / O prêmio dado a essa foto faz acreditar que **ainda** é possível levar aos leitores informações que contenham alguma beleza, algum toque diferente do fotógrafo, do repórter, enfim, dos profissionais de comunicação / Apesar de trabalhar numa agência*

internacional e ter que driblar muitos prazos, o fotógrafo mostrou que é possível realizar algo novo, inusitado, contundente / Ela não segue a regra do fotojornalismo, a dos três quartos, mas também não precisa, ela não é uma imagem para ser apenas entendida, sim para ser sentida /

Quanto ao conteúdo simbólico:

A foto não relata a dimensão do desastre, mas o pavor provocado por ele, de forma simbólica, e noticia a dor do fato/ A foto remete aos tempos antigos, às guerras santas e ao próprio clamor por um enviado que alivie o sofrimento dos mais de 300 mil mortos relatados e desaparecidos ... a mulher faz praticamente uma oração por todos aqueles mortos / O chinelo pode ser a vida deixada para trás. As mãos para cima, a entrega e a súplica desesperadas. O rosto contorcido seria a dor, o cabelo e corpo – a entrega ritual, e a mão, a perda e a solidão. Isso também pode significar coisas muito mais práticas, como: chinelo – desleixo, mão para cima, semblante e cabelos – atitude desesperada; mão – corpo sem vida. As interpretações são inúmeras, mas a representação do fotógrafo é profunda e instigante ao olhar mais atento / Sua posição de submissão não apenas indica sua cultura e seu papel feminino, como também sua impotência frente ao poder da natureza, ou, talvez, divino... / Essa foto nos permite concluir que o fotógrafo estava preocupado em retratar o “além” da tragédia. Não ficou preso à imagem de fácil interpretação, o trivial, pois com certeza deveria ter inúmeras / Pode-se dizer que a posição da mulher remete ao islamismo, rezado em direção a Meca pela alma de seu parente...a cor verde da blusa da mulher representa a esperança de um novo futuro para ela, que provavelmente perdeu a família nesse episódio /

Quanto a subjetividades/objetivações:

O fator da subjetividade da foto é algo que **aumenta o grau de dificuldade** na hora de avaliar uma imagem como esta / Você e o objeto, **sem máscaras ou filtros**. **É a representação mais pura do terror**. Existe muito espaço vazio na foto, o que remete à idéia de solidão / à primeira vista, essa foto não causa forte impressão, **não causa impacto** e precisa de vários segundos, talvez minutos, de análise para que seja compreendida. Só após compreender cada elemento que compõe a imagem é que se vê a grandeza desse trabalho. E com certeza, aos poucos, essa imagem causa uma impressão mais forte do que aquelas fotos de primeiro impacto, com milhares de corpos deformados ou mutilados / E talvez tenha sido a fé que tenha motivado o fotógrafo a mostrar a cena sob esse ângulo. Não apenas como um evento cultural, mas como um traço da humanidade. No fundo todos precisam se conformar, porque a vida continua, apesar das dores e tragédias.

Quanto ao despertar de noticiabilidade:

No campo da comunicação, uma imagem é algo que **ilustra** o que vem sendo narrado pela matéria. Mais do que isso, a foto transporta o leitor para o local onde aconteceu o fato. Quesito como cores, posição das mãos, enquadramento e ângulo valorizam o fragmento colhido pelo fotógrafo, **que, pelo aspecto jornalístico errou ao não ser objetivo**. Pelo contrário, a foto é completamente subjetiva, porém possui rara beleza e história, além de contextualizar o fato / **Esta foto não tem precisão de notícia** quanto à realidade enquadrada / Ela é **informativa porque transmite sentimentos**, mas a falta de elementos, como imagens do local típico do país, pode remeter a diversas interpretações: vítima de terremoto, guerra civil, guerra urbana? / Como informação jornalística, a foto, sem nenhum texto, **não nos remete à catástrofe do final de dezembro de 2004** / ...poderia ser o sofrimento de uma mãe que perdeu um filho vítima de um acidente. **Não existe noticiabilidade na foto**. Mas ela consegue transmitir todo o sentimento que a mulher está passando / Ela tem um **poder muito grande de**

noticiabilidade; mesmo que alguém não saiba que ela foi tirada após o Tsunami, irá saber que se trata de uma foto sobre morte ou perda

Interpretações variadas à parte, o fato é que a fotografia de Arko Datta – um ato plural de sublimação que nos coloca sob o ponto-de-vista do alguém a quem o rito se dirige, como se todo o ocorrido implicasse na riqueza dos gestos simbólicos da personagem para aferir dor e resignação última que lhe resta, nos reservando o papel, não do contemplador extasiado pelo que a cena faz transbordar de sua estetização, mas daquele observador que, referendando forças da natureza, assiste, impávido, ao gesto feminino que silencia e retira qualquer outro discurso que lhe escape de religiosidade extrema, universalizada como a nota final de composição para a transcendência entre os que ficaram e os que se foram – causa sucessivos desarranjos nas visualidades sugeridas aos alunos.

É preciso perceber, aqui, como imagens que circulam além dos esteriótipos visuais geralmente evocados para celebrar a presentificação de tragédias – corpos mutilados, escombros, cinzas - causam certo desconforto (nos alunos) para assimilação de visualidades mais amplas, que possam absorver dimensões sem ortodoxias na representação de fatos oriundos de tragédias – e que se tornam mais significativos que elas, como seus sutis prognósticos. Imagem desafiadora, renova no imaginário ocidental um senso clássico de humanismo, geométrico, suporte para ilações a uma fina metafísica que, no entanto, não se deixa impregnar por frágeis evocações de exotismos.

Os alunos, no entanto, *clamam* por um padrão de noticiabilidade que primeiro exhiba os contornos naturalistas do ocorrido, numa atitude de produção visual geralmente identificada por eles como de “objetividade”, sem a qual o fato perde seu índice superior. A constatação é preocupante. Num primeiro gênero de fixações conceituais, palavras demasiadamente utilizadas, como “caos” e “desordem”, e por outro lado, “precisão” e “beleza” nos dão pistas de que está sendo relevado um discurso ordenado da tragédia. Quando estimulados, no entanto, ficam impregnados com as possibilidades de ilações simbólicas que imagens desse tipo insinuam. Não percebem que, talvez, a grandeza do quadro esteja não na ante-sala de uma vocação à imagem dirigida, mas pelo atributo simbólico de sua auto-referendação, de onde a factualidade é apenas coadjuvante.

Os futuros (foto)jornalistas são impelidos a destacar o fotojornalismo como gênero determinado a fronteiras facilmente identificáveis. Isso permite avaliar que, com essa formação acadêmica, o paradigma do empirismo fotojornalístico tende a se distanciar dos propícios de ruptura. Currículos de graduação de algumas das principais universidades e faculdades brasileiras evidenciam essa afirmação. É notável o desequilíbrio entre disciplinas que direcionam aprendizados para níveis de apropriação técnica ao fazer jornalístico - imagens digitais, filtros, lentes, tratamentos, composição, etc.-, em detrimento a abordagens capazes de transformar o ato de fotografar para imprensa em paradigma de ruptura aos padrões descendentes da boa forma, do registro do ‘que foi’ e, inclusive, da ‘fórmula Capa’, para quem, se a foto jornalística não está boa é porque o fotógrafo não esteve suficientemente perto da cena. Campos conceituais envolventes da estética, como condição filosófica prioritária da afirmação do olhar gerador de significados, são colocados, geralmente, como apêndices de conteúdos de aulas, bem como os incentivos à capacidade da imagem se desprender de dicotomias simples, aquelas que tratam o outro em sua condição imediata de exposição a julgamento sumário.

Construtivismo crítico

Constatação: a formação do fotojornalista visa adaptações da realidade a preceitos técnico-estéticos que privilegiam o flagrante em seu naturalismo ou através de forjas que conduzam ao convencimento desses flagrantes. As imagens que fogem a essa base hierárquica, a ser cumprida como pauta prioritária do fotojornalismo, são tomadas como distensões aleatórias de sua estetização. São arbitrariamente remetidas a uma categoria complementar, de exceção às possibilidades da fotografia do jornal. É como se a boa foto de imprensa não pudesse se destacar pelo imperativo imprevisível da autoria assumida, devendo se perpetuar nas condicionantes de sua pragmática empresarial. Ressaltam regras a cumprir que universalizam, para uma “didática” da recepção, desígnios de noticiabilidade dos quais não se abre mão, inclusive em nome da construção de credibilidades que irão se instalar como “comissão de frente” dos veículos impressos para sua natureza editorial. A foto autoral, no radicalismo de seus predicados, é personagem acompanhante no circo

mediático das representações de factuais e, mesmo em se referendo em concursos como o do World Press Photo são tidas como “exóticas”, “diferentes”, “poéticas” ou “comoventes”, sem que, geralmente, se reconheça aí o que pode significar inclinações para um estado não bruto de sua expressividade.

Formar fotojornalistas implicaria talvez planejar interferências pedagógicas que dilatasse percepções depurativas apontadas ao real complexo. A escola poderia, para tanto, ser capaz de:

a) - prover o aluno de suspeitas radicais às normalidades do cotidiano – e com isso apagar de suas pretensões o registro apressado do real-social;

b) - transformar as percepções vindas daí em novos saberes, re-valorados e disponibilizados à criticidade das substratos sociais;

c) - para que a relação entre o real e sua representação seja legítima e objetiva, tomar como imperativo ético da formação do Jornalista a investigação crítica da natureza de fato. Isso pode ser possível através de uma educação interativa que, extrapolando o espaço formal de sala de aula e adotando uma pedagogia do conflito (em oposição a uma ‘pedagogia do consenso’), se realize em contato direto com a realidade dos fatos complexos. Em outra formulação, essa extraída de um trabalho acadêmico anterior (BODSTEIN, 1999):

(...) no cenário pós-formal, de presente incontestado, professor e aluno sentam-se nos extremos de uma gangorra que se mantém a prumo. E o equilíbrio não vem de um conhecimento colocado entre ambos. Entre ambos, aliás, não há nenhum conhecimento formalmente estabelecido. Do lado onde está o professor, a negação do eu enquanto o eu possuidor do conhecimento para ser transmitido e sabido tal e qual. Um professor como pedra filosofal do processo em que o saber é um saber entre outros e nunca de contextualização auto-suficiente. Será sempre acrescido de outros saberes/reveladores de identidades ontológicas ou sociais de todos os envolvidos no processo educacional (que inclui também além de professores, autores, alunos e outros personagens da textura social).

Pretende-se construir, com isso, novas significações e novos sentidos para um universo não mais apenas de concretude, mas capaz de derivar-se até das mais secretas relações entre seus sujeitos. Um saber que escapa ao controle do empírico e que, por vias mais anárquicas do rigor metodológico, é um saber do si de cada um, numa atribuição explícita de intencionalidades à natureza. O viés é muito próximo ao da formulação sartreana, existencialista, em que não ver-se como ego histórico, “animador” de realidades, é estar condenado ao caos nihilista onde não se pode ser o ser, se se é o nada.²⁹

Tudo isso pode acontecer na escola, pelas melhores bulas vigentes, através da intersecção das experiências vivenciadas por professores e alunos. É assim, creio, que o professor pode realizar um comunicar-se com a contemporaneidade de seus alunos. No dizer da professora Mara De Sordi (1997, 24), “os educadores precisam assumir sua dupla identidade: simultaneamente produto e produtor de circunstâncias”. A esse professor cabe também uma espécie de administração do psicologismo que envolve o ato de estimular, mais que a comunicação participativa dos alunos, na verdade, a disposição do educando em assumir e socializar a integridade de seu eu perceptivo, como premissa básica para a dinâmica das aulas. As diferenças étnicas ou de ordem social, por exemplo, reunidas em sala de aula não são aqui desconsideradas por uma idéia de educação que visa ser a via de extinguir tais diferenças da cena social. Essas diferenças são agora não só respeitadas como também desejadas e necessárias: fornecedoras de diagnósticos variados da realidade e de seus sintomas. Professores e alunos são depoentes e analistas: o discurso da emoção, da esperança, da alegria ou do ressentimento é indispensável, pois legitimador da práxis do dia-a-dia.

²⁹ Sartre compreende a liberdade como ação de consciência singular que se dá quando o indivíduo se assume como sujeito de si, desprezando condicionamentos sociais de todas as ordens. Anulando condições a priori – como tradição, família ou educação – tal sujeito exerce sua liberdade alargando limites de sua experimentação da realidade; “o que significa, aqui, dizer que a existência precede a essência? Significa que, em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal qual o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo (SARTRE: 1987, 6)”.

O processo a seguir é promissor: uma atribuição constante e valorativa, mas nunca definitiva, de múltiplas alternativas para o real, que irá, espera-se, refinar os instrumentos de suas percepções. A teia de intersecções de idéias e registros, formada em sala de aula, estabelece imperativos morais para a interpretação do mundo factual. Não mais através de uma supremacia natural (ideológica) de uma realidade fundamental (historicista) sobre outras. Mas agora dando celeridade aos argumentos oferecidos (por professores, autores e educandos), com maior poder de revelar o ethos de um cenário social, capazes de estabelecer novas conexões de todos com a teia, ajudando também a clarear a eventual obscuridade discursiva das demais descrições concorrentes. Mantêm-se vivas tais idéias até que outro argumento o faça com maior vigor.

O lastro desse construtivismo é dado então pelo sujeito que narra: aperfeiçoamento da linguagem - código da pertinência de representações que conseguiu estabelecer com o real. Esse ser é agora o eu superlativo que se mistura com os próprios testemunhos, singulares, portanto, como pretende o valor fundamental do cenário pós-formal, a identificar melhor como a vida é, naquilo em que cada um foi inserido. E que sorrisos e padecimentos fez para si a 'roda da fortuna da circunstância histórica', entidade de muitos e cruéis determinismos, a ser desmistificada por tal processo de educação.

Nessa escola, talvez a verdade não seja nada além do que se puder acreditar, enquanto suas promessas de felicidade não forem suplantadas por outras verdades concorrentes, num processo de soluções efêmeras que é, sobretudo, a negação de qualquer sólida fundamentação epistemológica de outrora.

Penso que sem esse compromisso de incitar o conflito, a escola estará também decretando, como consta do desejo neoliberal, o temido fim da história, pois terá antes disso decretado - subjugada e reduzida aos vícios tecnicistas-, o fim da utopia.

Projetos pedagógicos para a emancipação poderiam então ser concebidos a partir da escolha da utopia que se queira construir com cada saber, iniciando uma categoria responsável e criativa de arquétipo para o futuro.

Tarefa difícil. A escola não pode abdicar da promessa de inserir o formando no mercado profissional. Instrumentaliza, para tal, conhecimentos de origem humanista e técnica, como legitimadores de modelos vigentes das políticas comunicacionais. Se tais políticas geram as afirmativas empresariais com que o jornalismo cria sua influência social, restringe, por outro lado o exercício profissional a um dogma de fé no êxito dessas instituições.

Tal pacto entre escola e mercado produz também, e freqüentemente, uma equivocada categoria legalista para o fundamento ético da profissão. Condiciona ações a premissas utilitárias normativas. É através dessas poses, no entanto, que o jovem fotojornalista se vê habilitado a ingressar na vida de profissional da informação: um rebuscamento, enfim, que, em muitos alunos, substitui a manifestação de sua mais autêntica irreverência.

CAPÍTULO 4

DA META-ÉTICA PARA A RE-APROPRIAÇÃO DO MUNDO

Imaginemos por um momento um jornalismo em contexto das ciências exatas.

Se houvesse a realidade³⁰ capturada por inteiro pela objetividade jornalística, então fiéis relatos da existência. Fim de ruído na informação. A História sem os desvios da subjetividade ou da responsabilidade metodológica. O ser tal e qual em seu contexto idem. A narrativa jornalística no centro do império dos sentidos plenos: cada jornalista, habilitado na técnica de apreender a realidade, conquistando-a inteira no exercício de uma profissão que atingiu o êxtase de sua eficácia empírica.

³⁰ Busquei em Schopenhauer a idéia de “realidade” para o sentido inferido nesta tese, “a essência dos objetos intuíveis é a sua ação; é precisamente na ação que consiste a realidade do objeto, a pretensão de uma existência do objeto fora da representação do sujeito e mesmo de uma essência de coisa real diferente de sua ação não tem sentido, pelo contrário, é uma contradição” (1995). Portanto, tomo também por realidade não um simples objeto do conhecimento, “mas um modo de ser que se revela melhor para outras formas de experiência”, no que deposito um senso instrumental de moralidade necessária ao fotojornalista em seu ofício de construir o real para viabilizá-lo para o social.

O jornalismo de mensagem incontestável. De verdades absolutas. De lógica insuspeita. Sem conjecturas ou refutações, portanto, sem necessidade de se desculpar pela emissão apressada de valores. Livre, enfim, de qualquer moral.

Quando informação não for mais “dar uma forma mental à realidade³¹” não haverá a necessidade de se pensar a ética jornalística ou qualquer deontologia. Estas deveriam servir, creio, para que as divisas da irracionalidade que impregnam a prática oficiosa possam ser mantidas em periculosidades seguras. Ou por outra premissa de difícil contra-argumentação: a de que temos imperfeições de ordens variadas na alma e, por não sabermos o que é seguro ou absoluto para ela, necessitamos de um senso (de ética) como mecanismo de auto-preservação para compactuarmos com nossa consciência, quando em decisão que nos remeta a alguma ação. Nutrimos com isso, inclusive - com a boa intencionalidade de tais atitudes - a esperança de uma convivência social viável, para além da dimensão imposta pela força coercitiva da lei.

Ética no Jornalismo (1999) pode existir também para que a impossibilidade de se produzir retratos irretocados da realidade não promova distorções perigosas advindas da irracionalidade. Para que a impossibilidade de se tocar a máxima integralidade do conhecimento factual ou a maior clareza conceitual - categorias que fornecem enredo para o cotidiano narrativo do jornalismo - possam gerar uma hermenêutica para além dos equívocos das revelações adquiridas pelo aprimoramento substantivo da técnica. Para que se construam relatos, enfim, que, verossímeis, não se distanciem muito de uma possibilidade de viabilizar socialmente o real, cujo estatuto, até a ciência o sabe, não pode ser “apreendido” e sim “representado” e por instrumentos de percepção não mais apenas empíricos.

Anseia-se, assim, por uma idéia de ética jornalística que possa ser a instância legitimadora de busca de sentidos para os eventos humanos, representados a partir de contextos tão fragmentados e emergentes que escapariam aos métodos de investigação sistematizada da ciência. Fica para a imprensa tal tarefa, em particular ao Jornalismo: contar da história que se faz, enquanto se faz; onde todos são

³¹ A formulação é do professor Estéban López-Escobar, da Universidade de Navarra, em Barcelona, Espanha. (Apud BARROS FILHO: 1995)

sujeitos, no clamor do imprevisível que mescla fatalismos e alegrias. E cujos sabores vêm condicionados a idéias de temporalidade/espacialidade que nos dão a dimensão do real/vivido - identidade do presente, cujo significado não se atribui por revisionismos (como no campo da História), mas pela forma compacta dos meios de comunicação pedagogizarem os eventos de cada momento. Velocidade e estilo de narrar que montam e resolvem enigmas existenciais. A práxis de uma ética deveria tentar contribuir para a construção e posse de contemporaneidades - exigência maior, nem sempre consciente, do leitor de notícias na perspectiva plena de sua cidadania.

Fui logo convencido de que o Jornalismo, na sua talvez mais feliz concepção contemporânea, é uma atitude moral com a qual se constroem representações factíveis da realidade, num processo que resulta em estéticas diversas. Lançadas ao jogo das adesões, tais estéticas comunicam e trocam significados com públicos cada vez mais segmentados e reunidos a partir de suas presenças e identidades no mundo.

Reconhecendo a preciosidade de tal objetivo, outro ponto se faz necessário ressaltar: o de que, comprometido com a redação diária do “livro do cotidiano” - escrito com letras de uma lógica menos dedutiva, mais indutiva; quase sempre sagazmente metafísica, mas de berço utilitário - a que fórum deveria se remeter o jornalismo em seus erros ou equívocos? Quem pudesse julgar a mídia também poderia prover-lhe de eticidade. Caberia tal tarefa ao Direito (como instância fundamental e normativa ao arranjo social)?

Certamente que não, visto tal instância ser concebida para punir violações explícitas (explicitadas por promotores e testemunhas) das relações entre público e privado nos crimes de calúnia, injúria e difamação, que constituem parcelas ínfimas do universo em que a mídia é colocada sob suspeição. O Direito é descartado como instância de verificação por não dar conta de objetivar as premissas do caráter jornalístico nas representações do real. As leis não podem distinguir o “bom” do “mal” (foto)jornalismo, pois não têm instrumentos positivos para punir os efeitos do que é produzido em nome da “busca da verdade” - como sempre pode ser demonstrado -, hediondas ou não suas conseqüências.

Portanto, um apoio importante às pretensões deste trabalho é a crença de que o fotojornalismo não pode se legitimar a partir de uma fundamentação advinda do determinismo legal ou deontológico - mas de um senso próprio de moralidade que é a responsabilidade individual do fotojornalista no processo de disseminar virtudes e chamar atenção para vícios sociais a partir de representações deliberadas do real. Tal ato implica numa ética que, como veremos, está ligada ao potencial de crítica que o jornalista irá desenvolver acerca do funcionamento da própria mídia impressa.

À representação credito as considerações e críticas mais legítimas que se pode fazer a veículos de comunicação, embora tal premissa escape à percepção do senso comum. Frequentemente, falta de ética na imprensa é tomada por uma definição de dolo praticado por jornais, revistas e redes de televisão, a partir de injustificáveis atribuições que envolvem distorções geralmente advindas da invasão de limites entre o público e o privado; passa por especulações corporativas e julgamentos sociais que antecipam os trâmites dos processos judiciais - em composição a olhares maniqueístas, a pactos políticos sinistros e coerções subliminares de muitas ordens.

No fotojornalismo as acusações advêm, *stricto sensu*, do uso das novas tecnologias, notadamente utilizadas na produção de imagem digital.

Como desdobramentos pontuais de um mesmo cerne, as situações descritas acima são, na realidade, pseudo-problemas, já que ganham significados públicos apenas através de processos de representações, em que alguns sintomas de sua indexicalidade com o real são privilegiados em detrimento de outros.

Representação (ou recorte, em fidelidade à linguagem corrente entre jornalistas) é, no inconsciente de uma redação de jornal, ato natural de se moldar o produto final da investigação jornalística, justificado por seu processo técnico de elaboração, processado e editado para sua forma comercial de consumo. O produto chega ao destinatário, no entanto, com a pretensão não explicitada, mas tecnicamente juramentada, de fixar convencimentos no que Umberto Eco chamou de *real-simulacro*, a ser tomado como real absoluto.

Essa ótica dá ao jornalismo a condição de ser reconhecido como uma variante muito peculiar da ficção. Uma forma inevitável de relatar a partir da desconstrução e

construção de contextos, com todas as particularidades que se confundem mais tarde com estatutos de uma lei mais geral, pelas generalizações. O professor José Miguel Wisnic, do Departamento de Literatura da Universidade de São Paulo (1992,323), referindo-se ao Honoré de Balzac de “Ilusões Perdidas”, descreve bem tal caráter ficcional quando o escritor francês reconhece pela primeira vez o poder intrínseco da imprensa como instituição autônoma em meados do século 19. Pontua a passagem do Jornalismo de um estado de “romantismo ideológico” ou de “inclinação política”, para aquilo que é hoje no ocidente; antes de tudo, um negócio:

(...) Os poderes do jornalismo são objetos de uma anatomia virulenta: para Balzac a imprensa parece concentrar o mal do mundo consumado na mercantilização, dissipando o lastro do valor universal e pulverizando todo compromisso ético. É preciso entender essa vigorosa obsessão. Primeiramente, sabendo que ele (o jornalista) não trabalha propriamente por um realismo literal, nem por um “realismo imaginativo”, como bem definiu Oscar Wilde distinguindo Balzac de Zola, mas por uma “realidade imaginada” que resulta pela acuidade sintética ou pela força da transfiguração, em símbolo, mais real que o real.

Tal quadro de intencionalidades não reflete necessariamente uma idéia de “má fé” como princípio natural e necessário à prática jornalística. A questão é que a “boa fé” também não encontra outro cenário (já que a outra alternativa, como já vimos, seria dada pela apreensão da realidade sem a necessidade de recortes, o que possibilitaria seu registro fiel. Sendo possível tal formulação, o princípio de relatos fiéis aos referentes faria com que todos os jornais fossem iguais no teor dos enunciados cotidianos).

Versões da integridade

Ficcionar é fornecer relatos verossímeis, construídos na lógica da representação, por argumentos factíveis, cuja linguagem doma os sentidos coroando a versão como mais plausível em seus constitutivos, portanto, mais consistente que o próprio real que o inspirou. E são as versões que “dão conta” da integridade do mundo. O leitor de jornais, no entanto, nem sempre sabe desconstruir as premissas das mensagens que lê. Não é alertado para isso. O marketing dos jornais promete a informação segura como diferencial à

concorrência. O consumidor não conhece a condição de existência e extensão da informação. Não percebe que é prisioneiro de reducionismos históricos. Compra um jornal tal *voyeur* assediado por janelas abertas às esquisitices do comportamento humano em sociedade e não percebe que tais frestas não são menos ambíguas. Acredita no que vê como fundamento de sua preferência por um ou outro veículo da mídia. Não trazem a imagem de guerras reais ângulos inusitados, impossíveis a olho nu? Como duvidar dessas justaposições de temporalidades? Não há tentativa de linearidade que resista a fragmentos de tempo expostos em sua factualidade mais intensa, como fim em si mesmo. A representação faz do jornal o mundo das formas racionais permitidas ou alcançadas.

Faz-se necessário um breve comentário de como se dá a construção do real pelo jornalismo, enquanto método de ação diária.

Real é o mesmo que “verdade factual”. Ou seja, a maneira de se arquitetar contextos de significados a partir da mediação de significantes, em suas contradições e complementaridades. O princípio regulador é o de que a veracidade da descrição do fato está na montagem de um relato que encontre seu eixo discursivo no choque (dialético) de depoimentos das diversas fontes envolvidas no evento: a fonte de informação (por onde a matéria começa, a partir de uma denúncia, por exemplo), de contra-informação (cujo personagem apresenta enunciações contrárias às afirmativas da fonte de informação), de apoio (depoimentos fornecidos por testemunhas de um ou outro lado) e as de referência (analistas capazes de auxiliar na fixação de valores inerentes ao fato). Cabe ao repórter juntar tais depoimentos, compreender seus relevos, identificar suas contradições, reforçar pontos de vista e, num ato que se pretende deontológico, emitir pareceres na forma de relatos, tidos como resultantes de processos lógico-formais. A ação resulta nas chamadas peças jornalísticas, que montam a narrativa jornalística: informativas - nota, notícia, reportagem, entrevista; opinativas/interpretativas – editoriais, artigos, comentários, análises, resenhas, crítica, etc.

Por verdade factual posso também reconhecer o principal atributo instrumental do jornalismo: a produção de afirmativas que se associam à memória social e imediata do cotidiano e a que chamamos de notícia.

O jornalismo nasceu e se desenvolveu entre o Renascimento e a Revolução Francesa numa Europa Ocidental impregnada pelos valores da Reforma – em particular o individualismo e a responsabilidade individual, o trabalho como vocação, o rigor moral, diz-nos Claude-Jean Bertrand (1997,73). A pretensão empírica chegou com o positivismo de Comte, no século passado. Até então, sua narrativa explicitava os conceitos e subjetividades de seus autores que davam às palavras imparcialidade e isenção, conotações de ordem coerente a cada discurso (de engajamento, para usar o termo no sentido dado na modernidade por Sartre). O positivismo decretou que, tal qual o método empírico da objetividade para conquistar a natureza pela ciência, a informação jornalística deveria revestir-se também de “cientificidade” para servir ao bem público. Remeto a crítica à objetividade novamente a Clóvis de Barros Filho (1995,48):

Tais críticas à objetividade variam em função da especificidade de formação e de atividade de seus autores. Os jornalistas ou observadores da mídia denunciam obstáculos relativos ao fato, ao observador-fonte e à própria produção jornalística. Filósofos, antropólogos e linguistas apontam as limitações intrínsecas à linguagem, ao simbólico, ao codificado. O fato, que dá base real da informação, é imprevisível, e a testemunha não é necessariamente um observador experimentado. Esse fato não é suscetível de repetição, ele é único, dificultando que seja ratificada uma primeira observação. O observador, por outro lado, ao expor-se a um acontecimento, vai percebendo conforme as limitações de seus sentidos e interpreta-o segundo sua história, opiniões e preferências, das quais é difícil abstrair-se. Esse mesmo crivo de subjetividade se faz presente ao (foto) jornalista na escolha e no contato com o observador-fonte.

Tal convicção, pretendida como objetivo e elemento de legitimação de mensagens, pode ser vista não como resultado de habilidades desenvolvidas para a investigação do real. Antes disso, é a possibilidade de se justificar logicamente a definição desse real, como se a representação aqui fosse só determinada pelos signos da imagem. Não há instrumento eficaz de medição. Há apenas o real-verossímil. É real porque se parece com o real. Ou por um senso de realismo que não lhe escapa.

A objetividade jornalística, portanto, não pode querer o lugar de um valor de justificação, pois se trata de um mito há muito comprometido e paulatinamente

descartado (inclusive pelas propostas já citadas, ou na proposta teleo-ecológica das professoras Maria José Ruiz e Maria del Mar Llera, ambas da Universidade de Sevilha, que retira o fato de sua posição de elemento central da informação, deslocando-o para ênfase em quem os faz, quem os padece e quem se dá conta deles.

Atento à questão da representação como a base do fazer jornalístico já deslocado para premissas de ordem moral, portanto de reflexão filosófica, prossigo na tarefa de buscar maiores compreensões sobre a construção de tal fazer. Estando a ética na base, o processo comunicacional consolida sua extensão material como consequência metodológica de duas outras categorias: técnica e estética³² (nessa ordem de pré-justificativas).

Uma outra abordagem desses elementos talvez nos forneça suas expressões no cotidiano profissional do fotojornalismo.

Tomemos a ética como o círculo das impressões e reações que se formam em foros íntimos, de premissa normativa, utilitária, egoísta, do dever kantiano etc - um tipo de impulsão de cujos motivos não se presta conta pública e com a qual imprime-se a marca pessoal do agir, com valores particularizados de certo e errado, colecionados como impressões advindas de muitas tradições: familiares, de convívios sociais, escolares, etc.

Nesse caso, ética é residente de um universo pessoal, pois é somente nessa condição de eticidade, do homem traduzido por Ortega Y Gasset (1997) como o “eu sou eu e minha circunstância”, que se realiza a transcendência ou a submissão do ser à super-estrutura (no sentido de crítica marxista da realidade social), ou na conjuntura (no sentido do simbólico dado pela antropologia). São também essas as circunstâncias que determinarão as alegorias com que cada fotojornalista dará extensões conceituais aos fatos - uma gestão de padrões de raciocínio e sensibilidade propiciadores do momento em que a profissão de comunicar assume a sua talvez principal peculiaridade: a de animar o mundo (repondo conteúdo para as inalcançáveis factuais) sob as feições morais de quem o olha. Percepção cuja

³² A proposição foi feita inicialmente pelo professor Manuel Carlos Chaparro, da Universidade de São Paulo, no texto intitulado “Jornalismo na Fonte” e publicado pelo Banco do Brasil e Labjor/Unicamp em 1996 ao lado de outras reflexões, sob o título “Jornalismo Brasileiro, no Caminho das Transformações”. Aqui, no entanto, *ética*, *técnica* e *estética* ganham nova conceitualização, explicitada no texto.

qualidade é o repertório valorativo da existência com o qual cada fotógrafo deveria se dimensionar como sujeito histórico de seu tempo, de sua circunstância. A que ética tal objetivo faz coerência, estaremos conjecturando.

A técnica pertence a uma categoria do profissional, já que habilita o fotojornalista ao exercício legal e eficaz do ofício. É esta a categoria que o modo de competência liberal insere como prioritário nos projetos pedagógicos dos cursos de Jornalismo. E que, como já vimos, funda-se no mito combalido da objetividade, que condiciona a busca da verdade factual como o princípio magno do jornalismo. Esses conceitos são transferidos também para a tecnologia disponibilizada à produção de imagens, transformando legiões de fotógrafos naquilo que Flusser (2002) denominou “funcionários da caixa preta”.

O fotojornalismo ordinário - no sentido dado ao conhecimento atestado por ações paradigmáticas que se opõem ao “extraordinário”, na concepção de Thomas Kuhn (1990)³³ - tem quadros preenchidos à exaustão por esses profissionais em busca da imagem correta.

A estética - que consolida o processo comunicacional como ato conseqüente de uma ética e de uma técnica, pertence à categoria mercado, pois é a instância de valoração que remunera a práxis do fotojornalista, transformando seu trabalho em produto comercializável e inserido num mercado competitivo. Fornece atribuições de credibilidade que, em termos empresariais jornalísticos, faz referência à possibilidade que cada veículo tem de criar interações íntimas com segmentos de consumidores de informação ligados entre si pela contínua acentuação de traços em comum.

Para seguirmos na busca de argumentos acerca do (foto)jornalismo fundamentar-se em natureza ética adjacente, cabe um esforço no sentido de demonstrar que nem a técnica jornalística nem a estética, tomadas isoladamente ou em suas complementaridades (que não estabelece condição de dependência), são suficientes para apresentar tal natureza.

³³ Kuhn faz distinção entre a ciência normal e a anomalia, que a revoluciona quebrando os estatutos constituintes do paradigma; “a descoberta começa com a consciência da anomalia, isto é, com o reconhecimento de que, de alguma maneira a natureza violou as expectativas paradigmáticas que governam a ciência normal” (p.78).

A ética advinda da técnica para o fotojornalismo é causal (calcada em princípios normativos que visam à clareza, à isenção e à objetividade do relato, tornando geralmente impessoal a abordagem do fotojornalista). Já a ética advinda da estética é teleológica (visa fins de mercado). A primeira, se tomada absoluta, reduziria a profissão do fotojornalista à falsa premissa de um sacerdócio controlado milimetricamente para redenções dos males do mundo. Se o pensamento pós-formal vem decretando o fim da validade metodológica que dá certezas empíricas à realidade, a nossa era de fim de dogmas ou de que “tudo que é sólido se desmancha no ar” (MARX, K. e ENGELS, F; 1997) não admite ações de legitimidade social ancoradas em princípios *a priori*, sob pena de se ter o dia-a-dia encarcerado num protótipo naturalista do real, impregnado de variáveis indeterminadas e confundidas com método rigoroso de investigação.

Quanto à ética teleológica inferida necessariamente à estética, não há dificuldades para se verificar que, se por um lado ela tonifica a mensagem jornalística para consumos seletivados, por outro, o faz dentro de necessidades de consolidação e expansão mercadológicas, portanto dentro do senso em que “fins justificam meios”, mesmo que isso signifique a espetacularização da realidade ou a sublimação das justificativas para as injustiças sociais, depositando-as no terreno discursivo das mistificações.

Uma outra reflexão importante talvez caiba também neste momento, relacionando as categorias de ética, técnica e estética aos elementos constitutivos de códigos visuais pelo viés da semiótica. Ensejo a seguinte leitura: a de uma ética como pragmática (relação dos sinais com os intérpretes - no caso, os fotojornalistas); técnica como sintática (para configuração dos sinais entre si) e estética como semântica (na relação dos sinais com objetos a que se referem). É, no entanto, falsa a condição comumente aceita de que a conjugação desses elementos cria harmonia para que a eficácia e ‘veracidade’ da comunicação possam ser justificadas. Frequentemente tais variáveis criam a chamada pseudo-comunicação, cujos mecanismos são sabiamente desmontados pelo filósofo Ortega y Gasset (1997) na afirmativa que “a mentira seria impossível se o falar primário e normal não fosse sincero. A moeda falsa circula sustentada pela moeda sã”.

Fechado o parêntese, volto ao pressuposto de que, aceita a ética como construtora da base conceitual do jornalismo - pela legitimação que oferece às ações e valores sociais, ficam descartadas quaisquer inflexões nesse campo, que sejam de ordem causal ou teleológica.

Que senso de eticidade seria então capaz de dar conta dessa tarefa titânica: fornecer subsídios para um fluxo de comunicação visual saneadora de matrizes simplificadoras ou obscurantistas que dão liga às relações sociais? E que, além disso, se traduza como instrumento civilizatório para espiar e relativar os *inputs* do inconsciente coletivo?

A melhor hipótese parece-me a meta-ética que “não propõe quaisquer princípios ou objetivos morais a não ser por implicação; resume-se inteiramente à análise filosófica”.

A frase de William Frankena (1981,113) - que dispensa o causal e o teleológico quando elimina princípios ou objetivos morais das ações - pode estender sua abrangência para a compreensão de que, se o fotojornalismo é representação verossímil e essencialmente arbitrária do mundo factual e se o fotojornalista é o agente prioritário por determinar os valores dessa representação, a meta-ética pode ser sua mais segura embarcação nessa travessia por apreensões e distensões de significados sociais.

Meta-ética no fotojornalismo está associada à compreensão ampla dos sutis mecanismos que determinam os processos de virtualização do real na mídia, a partir da qual se instalam as intencionalidades das ações, causais ou teleológicas.

Nem mesmo os códigos de ética do fotojornalismo podem apreendê-la ou ensiná-la, já que não se pode transformar em normatizações qualquer movimento que fuja às leis de previsibilidade (códigos só teriam alguma validade diante da possibilidade, já descartada, de o fotojornalismo realizar-se em terreno de plena segurança enunciadora, cujo cumprimento tais códigos empreenderiam fiscalizar).

Creio, portanto, que ao extrair do real complexo o substrato do conteúdo visual para a produção de versões que não são isentas de processos valorativos, a meta-ética garante a clareza de que a ênfase não estará (embora assim o pareça) no representável, e sim nos determinantes internos da representação. Surge a meta-ética como reflexão anterior a proposições de bem ou mal, certo ou errado; a reflexão é sobre “a natureza, significado ou função de juízos em que ocorrem esses e outros termos ou conceitos semelhantes” (FRANKENA, op cit).

Novamente W.Frankena (1981,113) oferece meios para que possamos estabelecer novas analogias: contemplar o fotojornalismo pela meta-ética passa inicialmente pela admissão de que a mídia, em sua técnica e sua estética, produz significados que se colam a suas representações, pelos quais se sujeitam todos os referentes do factual. É admitir que nada pode ser feito em nome de uma moralidade jornalística, sem o conhecimento da ordem de poderes e encaminhamentos que determinam tais evocações-construtivistas do real. Isso pretende afirmar que a mídia traz em si, independentemente das características finas ou espessas detectáveis em cada fato, uma pré-disposição de sentidos que irá aprisionar conceitualmente tais fatos. E que a sedução das aparências contra a busca de um estado que revele mais de nossa alma a-histórica passa necessariamente pela crítica aos limites de reducionismo da mídia quando em seu equivocado “estado puro”.

O fotojornalista aqui idealizado é aquele que compreende a sua indexação à *verdade* através do axioma de Clóvis de Barros Filho (1995,39), de que “não há verdade sem comunicação. A verdade é um juízo que se diz e se escreve (é do âmbito da linguagem, da comunicação) e se interpreta”.

Enquanto ideal-típico da informação, a verdade “não se pode dizer toda, uma vez que só os objetos podem se esgotar na sua exaustividade. A verdade é um horizonte na direção da qual tende o discurso”.

Ou, como nas palavras do filósofo J.Pieper “a verdade é algo segundo, subordinado. Não existe uma verdade por si só”.

Resta a um novo fotojornalista atribuir-se responsabilidades morais suficientes para abraçar-se a um mundo que não se desvenda tal apenas o crivo bruto do processo comunicacional. Um fotojornalista que só possa se sentir em ambiente de franca normalidade quando convidado a potencializar sua condição de autor, livre de inferências causais sugeridas pela técnica ou pela necessidade de produzir esteriótipos visuais ditadas pela estética. Nas palavras de Christian Caujolle (2000),

(...) o ideal é que os fotógrafos transmitam aos que vão olhar suas fotos (nas páginas dos jornais), suas impressões e nesse sentido é necessário que eles criem uma escrita própria, onde possam escolher entre a fotografia em preto e branco ou colorida ou mesmo as duas, onde possam decidir qual tipo de câmera, fazer fotos quadradas, retangulares ou panorâmicas e de inserir elementos com uma coerência visual que nos permita entender. E cada fotógrafo, no momento em que encontra sua própria escrita, torna-se um autor. Sendo um autor o que diz não é necessariamente a verdade, a imagem proposta é o seu ponto de vista, o olhar que tem sobre as coisas, e para mim isso é muito importante. Sempre se procurou fazer com que os outros acreditem que aquilo é a verdade e isso não passa de uma grande mentira. Uma foto jamais foi considerada como uma prova. Veja, para a justiça nunca é, resume apenas o ponto de vista de alguém para mostrar alguma coisa que tenha visto.

Consciência singularizada

Se aceita alguma razoabilidade acerca das premissas criadas - de que ética representa a própria natureza e justificativa do fotojornalismo e de que está com o fotojornalista, enquanto consciência singularizada do mundo, a ética que eleva a qualidade ao processo comunicacional – isso talvez permita as seguintes ilações:

a) de que a justificativa do fotojornalismo enquanto animação do real pertence a um campo intransferível de foro íntimo com o qual o fotojornalista irá

conectar-se valorativamente com a realidade, através de suas convicções, para apreendê-la e significá-la como busca de formular desejos do social em que está inserido. Esse profissional não poderá mais ser chamado de repórter-fotográfico. A correspondência do fotógrafo dos jornais ao jornalista de texto não na figura genérica do repórter, aquele que se insere ao meio jornal impresso na premissa do *reportare* - a partir da criação de verdades factuais. A correspondência do fotojornalista com o jornalista de texto, para efeitos de elucidação do tema, pode se dar pela aproximação comum ao perfil do cronista e, em sua relação mais radical, com o jornalista *gonzo*;

b) esse perfil que se almeja do fotojornalista implica em descartar um sentido rotineiro do termo ética, quando em variações apenas às formulações desenhadas pelo senso comum: agir para o bem e, simultaneamente, contra o mal, tomando-se essas duas categorias como absolutas em si, colocadas em oposição pelas naturezas metafísicas que lhe determinaram tal caráter. A fragilidade desse olhar à ética - tão evocado pela boa intencionalidade das fontes convocadas neste trabalho - editores, fotógrafos e futuros fotojornalistas - está na suposição de que um caráter pessoal pode ser moldado pela assimilação passiva e induzida de fatores externos (ao ser) e universalizados (para o ser), como a observância a leis e a dogmas sociais, que nem sempre conseguem disfarçar os modelos fechados de organização política em que se fundam. A imagem da notícia produzida nesse paradigma só o autoriza como vetor de censura e auto-censura.

Imprime-se à ética, nesse âmbito de reflexões rotineiras, apenas os esforços para a suposta manutenção de regras claras para o jogo de interesses inseridos nesse espaço político-mercadológico dos jornais, e que validam não raramente os processos pelos quais os poderes melhor engrenados sobrepõem-se a outros, como base da circulação de notícias.

c) de que um conceito de meta-ética pode superar os fundamentos historicamente aceitos de matrizes de eticidades - causal (baseada em princípios

normativos) ou teleológica (que visa os fins da ação) -, e que geram seus substratos históricos legitimando ações nos campos da religião, da política, das ciências, das relações interpessoais e das outras que moldam nosso cotidiano. A meta-ética é a maneira de o fotojornalista agir em ampla compreensão e consonância ao dever do jornalismo impresso, que é o de se tornar espécie de referência ao jornalismo diário – destacado do conteúdo das TVs abertas e fechadas, da Internet, das revistas e de outros meios insurgentes como a transmissão de dados via telefones celulares, etc. Se, como afirma o ombudsman Marcelo Beraba em entrevista ao autor, “o jornalismo impresso não irá sumir, mas está velho, defasado, anacrônico”, a meta-ética é a apropriação conceitual de uma midialogia que sinaliza o jornalismo impresso como espaço em consolidação potencializada para reflexões sobre o cotidiano, “base de sustentação” da mídia informativa, muito além da tradicional descrição de factualidades que determinou, historicamente, seu estatuto deontológico. Esse elemento de diferenciação avança para a necessidade de adesões imagéticas que se libertem da descrição obstinada de referenciais noticiosos e se fixem nos campos imperiosos de uma ficcionalidade como signatária de um autêntico realismo midiático.

d) em consequência, quando da necessidade de objetivar normas e procedimentos gerais para o fotojornalismo, a eticidade emergente desse estado tecnológico de tratar com referentes implica em desdobramentos inéditos. Estes estarão, talvez, ao invés de estabelecer estados permanentes de suspeições à autenticidade da imagem digitalizada, assumindo seus pressupostos. A ética da nova imagem pode estar no seu estado de elaboração tornado transparente para a recepção e absorção de leitores. Não é crível ignorar tratamento e manipulação da imagem como uma prerrogativa do fotojornalismo contemporâneo. Há necessidade, talvez, de incorporar tais possibilidades aos novos papéis destinados ao jornalismo impresso.

Trata-se da exposição para o leitor, em nota, de todas as intencionalidades de fabulação, alegoria, com que a imagem-referente foi submetida e viabilizada pela mediação técnica a fim de compor narrativa original e específica dos jornais impressos.

Concluo, como um resultado de todas as buscas expostas até aqui, com a afirmação de que a ética é freqüentemente subjugada de seu poder dimensionador do real, quando confinada a padrões disseminados em manuais éticos. *Real*, enfim, que passa a significar vestígios do mundo efêmero e cético que a mídia ilumina, e que é construído a cada dia pelo jornalista.

PARTE 2
DA FICCIONALIDADE NO COTIDIANO

CAPÍTULO 5

DO FOTOJORNALISMO LITERÁRIO

Cortejado em seu campo icônico, como se suas propriedades devessem ser qualificadas potencialmente na sedução visual que podem produzir, o fotojornalismo é frequentemente impedido de se expandir na dimensão de um simbólico que lhe dê gênese como terreno para outras intencionalidades autorais. Este é um espaço para refletir tal proposição. O simbólico, aqui, é prudente reafirmar, não está sendo tomado apenas como predicativo que se justapõe à imagem como categoria imposta à constituição de código peirciano. Tampouco está se referindo àquela categoria de fotografia onde a significação -

posta acidentalmente ou não à imagem -, é um símbolo evocado como consequência da causalidade óbvia implícita na relação de seus elementos/personagens.

Talvez seja oportuno retomar o raciocínio já contidamente exposto, como forma de introduzir a relação índice/ícone/símbolo nos termos bonificadores para novas hipóteses. Está aceito que o índice peirciano se liga por espécie de cordão umbilical ao ícone. Sem esta “colagem” o índice/referente tem existência apenas no plano da abstração, pois não se presentifica em forma e intensidade imagética. O símbolo paira sobre essa aliança protegida. Consegue, em casos muito especiais no fotojornalismo, reverter essa perigosa glorificação do ícone tomado índice. Isso ocorre quando o símbolo se desloca de sua evocação circunstancial e consegue estabelecer nova ligação umbilical com seus signos dialogantes, índice e ícone. Em outras palavras, o que se pretende é desautorizar a estruturação da fotografia de imprensa em sua falaciosa ascensão do signo indicial ao ícone simbólico.

O simbólico é tomado, agora, como propriedade de ênfase radical para qualificar vestígios arbitrários do mundo factual. Estamos, por certo, diante de uma possibilidade crucial para o fotojornalismo reciclar sua imagética, na idéia de que é possível des-representar cenários e, com isso, re-alocar personagens e suas desenvolvuras.

Nas imagens convencionais do fotojornalismo, registrar cenas corresponde a extrair a condição de potência absoluta da factualidade para confiná-la a marcas mediativas de uma revelação. Fotografar para a construção irrestrita de símbolos, de outra forma, representa dotar de sentidos objetos sensíveis, tais que restituam não a sua potência perdida, irrecuperável nos planos das representações, mas, antes, uma vitalidade que permita apontar para novas utopias no campo do social.

Nas fotografias que compõem a galeria anexa a esta segunda parte do trabalho, é como se o símbolo se apropriasse das qualidades comunicacionais do referente e lhe impingisse uma significação tal, que passasse a ser sua identidade mais crucial como referência de si, muito além das propriedades contemplativas do ícone.

Novamente: é necessário assumir, para a existência de tal símbolo complexo, a via de deslocamento do signo não para um repertório de significados primários determinado pela representação classificatória de factuais - do tipo empregado para expressar 'verdades eternas' -, mas para o campo em que o imaginário se condensa em sínteses fundamentais e se liga, ora a inconscientes civilizatórios, ora a gamas de subjetividades não suficientemente catalogadas pela cultura. Ou, com o no postulado de Jung (1977, 18), aqui se aspira por "alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós, (já que) nossa psiquê faz parte da natureza e seu enigma é igualmente sem limites".

Portanto, ainda evocando Jung (ibidem, 20) "(...) uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato (...)" que conduz à idéia de que, "(...) quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora de nossa razão (...)". Para chegar à reflexão de que

(...) Não se pode dizer de nenhuma imagem simbólica que ela tenha um significado universal e dogmático (...) os símbolos apontam direções diferentes daquelas que percebemos com nossa mente consciente; e, portanto, relacionam-se com coisas inconscientes ou apenas parcialmente conscientes.(Ibidem, 29)

E de que "(...) O homem moderno é racional e tenta se livrar de símbolos (...) a racionalidade afastou o homem do instinto que, todavia, permanece como arquétipo"(ibidem, 43).

É de Gilbert Duran (2002), a afirmativa de que uma imagem é a forma de apresentação à nossa consciência de um objeto que não pode se apresentar concretamente à sensibilidade. O autor corrobora as afirmações clássicas de Jung acerca do símbolo, com a idéia de que o empirismo factual (fortemente disseminado como resultado esperado no fotojornalismo) é marco de horror à imagem produzida no mundo atual.

Para Kant (1996: 87)³⁴, a imagem é “uma ponte lançada entre a sensibilidade e o entendimento”, participa de ambos:

(...) é condição essencial do pensamento, permanece estreitamente na dependência do entendimento na medida em que se quer relacionar o diverso sensível com um objeto e assim transformar o simples julgamento da experiência em julgamento de percepção.

E mais adiante, quando reflete a condição do diverso sensível não necessariamente relacionado com um objeto “(...) Finalidade subjetiva entre a forma do objeto e a e a faculdade de conhecer do sujeito é característica profunda da imaginação” (idem).

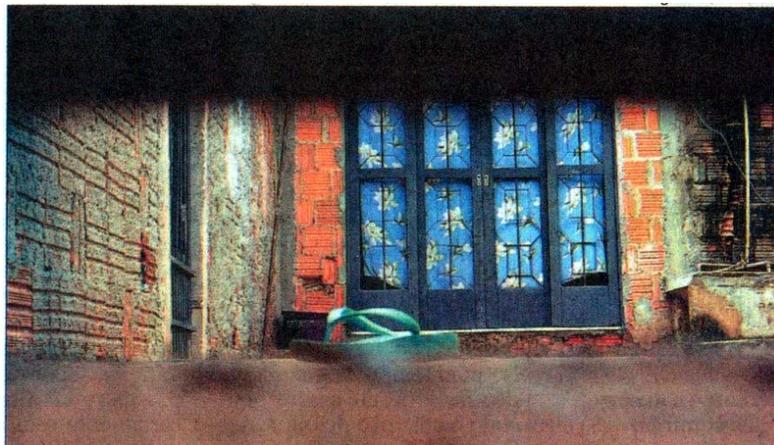
Um referente, entre índice e símbolo

As duas imagens abaixo foram produzidas pelo fotógrafo Augusto de Paiva, da Rede Anhanguera de Comunicações, e publicadas no jornal *Correio Popular* em 2 de novembro de 2005. Elas fazem referência a um mesmo fato: o assassinato de um garoto no município de Hortolândia, na Região Metropolitana de Campinas. A primeira foto foi publicada no pé da 1ª página do Jornal, na medida 11,5 X 6,5 (duas colunas) ao lado do título “Bala perdida mata em Hortolândia menino de 8 anos” e de texto-chamada. A legenda: “Entrada da casa onde Argrison Gomes Leite foi atingido por uma bala perdida”.

A segunda foto abriu e foi destaque da página 6 do caderno ‘Cidades’ (1º caderno), na dimensão de 24,5 X 14 (cinco colunas), abaixo do título “Bala perdida mata garoto de 8 anos”. A linha-fina: “Menino brincava em frente ao portão da casa, em Hortolândia, quando começou um tiroteio na noite de anteontem”. O texto informa que o garoto Argrison Gomes Leite levou um tiro nas costas às 23h40, quando brincava em frente de sua casa. A legenda:

³⁴ Por *sensibilidade*, Kant entende “a capacidade de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos”. Por *entendimento* (compreensão), o autor reconhece as categorias ou conceitos *a priori* que são responsáveis para a manipulação do múltiplo sensível que nos é dado. *Sensibilidade e entendimento* formam as bases da “Estética Transcendental”: a primeira parte da jornada kantiana que tem o intento de desvendar como é possível o conhecimento e quais são os seus limites.

“Rua 51 do Jardim Boa Esperança, em Hortolândia, cenário do tiroteio da noite da última quarta-feira: onda de assassinatos aterroriza moradores do bairro da periferia”.



O que suscitam essas duas imagens acerca da mesma representação da factualidade? Ambas deixam de mostrar o corpo do menino, personagens ligados ao tiroteio ou cenas flagrantes do ocorrido. A primeira opta pela tomada da ausência, evoca símbolo extremo da

vida que não mais existe – o chinelo à soleira das portas fechadas, apoiado sob a margem inferior do quadro, barra que rima com a faixa superior, mais escura, determinantes de uma temporalidade interrompida. A imagem é memória da finitude antecipada pela tragédia. Estabelece-se em sentido provocador de um sensualismo epicurista como o descreveu Mircea Eliade (2002), sentido que estabelece fusão total entre imagem e percepção – domínio da criação livre não submetida às leis do conhecimento. Ganha-se em liberdade o que se perde em valor objetivo, meta buscada pela segunda fotografia-versão do ocorrido.

A segunda fotografia opta por outra figuração, a de produzir imagens em que, se supõe, o olhar do leitor irá repousar sobre transposições virtualizadas de cenários acoplados ao fato-notícia. A imagem é o fracasso visual de sua pretensão.

Na primeira fotografia, a construção de narrativa condiciona a *sintaxe* da imagem a um start de concepção orgânica que Kant (BRISSAC: 1992, 312-318) propõe como o olhar daquele que vê os objetos de outro modo, deslocado, de um ponto muito afastado. “Como o desenho a vôo de pássaro, que permite um julgamento de uma paisagem montanhosa muito diferente daquele que se teria da planície”. Uma paisagem em construção e deslocamento. Mas, diz Lyotard (apud BRISSAC op cit.), no que se poderia endereçar à constituição da segunda fotografia,

(...) o rato da planície - em contraposição ao pássaro - também seria um paisagista. Um outro alienado, fora do lugar. Em vez do longínquo, a toca sem vista da toupeira. Não há privilégio de um elemento. Haveria paisagem cada vez que o espírito se transportar de uma matéria sensível a outra, conservando a organização sensorial conveniente para a primeira, ao menos na lembrança. O desenraizamento seria uma condição da paisagem.

“Quando as imagens rompem seus laços para se reorganizarem segundo outras ordens (...), aqui não há mais representação do exterior nem expressão do interior. Apenas a imbricação de ambos naquilo que, na imagem, é o invisível”, nos encoraja Brissac (op cit.) Ou, como nos ensina Calvino, “também uma profissão de fé no mundo. Mas naquilo que no mundo é menos evidente, menos granítico. Uma aposta na persistência do que há de mais aparentemente precível e nos valores morais investidos nos traços mais tênues”.

Nas metáforas, talvez pudéssemos tomar posse mais consistente do postulado de Deleuze, “de que a imagem seria capaz de exercer um choque sobre a imaginação, levando-a a seu limite”. Ao fotojornalista caberia o senso de moralidade necessário a exprimir tal invisível (emocional/contextualizado historicamente) que a materialidade da fotografia se permite em acuidade extra e se encarrega de comportar.

“Que fazer ante o intolerável do mundo e, logo, a impossibilidade de pensar, de retratar?”, problematiza Brissac. “Acreditar”, diz Deleuze (apud BRISSAC, op cit), “Não em um outro mundo, mas na ligação do homem com este mundo. Reatá-lo novamente ao que ele vê e ouve”.

Realismo conceitualizado

As imagens apresentadas na Galeria que compõe, após este capítulo, a segunda parte deste trabalho, mantêm uma relação de notável estreiteza entre si: abrem mão de conotar pelas vias tradicionais da representação realista, incitam um estranhamento nos sentidos habituais de percepção da imagem/informação, estabelecem-se como exercícios de uma visualidade que, acenando para referenciais contemporâneos, fazem da fotografia uma proposta instigante. Extrapolam e freqüentemente transgridem os códigos de realização, encaminhados para a lógica da significação tomada fotojornalística: plano, composição, extra-campo, ausente/presente, referencial, icônico, tempo/espço, luminosidade, modalização da luz, efeito de flou ou granulação, quadro em si, etc. O fotojornalista passa a produzir, como consequência, uma imagem-fractal que é resquício quase abstrato do acontecido – espécie de senha para o olhar tornar-se ativo e empreendedor.

Tais elementos, agora práticas de franca libertinagem autoral, encaminham os relatos visuais para significados em ordens alternativas de ficcionalidade para o cotidiano. Às realizações visuais advindas daí tomo como o ensaio de um *imperativo categórico* para o advir da imagem nos jornais impressos diários, quando estes dilatarem seu conceito de informação para além da descrição de factuaisidades.

É Baudrillard (1991) quem ratifica a idéia:

(...) Somos todos jogadores. O que esperamos, com mais intensidade, é que se desfaçam, de tempos em tempos, os encadeamentos racionais e se instale, mesmo por breve tempo, um desdobramento inesperado, de uma outra ordem, em um lance maravilhoso de acontecimentos. Todas as coisas são curvas, como a própria Terra e, no imaginário, deve haver uma curvatura inelutável que se opõe a toda forma de linearidade.

A verdade factual - tão evocada na primeira parte desta tese como necessária à enunciação jornalística quando da categoria apriorística da expressão de certezas -, é aqui descartada. O fotógrafo é conclamado a tomar ares de arauto das digressões múltiplas em que a realidade é produzida socialmente, instigando o olhar do leitor para novas introjeções cognitivas com o referente noticioso. A imagem-literária que evidenciamos tem aqui um status menos funcional: o que abandona as tentativas de configurar e parte para intromissões no real tornado imagem, portanto, para uma espécie muito especial de documentarismo.

Aproximam-se, em sua maioria, de um tipo de imagem fotográfica construída. Transitam no enunciado de um realismo conceitualizado - ainda não lançado à fotografia de imprensa - como “uma tendência que trabalha em busca da essência visual da existência contemporânea”, no dizer de Alberto Martin Expósito (2005)

(...) Constrói-se uma ficção e na tomada se condensa o relato. A fotografia instantânea ativa mecanismos narrativos que jogam com a duração, com a previsão de linearidade narrativa por parte do espectador. As imagens assim construídas apresentam-se como ficções condensadas, histórias congeladas num instantâneo. Ativa-se, ao mesmo tempo, toda a capacidade possível de ficcionalização e toda a força de verossimilhança da fotografia. A analogia com o real, esse desejo de realidade inerente à imagem fotográfica, se conjuga com a capacidade para construir um relato, para encenar. O resultado é a elaboração de ficções verossímeis que forcem nossos mecanismos de percepção do mundo. A sua inevitável condição ficcional se une à capacidade documental da imagem

fotográfica, forçando os limites do que consideramos como real e pondo em questão nossos mecanismos habituais de reconhecimento da realidade.

E, mais adiante,

(...) Todos esses elementos (simetria, enquadramentos, grandes formatos, diagonais, disposição de objetos cênicos, dípticos etc) se conjugam sintetizando o acontecimento, expressando um fato até condensar um determinado aspecto das relações sociais da nossa época. Todo o efeito de verossimilhança, inclusive conseguir uma ficção com base documental, busca oferecer-nos algum elemento essencial na construção de nossas vidas.

Muitos são os fotógrafos-protagonistas dessa mega-encenação do cotidiano. A partir de motivações variadas, essas encenações estão amarradas à idéia de que a fotografia é uma ficção que contém a verdade – declaração de um dos seus mais célebres representantes, o fotógrafo americano Philip-Lorca diCorcia, autor de ensaios com mendigos de Los Angeles e com anônimos em Tóquio, Nova Iorque e Calcutá – todos pagos para dar cabo às ilusões narrativas. Outros fotógrafos alinhados são, principalmente, Jeff Wall, Jon Mikel Elba, Nan Goldin, Sarah Dobai, Anna Gaskell, Gregory Crewdson, Valérie Jouve e Andréas Gursky.



Philip-Lorca



Valérie Jouve



Sarah Dobai



Jeff Wall



Foto 49 - Anna Gaskell



Gregory Crewdson

Pensamos já pós-historicamente

Vilém Flusser (2002) decreta o abandono do pensamento causal e linear, evidenciado pela leitura da imagem pelo eterno retorno do olhar. Isso implica em que as imagens do fotojornalismo possam ser tomadas como pós-históricas. Sua teoria é esclarecedora e desafiante. Coloca a leitura da fotografia como um exercício de um olhar de infinitude à composição. Não deslocamos o olhar como na leitura de um texto, da esquerda para a direita e de cima para baixo, por onde a linearidade impõe a lógica do sentido em qualquer forma atualizada de exegese. Para a fotografia, o olhar é deslocado de um ponto fixo, deliberado aleatória e inconscientemente para outras áreas da imagem. Ao retornar invariavelmente para o ponto-referência, um todo se vai re-significando a cada movimento sem que a relação entre as partículas de significação seja unida por laços de causa-efeito. Abandonamos, com esse olhar que remonta a interpretação secular do mundo antes da invenção da escrita, a ordem histórica de nossa existência. O eterno retorno desprende da imagem sua referenciação imediata para remagicizá-la em propriedades fundamentais, contrárias a um “real-dado”. O autor afirma que (2002, 55-56)

(...) O olhar vai estabelecendo relações específicas entre os elementos da fotografia (de imprensa). Não serão relações históricas de causa e efeito, mas relações mágicas do eterno retorno. Por certo, o artigo que a fotografia ilustra no jornal consiste em conceitos que significam as causas

e efeitos de tal guerra (se referindo ao exemplo dado envolvendo a guerra no Líbano). Porém, o artigo é lido em função da fotografia, como que através dela. Não é o artigo que “explica a fotografia”, mas é a fotografia que “ilustra” o artigo. Este só é texto no curioso sentido de ser pré-texto da fotografia. Tal inversão da relação “texto-imagem” caracteriza a pós-indústria, fim de todo historicismo

Pensamento que se solidifica na instigante afirmativa de que:

(...) No curso da História, os textos explicavam as imagens, desmitificavam-nas. Doravante, as imagens ilustram os textos, remitificando-os. Os capitéis românticos serviam aos textos bíblicos com o fim de desmagicizá-los. Os artigos de jornal servem às fotografias para os remagicizarem. No curso da História, as imagens eram subservientes, podiam-se dispensá-las. Atualmente, os textos são subservientes e podem ser dispensados. O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. Explicações nada adiantam se comparadas com o que se vê. Não quer saber sobre causas ou efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade. (...) O vetor de significação se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto. O universo dos símbolos – entre os quais o universo fotográfico é dos mais importantes – é o universo mágico da realidade.

Se, como nos sugere enunciados analíticos da filosofia, os dados jamais serão inteiramente dados (já que sempre se pode afirmar que há dados ocultos em qualquer evento factual) a tarefa da inteligência é tornar relativo aquilo que o sentido e o corpo apresentam como absoluto. Ela deve, pois, descobrir ou imaginar as operações (mudanças de pontos de vista, etc) que tornam as coisas/fenômenos parte de alguma relação que deve anular-se. A realidade passa a ser, portanto, aquilo que é dado pela possibilidade de nossa ação ou que é pressentido como estando em nossa potência realizar. Pensando dessa maneira, visto dessa maneira pelo olho humano e suas próteses visuais, o mundo das aparências, das utopias, das fantasias que se contrapõem ao real-dado é o próprio mundo real.

Isso quer dizer que, quando olhamos uma imagem do fotojornalismo, já somos compelidos a abandonar a idéia de reconstruir visualmente a informação contida do texto que geralmente a acompanha, como seu correspondente automático. As imagens perdem

historicidade quando expõem relações entre seus elementos em implicações outras – não mais de integração e diálogo naturalmente introjetado no quadro – mas para remissões mais amplas, aniespaciais, lançadas a um repertório não hegemônico, já que não evidencia lideranças cultural-ideológicas de um poder constituído sobre outros.

A construção com ênfase no símbolo, novamente Durand (1987), é a marca da incessante troca existente, em nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as pressões objetivas provenientes do meio cósmico e social.

Nesse trajeto, a fotografia de imprensa tem - como os símbolos criados pelos gregos antigos para a materialização visual do mito (VERNANT; 2001) através da estetização de formas humanas -, presentificar o espírito do contemporâneo a partir de traços do cotidiano. Esses traços, no entanto, passam a ser tomados como contornos, ocos, a serem preenchidos por enredos-odisséias, lançados, nas páginas dos jornais, como reflexões surpreendentes sobre condições políticas do humano.

A visualidade exposta a transgressões contínuas passa a ocupar o valor de notícia, implicando em desequilíbrios, ausência de simetria entre as linhas de fuga, deslocamentos de eixo, variações de profundidade de campo, jogo de contrastes, modalização da luz, efeitos de flou ou granulação. A idéia do novo passa a ser o da controvérsia encarregada de deixar o pensamento mais efêmero sobre as coisas.

Talvez estejamos diante da possibilidade de o fotojornalismo estar plantando, no terreno desse contemporâneo, o desejo e a necessidade dessa imagem insubordinada instalar-se como poética visual.

CAPÍTULO 6

GALERIA DE IMAGENS



ROBERTO SCHMIDT/AFP



PILHAGENS EM GAZA – ANP pede o fim das pilhagens em Gaza. Palestinos carregam, em carroça puxada por burro, telhas que pegaram entre os escombros dos assentamentos judaicos em Gaza (*Folha de S.Paulo* – 14/09/2005)

ROBERTO SCHMIDT, fotógrafo americano, especializado em esportes e conflitos bélicos, teve a primeira foto da série abaixo, intitulada *Mourning a soldier friend*, premiada no ‘The Best of Photojournalism 2004’





JEAN-PHILLIPE KSIASEK/
Free lancer



OLHAR ABISSAL - Garoto refugiado olha pela janela do trem na volta a Burquina Faso, Abidjan, 2001.

JEAN-PHILLIPE KSIASEK:



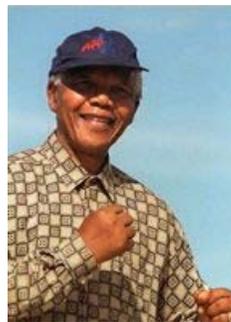


FRANCE PRESS



CASA TOMADA – Mulher e filho fogem de Sarajevo e da guerra. 1999.

A FRANCE PRESSE – AFP foi criada em 1940 na França, produz 700 fotos diariamente, abrange 165 países, com 110 escritórios e cerca de 2 mil funcionários de 80 nacionalidades.





GILLES PERESS/Magnum



EXÍLIO E RETORNO aos Bálcans, 1999.

GILLES PERESS nasceu em 1946 em Neuilly, França. Estudou no *Institut d'Etudes Politiques* (1966-1968), e na *Université de Vincennes* (1968-1971). Ingressa em 1972 na Magnum Photos.





AP



FEIÇÕES DE GUERRA - Mãe e filho albaneses, dentro de um ônibus, fogem de Selce, na Macedônia. O presidente macedônio, Boris Trajkovski, disse ontem ter derrotado os rebeldes albaneses. Segundo ele, a ofensiva militar restaurou a confiança entre seu povo. (*Correio Popular*, 28/03/2001)

A ASSOCIATED PRESS é a mais antiga das agências noticiosas do mundo. Fundada em 1848 nos Estados Unidos, recebeu 29 *photo Pulitzers* e está hoje em 121 países com 8,5 mil assinantes.





DAVID LEESON/
The Dallas Morning News



AIR SUPPORT: An A-10 Warthog plane circles past smoke from burning Republican Guard barracks in northern Baghdad. One of the planes was later hit by an Iraqi surface to air missile forcing the pilot to eject. The pilot was safely recovered (*The Dallas Morning News*).

DAVID LEESON nasceu em Abilena, Texas, EUA em outubro de 1957. É fotógrafo sênior do The Dallas Morning News desde 1984. Fotógrafo de Guerra esteve presente, durante 20 anos, em 60 países e 11 zonas de conflito.



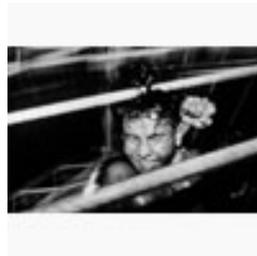


OLIVER PIN-FAT/Vu



FESTIVAL DE TRANSE.
Consumidor se utiliza, em
Bangkok, da droga *Ya Ba
Crazy Pill*,
methamphetamine.

OLIVER PIN-FAT – O fotojornalista tailandês envereda-se pelo cotidiano e costumes da Ásia do sul.





JORGE SILVA/Reuters



SOB FOGO CERRADO.

Bolivianas atrás de fogueira acesa durante um protesto em La Paz; convocação de Constituinte pelo presidente Carlos Mesa foi unanimemente rejeitada (*Folha de S.Paulo* – 04/06/2005)

JORGE SILVA é fotógrafo nascido no México, especializado em coberturas de conflitos na América Latina.





ENRIC MARTI/AP



PÁSCOA JUDAICA – Judeu ultra-ortodoxo reza em Meã Sharin, Jerusalém; preparativos para a Páscoa judaica incluem elevação do alerta contra atentados ao nível máximo (*Folha de S.Paulo* – 04/04/2004)

ENRIC MARTI. Nascido em Barcelona, em 1975, trabalhou primeiro para a Reuters, por onde produziu imagens sobre o conflito dos Balcãs, Guerra do Golfo e na Palestina. Atualmente é correspondente da Associated Press, onde começou cumprindo pauta no Afeganistão.





ODED BALILTY/AP



CESSAR-FOGO Judeus ortodoxos rezam em Jerusalém preparando-se para a Páscoa judaica, que acontece hoje; Mahmoud Abbas, presidente da Autoridade Nacional Palestina, ligou para Ariel Sharon, premiê de Israel, para felicitá-lo pela data ('Folha de S.Paulo' – 23/05/2005)

ODED BALILTY nasceu em 1979 em Jerusalém, Israel, onde está baseado hoje. Trabalhou para a agência israelense *Zoom 77* e para o jornal diário *Yedioth Ahronot*. Entrou para a *Associated Press* em 2002, e, entre seus principais trabalhos, está a cobertura a Intifada em 2004.





DAMIR SAGOLJ/REUTERS



BATALHA EM SINAGOGA amplia drama em Gaza. Garoto olha por uma janela da sinagoga cercada por soldados no assentamento de Neve Dekalim. (*Folha de S.Paulo* – 19/08/2005)

DAMIR SAGOLJ nasceu em 1971 em Sarajevo. Engajado em causas humanistas, tornou-se, desde cedo, fotojornalista. Pela Reuters, fotografou praticamente todos os grandes conflitos do mundo contemporâneo. Esteve em Kosovo, Macedônia, Iran, Israel/Palestine, Kuwait, Líbano, Uzbequistão e Paquistão.





MARCO LONGARI/
France Press



ÚLTIMA VIAGEM – jovens marcam ‘última viagem’ de João Paulo 2º. Menino reza dentro de confessionário numa igreja de Roma (*Folha de S.Paulo* – 03/04/2005)

MARCO LONGARI – Responsável pelo bureau da AFP em Nairóbi, o fotógrafo italiano especializou-se em conflitos na África. Suas coberturas incluíram Burundi, Ruanda, Tanzânia, Uganda, Quênia e Congo, principalmente.





FLÁVIO FLORIDO/Folha Imagem



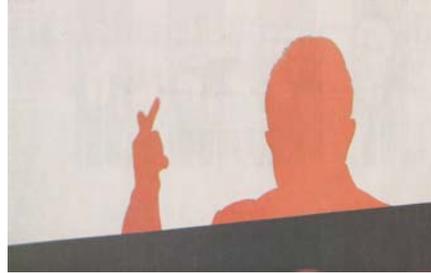
MALDIÇÃO DO BI persegue brasileiros na São Silvestre. O queniano Robert Cheruiyot, atual campeão da São Silvestre e que não se vê como favorito para a prova, treina no Ibirapuera ('Folha de S.Paulo' – 29/12/2005)

FLÁVIO FLORIDO. Após estudar letras e fotografia, começa sua carreira de fotojornalista no *Notícias Populares* como free-lancer e se torna editor. Em 1999, ganha uma bolsa de estudo na universidade Columbia Missouri de Jornalismo, onde estuda por seis meses. No retorno, passa a integrar a equipe de fotógrafos da *Folha de S.Paulo*.





LULA MARQUES/Folha
Imagem



GOVERNO SOB PRESSÃO – Lula diz que CPI é resultado da antecipação da sucessão. Sombra do presidente Lula projetada na parede enquanto discursava para empresários no encerramento do seminário Brasil-Japão (*Folha de S.Paulo* – 28/05/2005)

LULA MARQUES é brasileiro nascido há 44 anos. Trabalhou onze anos no *Correio Brasiliense* até 1997, quando foi contratado pela *Folha de S.Paulo* – sucursal de Brasília, onde é coordenador de fotografia.



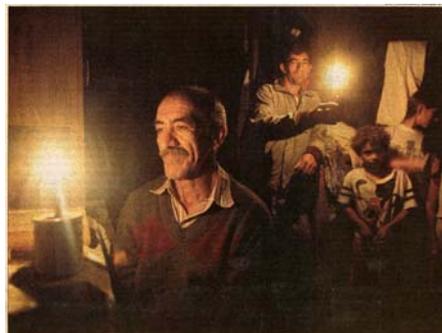


GUSTAVO MAGNUSSON/AAN



O maestro Cláudio Cruz: “É impressionante ver como uma orquestra seduz pessoas que nunca viram concerto” (*Correio Popular* – 15/02/2004)

GUSTAVO MAGNUSSON – o fotógrafo iniciou sua carreira no “Jornal Todo Dia” de Americana. Hoje trabalha na Rede Anhanguera de Comunicação – que edita, em Campinas, os jornais “Correio Popular” e “Diário do Povo”. Atua como *free lancer* em diversas agências de notícias do Brasil. Sua principal cobertura jornalística foi a posse do presidente Luis Inácio Lula da Silva.





REUTERS



DOR – Viúva de policial palestino chora a morte do marido em Belt Hanoun, na faixa de Gaza, durante a reocupação de parte do território palestino na região por tropas de Israel, em resposta a ataque com morteiros contra a cidade de Sderot (*Folha de S.Paulo* – 18/04/2001)

REUTERS: A agência foi criada em 1851 em Londres pelo imigrante alemão Paul Julius Reuter. Foi responsável por dar notícias em primeira mão para a Europa, como a do assassinato do presidente Lincoln em 1865. Hoje a agência cobre acontecimentos mundiais e sua rede de clientes se espalha por jornais de todo o planeta.





HARISH TYAGI/Efe



PIETÁ – Mãe e filhos em abrigo de Uri, uma das cidades da Índia mais afetadas pelo tremor de terra de sábado; tempestade na fronteira com o Paquistão dificulta trabalho de resgate (*Folha de S.Paulo* – 12/10/2005)

HARISH TYAGI - o fotógrafo indiano é mestre em ciência política pela Universidade de Nova Delhi. É especializado em coberturas de eventos envolvendo violência étnica e degradação do meio ambiente, sobretudo em questões ligadas à água. Em 2004 ganhou o prêmio para “Foto do Ano” da Unicef.





MICHAEL ACKERMAN/

Vu Agence



ROSTOS – Reprodução de retratos de pessoas desaparecidas durante os atentados ao WTC, New York (*NYT* - 01/12/2001)

MICHAEL ACKERMAN, americano, é tido como um dos mais transgressores fotógrafos da Vu Agence, no limite de utilização da luz como elemento de intensificação do impacto visual para suas emoções.





Luciana Whitaker/Agência Folha



VIOLÊNCIA URBANA – *Folha de S.Paulo*, 1994

LUCIANA WHITAKER - carioca, 40 anos, fotógrafa profissional há 17 anos. Nos últimos oito anos morou no Alaska. Como fotojornalista trabalhou em vários jornais brasileiros, entre eles a *Folha de S.Paulo*, que lhe concedeu o Prêmio Folha Categoria Fotojornalismo, em 1993 para a foto 'Pátria Amada' (a 1ª da galeria abaixo).





NADAV NEUHAUS/

France Press



ORIENTE MÉDIO – Sharon congela contatos com palestinos. Manchas de sangue e partes de roupas são vistas no chão no posto de Karni, fronteira entre Israel e a faixa da Gaza, alvo do ataque (*Folha de S.Paulo* – 15/01/2005).

NADAV NEUHAUS – fotojornalista nascido em Israel cobriu o movimento zapatista em México, o Talibã na Índia, a guerra de Kosovo, além do conflito entre Israel e Palestina.





KAMAL KISHORE/Reuters



SOBREVIVENTES DO MAREMOTO (tsunami) caminham perto de fogueira em Nagapattinam, no sul da Índia, uma das áreas afetadas (*Folha de S.Paulo* – 07/01/2005)

KAMAL KISHORE tem 37 anos e nasceu em Delhi, Índia. Como fotógrafo da Reuters é responsável por coberturas políticas na Ásia, tendo sido um dos principais fornecedores de imagens para a mídia mundial da tragédia do Tsunami.





STANLEY GREENE/Vu



SILHUETA de corpo carbonizado em Grozny, Chechênia, 1995

STANLEY GREENE nasceu no Harlem, Nova Iorque, em 1949. Filho de ativista simpatizante dos *Black Panthers* e anti-Vietnã, foi impulsionado à fotografia por Eugene Smith. Pertence à Agência *Vu* e percorre o mundo fotografando conflitos bélicos. Cobriu por dez anos a luta na Tchecônia.





OLIVER PIN-FAT/Vu



HOSPITAL MILITAR de Samrong,
Cambodja, 1999



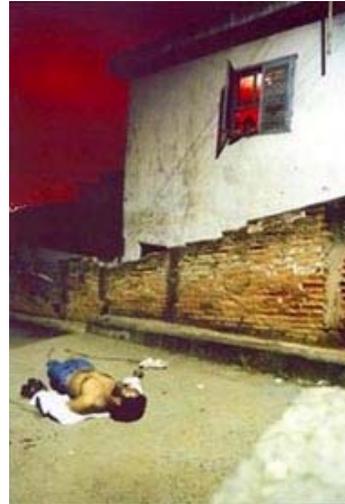
STANLEY GREENE



TRAGÉDIA DO KOURSK
Rússia, agosto de 2000.



MARLENE BERGAMO/
Agência Folha



CÉU ENCARNADO -
assassinato na periferia de São
Paulo (Folha de S.Paulo - 2001)

MARLENE BERGAMO nasceu em 1965 em São Paulo. Começou no fotojornalismo em 1990 cobrindo as madrugadas para o *Notícias Populares*. Cinco anos depois foi para a *Folha de S.Paulo*. Foi vencedora do Prêmio Jovem Fotógrafo, da Funart, nos anos 90. É co-autora do livro 'Brasil bom de Bola' e 'Carandiru'. É presidente da ONG 'A.I.C. Papel Jornal', que trabalha com adolescentes da periferia de S.Paulo.





GILLES PERESS



ATENTADO à embaixada americana
em Teerã

Quatro legendas para Marcy Borders



Texto-legenda: o primeiro contexto de significação para a fotografia inserida nas páginas dos jornais.

Este texto traz o exercício de atribuição de significados à imagem de Marcy Borders, através da produção de textos-legenda para sua foto, publicada em jornais do mundo no dia 12 de setembro de 2001. As legendas aqui fogem ao padrão técnico de edição de jornais, que pedem a descrição formal da imagem, ou seja, o pressuposto imediato de sua marca indicial. As legendas, agora, querem outras parcerias com o referente. Buscam compor uma compreensão do fotojornalismo como a ficção em cordata com o factual.

A imagem de Marcy Borders frequentou vários circuitos, pulou de suporte em suporte tendo como start um momento performático do fotojornalismo. A *sacralização* dessa imagem suscita incógnita, inquieta, posturas contemplativas de sua materialidade como artefato da violência e da cultura que a abriga. A compreensão desse fluxo dá a tônica aos rumos que este texto pretende traçar.

Marcy Borders: um fonema para reconstruir network



Marcy Borders é a nº 1. Sua imagem é o fonema da tragédia em prosa pós-moderna. A figuração é em estado flamejante de seu monocronismo. O preto-e-branco aplicado ao que o sépia insiste em afirmar nas suas pretensões memorialistas. Um *fonema* que também pode reconstruir o primeiro dia da tragédia de Manhattan, ao contrário, como seu mais contundente arauto. Quantas vezes o cinema animou imagens a partir desse potencial de narrativa/significação da imagem fotográfica? A rede é às vezes abstrata, mas sempre normativa. Insere-se na cultura e quase sempre *é* a cultura. As imagens migram de suporte, mas estão sempre na contingência da rede. Como não enxergar Marcy Borders a nos presentificar o espanto diante do *non-sense*, atitude que arrebatava aqueles que não podem compreender a invasão radical de seu meio-ambiente supostamente intocável em sua redoma de urbanidade sofisticada. Quem é Marcy Borders, senão esse espectro de vida-que-segue-apesar-dos-inimigos-da-sociedade-aberta (numa apropriação indevida das palavras do filósofo Karl Popper)? Como olhar para Marcy Borders e não se sentir flagrado por uma perturbadora falta de paixão? Que gosto do vivido é esse de MB que se rende às imagens-bomba barthesianas, do outro vivido interpretado em suas potencialidades de explosões, fogo, água, fuga, medo, coragem, promessas... Marcy Borders vem antes e depois. Aqui não há paixão, pois sua imagem não é fugaz. Traz aquele tipo de emoção que imaginamos ter diante dos arquétipos infantis da eternidade. A imagem *é a mulher de sal*, redentora dos males da carne e do espírito, que viu seu corpo dissolver-se ao olhar a degeneração dos costumes da cidade. É também Alice pisando em tabuleiro; joga com a Rainha de Copas. Quis o destino que Marcy Borders não viesse a sucumbir tão rápido, e nem por metáfora tão escolástica da decadência das grandes cidades capitalistas.

Marcy Borders é souvenir de guerra



Não se trata de uma imagem terrível. Não se configura como agregadora de formas a um mosaico que assevere a violência a Manhattan. A silhueta metafísica de Marcy Borders inscreve-se em outro álbum: aquele para ser ligado como espécie de *souvenir* de guerra, que sela a surpresa sem admissão de fraqueza.

Para Sebastião Salgado, “a mulher envolta numa nuvem de poeira amarela remete às imagens de trabalhadores na extração de enxofre na Indonésia, escravos de uma situação que os exclui”. O fotógrafo brasileiro - conceituado internacionalmente mais pelas fotografias que produz, que por aquilo que freqüentemente diz sobre elas - atrai sua leitura para o reino do ícone. Que imagem é essa que, ao expandir sua realidade (de uma ontologia cultural, ao menos) amalgama-se a núcleos de significações vocacionadas à universalização e, portanto, sedimentadas sob comoções populares? Resiste a tentativas de contextualização sob o exercício de linhas do tempo, essa imagem. Ela fala de Kant enquanto legitimadora de ações extensivas a toda humanidade e talvez esteja aí sua ética: a de não pertencer a nenhum engajamento. Fica livre para ser ativa a cada solicitação do mundo factual, fortalecida pela aderência de suas convicções no *estilo* público de delimitar a ofensa e o poder. O ícone é imoral quando surpreende em seu preenchimento de significação a lógica esotérica da circulação midiática. Pode, às vezes, levar a irracionalismos, como a suposição de que é possível estabelecer -no parâmetro tecnológico e/ou das novas terapias do fazer artístico- limites para a representação. A *doxa* entre o vivido e o representado não é uma dialética, já sabiam os mais antigos.

Borders: estetização para fluir a memória?



A rede expande-se em conceito e em materialidades. A imagem de Marcy Borders é um conceito acertado de estranhamento e civilidade que preencheu muitos suportes. Com a eternidade tornada implícita pela leitura ideológica da foto, sua circulação a tornou quase onipresente em pontos em que a cultura é referendada. Circulou muito e muito pôde enunciar-se como signo condensado do traumático 11 de setembro. Talvez para aliviar o trauma; talvez como estratégia para o fluir da memória, um contar que é também um fixar de prerrogativas e ponderações, de indignação e resistência, de anonimato e de espírito público (aqui sou tentado, mas só um pouco, a pensar em Verdi e na Itália ameaçada). A imagem de Marcy Borders foi capa de praticamente todos os jornais do mundo. Foi para as revistas semanais de informação dos EUA e de países europeus. Transformou-se em selo/vinheta na tv americana. Foi vendida em vários formatos como cartão postal. Chegou aos computadores como descanso de tela, foi estilizada por pintores, integra exposições e está em livros sobre os atentados nos EUA. Marcy Borders é um caso sui-generis de fluxo de multimeios: dá privilégio ao *status* fotográfico além das finalidades de praxe informativa: aqui um tempo fotográfico possível apenas às visualidades do fotojornalismo (como abastecimento para um conceito paradigmático de referente). Borders circula e sua estampa não se prostitui. Ela nasceu opaca.

Marcy Borders: apenas um estado de torpor



O fotógrafo tem sua categoria interna. E tal categoria resiste à circulação mercantil da imagem? É possível conhecer melhor o fotógrafo para compreender mais bem seus processos de enunciação? Ou a fotografia é realmente um signo para recepção notavelmente aberta? O pós-formalismo não impõe a distribuição sobre a autoria? Não se estabelece aí, a supremacia da marca (institucional) sobre o estilo (particular)? O estilo tende a ser particular, mas não é mais a primazia do singular. Conotação e denotação: o risco de se construir sistemas mentais baseados na máxima das causalidades? Como o fotógrafo Stan Honda, da *France Presse* encontrou e como quis a imagem de Marcy Borders, provavelmente nunca saberemos, mesmo que ele mesmo tente explicar e nos convencer. Mas podemos olhar para a imagem e imaginar porque alguém a faria daquela forma. O quadro é convencional, centralizador da imagem e componente da superfície que funde os planos em sutilezas de variação monocromática. A personagem parece aderida a um aqui/agora que lhe confunde as delineações do corpo/expressão com o cenário/símbolo de sua precariedade cognitiva. O que há de extra-campo? Toda a extensão da súbita violência em Nova Iorque e é nosso imaginário regado às imagens terrificantes do inimigo universal que projeta o ausente. É a imagem-mental como premissa, arquetípica e redentora. É icônica na apropriação indébita, umas vezes conformista, outras de fino deboche, da marca indicial de absoluto senso comum impresso na circunstância de Marcy Borders. Aqui, não se registra a evidência indicial de ação de bombeiros, para-médicos, policiais, luzes intermitentes, ferro retorcido, carros esmagados (que permitem intervenções ainda mais radicalmente ideológicas em seus referentes). Marcy é a figuração retocada de referência não a um politicamente correto, mas, antes, a um estado de torpor frente ao inexorável, antes mesmo que se possa tomar um comportamento de ataque ou fuga frente à descoberta do terror. Antecipa-se mesmo ao constrangimento da indignação. Estimula a interlocução com um estado de vigília que é primeiro da negação e serenidade (a câmera induz-se ao

corpo levemente retorcido que antecipa a entrada *en gard*). Tem no fotógrafo o interlocutor de suas verossimilhanças. Um ato fotográfico de muitas emancipações, da 'caixa preta' ao hinário da objetividade e da clareza. Uma imagem do mundo que paira provocativa sobre ele. Uma imagem para ser vista sem *passe-pastour e* tendo o contorno das grandes cidades ao fundo.



Marcy Borders e o paradoxo da vida real - Marcy Borders está mais próxima *dela mesma*, nesta foto publicada seis meses depois da primeira. Com sua figuração elevada a símbolo, ela não teve futuro tão surpreendente em sua existência social: perdeu o emprego e, devido à fuligem que lhe maquiou o corpo e pela circunstância de seu registro, não foi convocada para atuar na indústria da publicidade e propaganda, como acontece com os heróis efêmeros na mídia norteamericana, que faria de si uma rica e ilustre cidadã.

STAN HONDA/Free lancer



DAMA DO PÓ
Marcy Borders

STAN HONDA – norte-americano, nascido em San Diego, tem longa trajetória pela imprensa do País, incluindo o *Los Angeles Times* e *San Diego Union Tribune*. Em Nova Iorque, onde reside, trabalhou no *New York Newsday*. Produz imagens para os canadenses *The National Post* e *Toronto Globe and Mail* e freqüentemente comercializa suas fotografias pela France-Presse.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

ACERCA DE NÃO-REFERENTES

Imagem literária - A imagem que persegui nesta investigação, tem um status menos funcional quando confrontada com a gama de outras imagens que freqüentam as páginas dos jornais: o de que abandona as tentativas de *configurar* e parte para hermenêuticas em que o real tomado imagem é dado conjectural, de propensão ao imponderável, predestinando formas *sui generis* de enunciação jornalística.

Aqui se fundem as categorias fundamentais do jornalismo - o informacional, o opinativo e o interpretativo -, com outras próprias de subjetividades e que sugerem personalismos radicais, amparados pela possibilidade de a tecnologia potencializar a criação de novas ordens indiciais para a compreensão/explanação do fato noticiado.

Essas distensões sobrevivem nas afirmativas metodológicas de que, para além dos significados conjunturais dos eventos sociais, para além do que a linguagem da fala e da

escrita pode gestar como hipóteses de conhecimento, é propriedade *sui-generis* da imagem potencializar à exaustão a compreensão das condições de subjetivação em que se dá o *ethos* social, ao não confiná-lo ao limite de assertivas do *logos*.

Essa imagem-literária evoca também um repertório de assertivas que a civilização formatou, e que tecem os fios primeiros da cultura no ocidente, re-locados pela modernidade. É como se o “jornalismo de texto” fincasse sua propulsão no teor liberal e mercantil de *resolver problemas* (quando se legitima, ou por um racionalismo derivado do ato de construir verdades factuais pela administração dos conflitos argumentativos entre os vários personagens envolvidos no fato; ou pela ética de aprimoramento da forma de descrever e isentar-se das armadilhas da subjetividade, o que remete o jornalismo, em suas teorias mais progressistas, a um método descritivo de investigação). *Resolver problemas* como ideal de tradição do jornalismo impresso implica também na promessa institucional(izada) de que o êxito do processo estaria livrando a aldeia global(izada) dos *inimigos da sociedade aberta* – todos que, de forma velada ou extrema atentam contra o estabelecido, quer ofendendo padrões jurídicos ou de moralidades, - no sentido inferido pelo austríaco Karl Popper (1974).

Ao lado dessa textualidade, a imagem-literária pode, na concorrência com outras imagens cedidas à midiosfera, abrir mão de *resolver problemas* para fixar-se no ideal de *falar sobre as coisas*. Não é para ser lida, mas vista. Esta é a atitude de acender cenários em que personagens e obras convivam, na superfície fotográfica, como resultados do olhar que incita a realidade a comportar formas de animação do real, que não a vis-à-vis.

Tal invocação à foto jornalística, tão propícia à vertente hermenêutica da filosofia - platônica, sartreana, pós-formal -, confere à imagem um poder de interpretação que não se inscreve nem mesmo no pressuposto ordinário do jornalismo opinativo, de atribuição de causalidades aos feitos do cotidiano. Aqui, o senso de interpretação escapa da linearidade dos enquadramentos retóricos. A pertinência do enunciado não está na construção de lógica interna para o evento - principal consistência dada pelo modernismo à apropriação do fato para a notícia.

Essa categoria trata de utilizar o dado da factualidade não para fomentar a figuração empirista de sua expressão, mas, antes, como matéria-prima para ilações livres,

particulares, autorais no plano das possibilidades de se embutir realidades, particularmente formuladas, ao sabor de um exercício de atribuições que se pode aderir ao pensamento selvagem do *bricoleur* - categoria em que Levy-Strauss identificou a psiquê criativa, quando em associações cognitivas originais.

A imagem fotográfica emergente atrelada ao jornalismo passa a propiciar, talvez como prerrogativa fundadora de sua moralidade, um estado de contemplação dialógica, onde o leitor de jornais é convidado a adentrar universos extras de significações (como espécie de bônus à atitude discursiva, lingüística e, portando, reducionista) do “jornalismo de texto”. Um alento à precariedade formal com que o jornalismo lida com a evocação da realidade social. Talvez essa imagem possa comportar uma visão privilegiada acerca das nuances simbólicas dessa realidade noticiosa - que incite perceptos a terreno de imaginário mais denso, onde estão depositadas, imperiosas, as marcas enunciativas fundamentais dos sentidos do humano.

Aqui não se elege nenhuma categoria de verdade universal como responsável pela atribuição de sentidos. Os fotógrafos são convocados a expor uma compreensão contextual dos fatos e de sua repercussão como elemento de absorção de significados. Não há prioridade para a comprovação ou enunciação de verdades. As imagens apresentam uma espécie de encenação que favorece a predominância do intuitivo sobre a decodificação pelo intelecto. Acentuam uma função fática – não se limitam às regras contextuais, mas propõem estatutos comunicacionais alternativos. Existem para asseverar a máxima de Deleuze, para quem as imagens seriam capazes de exercer um choque sobre a imaginação, levando-a a seu limite. Também, ao compor parábolas para o vivido, remetem a novas factuaisidades.

São fragmentos que, plasticamente, poderiam ser tomados como focos de superação do classicismo da “boa foto”, pródigos de um humanismo que se referendou como modelo de vigor narrativo e que impele o olhar para dentro do quadro. Alguns fotógrafos conseguem tornar mais denso esse conceito do instante decisivo: ângulos inusitados, traços fora de foco, outras opções de equilíbrio - procedimentos que obrigam a evidenciar que o que está fora da lente existe, enquanto que a centralização clássica bressoniana impele ao contrário. Essas imagens admitem um teor contínuo de desbravamentos, onde se alimenta uma hipótese de re-invenção do fotojornalismo.

O fotojornalismo pode se inserir, assim, no preceito de que, redimensionados, os pressupostos do ofício de informar validam um nobre objetivo: dar posses públicas do contemporâneo. O fotojornalista passa a ser agente ativo de um universo, cujo observável não se predestina. Esse jornalismo passa a existir quando:

1) situa seu conhecimento afirmativo entre os campos do *compreender* – atitude de disponibilidade à assertiva ontológica do outro - e *explicar*, ampliando suas percepções ao domínio da Comunicação Social e de seus códigos de circulação;

2) as afirmações que produz são teorias em construção, provisórias, conjecturais;

3) a razão é compreendida como subsidiária das emotividades desse contemporâneo e não há lógica que prescindia nem mesmo dos aspectos a-morais do inconsciente;

4) o homem contemporâneo é reconhecido como organismo de um sentido social holístico;

5) o olhar adentra imaginários perseguindo trilhas qualitativas;

6) o real é a pragmática das intencionalidades - é intersecção de utopias e desarme de álibis que habilitam determinismos existenciais de qualquer natureza.

O fotojornalista é agora elevado a presença-síntese do cidadão contemporâneo. Ego histórico, co-autor do livro diário do cotidiano - não como o historiador que está distanciado de seu objeto de análise e que se liga a ele pelas opções metodológicas de criação e ordenamento de fluxos para a memória – mas, como aquele que faz parte de um cenário de rupturas mútuas, sucessivas; que se encaminha a interrogações diárias envolvendo predicados difusos. Um profissional a utilizar seu equipamento fotográfico como a projeção de ceticismos para fixar um ser-no-mundo, heiddegeriano, analítico, em que a condição de observador se funde na premissa de que só se é sujeito quando também se pertence ao observável.

O contemporâneo pode ser tomado também como a emergência de se incluir no inventário do humano as premonições de sua subjetividade, sempre presente, mas, poucas vezes referendada como indelévels marcas de sua natureza.

Sorver essa irrealidade prenunciada da vida cotidiana é gesto quase sempre irrefletido. Mas, compreendê-lo como referente expandido do mundo, e avançar no caminho de lhe oferecer presentificação simbólica, não será tarefa de fácil atribuição à imagem. Autores e receptores terão, por certo, que adicionar ao fluxo de conotação/denotação – propriedades imperativas do símbolo complexo - os traços de uma lei da visualidade que permita que à realidade do visível “seja dada uma camada interpretativa”, como postula Lúcia Santaella (1995, 97-108).

O advento da digitalização/manipulação da imagem podem, então, ser tomados como tão importantes para o devir da imagem produzida em nome de jornalismo, quanto a aparecimento da fotografia o foi para a pintura, libertando-a de seu sistema predominante de representação naturalista. Liberta-a, também, de ortodoxias reservadas à fotografia impressa nos jornais, afastando-a da reprodução de referentes que se insinuam à significação noticiosa.

Se, como bem notou Arlindo Machado, a imagem técnica, na contemporaneidade, prescinde de ser compreendida através da remissão a referentes arcaicos ou à analogia destes, fazendo com que obras de fotógrafos como Rosangela Rennó, Cindy Cherman, Miguel Rio Branco e outros fiquem responsáveis por antecipar uma dimensionalidade fabulosa para a fotografia falar sobre o mundo, quais as peculiaridades para se compreender não-referentes na composição da imagem pós-formal do jornalismo? Não-referentes podem ser compreendidos como vestígios da ascensão de novas temporalidades e espacialidades na potencialização do vivido?

Não-referentes formais são, enfim, a instalação do símbolo como predileção de um clamor sobre a noticiabilidade nas páginas dos jornais. Nesta pesquisa busquei os prenúncios evidentes de sua expressão.

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed.Mestre Jou, 1982.
- ABREU, Alzira Alves de, et.al (orgs). *Eles Mudaram a Imprensa. Depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Ed.FGV, 2003.
- ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia da biblioteca jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Tomo Editorial, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- ALLEN, Susan. *Media Anthropology – Informing Global Citizens*. NY: Aerg, 2000.
- ASSAD, Fabiana et.al. *O Olhar em Preto-e-Branco. Uma reflexão sobre o fotojornalista*. 1997. 118 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.
- AUGÉ, Marc. *O Sentido dos Outros*. Rio de Janeiro: Ed.Vozes, 1999.
- BAEZA, Pepe. *Por una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA. 2000.
- BALZAC, Honoré de. *As Ilusões Perdidas*. São Paulo: Ed.Abril Cultural, 1981.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BARROS FILHO, Clóvis de. *Ética na Comunicação – da informação ao receptor*. São Paulo: Ed.Moderna, 1995.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara – notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____ *O óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- .
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.

- _____ *A Violência do Objeto*. In AU nº 64, São Paulo, 1996.
- BECEYRO, Raul. *Ensayos sobre Fotografia*. Cidade do México: Arte y Libros, , 1980.
- BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Completas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTHAM, Jeremy. *The Panopticon Writings*. Edited and introduced by Miran Bozovic. London: Verso, 1995
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória* .2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- BELLOUR, R. *Entre-Imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BERNIS, Jeanne. *A imaginação – do sensualismo epicurista à psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- BERNARD, Bruce. *Century*. London: Phaidon Press Limited. 2000.
- BERTRAND, Claude-Jean. *A Deontologia das Mídias*. Bauru: Edusc, 1997.
- BODSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. *Ética, Jornalismo e Educação*. 1999. 84f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.
- _____ *A Utopia como Fundamento Pedagógico*. In *Mídia, Educação e Cultura*, BARZOTTO, Valdir Heitor e GHILARDI, Maria Inês (orgs). São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 1999.
- _____.(orient.) ASSAD, Fabiana et.al. *O Olhar em Preto-e-Branco. Uma reflexão sobre o fotojornalista*. 1997. 118 p. TCC (Bacharelado em Jornalismo) – PUC Campinas, Campinas.
- _____.(orient.) DUPRAT, Maria et. al. *Caçadores de Imagem: o fotojornalismo na visão dos seus protagonistas*. 2000. 155 p. TCC (Bacharelado em Jornalismo) – PUC Campinas, Campinas.
- _____ (orient) FONTANELLA, Geci de Souza. *O poder da imprensa na construção da imagem*. 2002. 148 p. Monografia. (Especialização em Jornalismo e Segmentação Editorial) – PUC Campinas. Campinas.
- _____ (orient) MASCELLA, Sílvia. *11 de Setembro: Imagens que fixam a tragédia*. 2004. Monografia. (Especialização em Jornalismo e Segmentação Editorial) - PUC Campinas, Campinas.
- _____.(orient.) PARADA, Renato. *Faces Urbanas – Um olhar sobre o Centro de Campinas através de seus rostos e expressões*. 2005. 71 p. TCC (Bacharelado em Jornalismo) – PUC Campinas, Campinas.

_____. (orient.) SCALZILLI, Adriana de Camargo. *Corpo de Brisa: a dança integrada de Marília de Andrade*. 2003. Multimídia. TCC (Bacharelado em Jornalismo) – PUC Campinas, Campinas.

_____. (orient.) SOUZA, Mariliza. *Um olhar sobre Sebastião Salgado*. 113 p. 2002. Monografia. (Especialização em Jornalismo e Segmentação Editorial) – PUC Campinas, Campinas.

_____. (orient.) TELLEFSEN, Susan. *Berlin duas em uma*. 2005. 112 p. TCC (Bacharelado em Jornalismo) – PUC Campinas, Campinas.

_____. (orient.) ZANESCO, Ana Cândida et. al. *Varais de Lençóis – Em multimeios, fragmentos de Brasil*. 2002. Multimídia. TCC (Bacharelado em Jornalismo) - PUC Campinas, Campinas.

BRASSAÏ, Gilberte. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRESSON, Henri Cartier. *À Propos de Paris*. London: Thames & Hudson, 2003.

_____. *Europeans*. London: Thames & Hudson, 2001.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed Senac, 2004

_____. *Ver o Invisível: a ética das imagens*. In *Ética*. NOVAES, Adalto (org). São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. ZUBEN, Newton Aquiles (trad). São Paulo: Editora Moraes, 1974.

CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

CAPA, Robert. *Fotografias*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

CASTILHO, Fausto e outros (cur). *Moderno e Contemporâneos, a tradição fenomenológica*. Campinas: CEMODECON IFCH – Unicamp, 2001.

CHAPARRO, Carlos Manuel. *Jornalismo na Fonte*. In *Jornalismo Brasileiro, no caminho das transformações*. Rio de Janeiro: Gráfica do Banco do Brasil, 1996.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHINALIA, Nelson Sebastião. *Fotojornalismo: a Manipulação Visual da Notícia*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado) – Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo.

- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- CONTRERA, Malena Segura. *O Mito na Mídia – a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação*. São Paulo: Anna Blume, 2000.
- CUNHA, Newton. *A Linguagem da Cultura – Dicionário Sesc*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2003
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem–Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Imagem–Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, Philipp. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A Formulação Experimental do Imaginário e seus Modelos*. Trad. J.C. Paula Carvalho. In: Revista da FEUSP, São Paulo: 1987.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirintos e Identidades – Panorama da Fotografia no Brasil (1946-98)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michael. *O Que é um Autor?* Portugal: Veja/Passagens, 1992.
- _____. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado & Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1996.
- FRANKENA, William K. *Ética*. Trad Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

GILES, Matthew. *Facing the World – Great Moments in Photojournalism by the Agence France Press*. New York: AFP, 2001.

GOLDEBERG, V. *The power of photography. How photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press, 1991.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

HOPE, Terry. *Photo-Journalism. Developing Style in Creative Photography*. UK: RotoVision, Sussex, 2001.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a Poética do Banal*. Brasília: Ed.UNB, 2000.

IGNATIEFF, Michael. *Magnum*. London: Phaidon, 2003.

JUNG, Carl G.(org). *O Homem e seus Símbolos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KANT, E. *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa. Ed. Calouste GulbeKian, 1985

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: Edusc, 2000.

KINCHELOE, Joe L. *A Formação do Professor como Compromisso Político – mapeando o pós-moderno*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LEDO, Margarida. *Documentarismo Fotográfico*. Madri: Edições Cátedra, Signo e Imagem. 1988.

LIMA, Ivan. *Fotojornalismo Brasileiro: realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *Algo assim como: “Comunicação...Sem Comunicação”*. In PARENTE, André (org): *Imagem Máquina – a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____ *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANUAL DA REDAÇÃO DA FOLHA DE S.PAULO 3ª. edição. São Paulo: Publifolha, 2002

MARCONDES, Ciro. *Comunicação e Jornalismo. A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Edições, 2004.

MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARX, K. e ENGELS, F *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

McLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Philip. *A Ética no Jornalismo*. Trânsito, Antônio (Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MRAZ, John. *Nacho López, Mexican Photographer*. University of Minnesota Press, 2003

MUNTEAL, Oswaldo e GRANDI, Larissa. *A Imprensa na História do Brasil – Fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Puc Rio, 2005.

MUSEUM LUDWIG DE COLÓNIA. *Fotografia do Século XX*. Lisboa: Taschen, 1996.

MUYLAERT, Eduardo. *O Espírito dos Lugares*. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2003.

NOVAES, Adalto. *O Olhar*. , São Paulo, Cia das Letras 1988.

_____ *Ética*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *A Memória na Mídia, a evolução dos memes de afeto*. São Paulo: Anna Blume, 2001.

OMAR, Arthur. *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. *El Hombre y la Gente*. Obras Completas. Madrid: Alianza, 1997.

PARENTE, André (org). *Imagem-Máquina – a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Senac, 1996.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da Fotografia Brasileira 1*. São Paulo: Ed. Senac, 1998.
- _____. *Imagens da Fotografia Brasileira 2*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- POPPER, Karl. *A Sociedade Aberta e seus Inimigos*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1974.
- _____. *Conjecturas e Refutações*. Brasília: UNB, 1981.
- Primeira Página: *Folha de S. Paulo. Uma Viagem pela História do Brasil e do Mundo nas 216 mais importantes capas da Folha desde 1921*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec CNPq, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone (orgs). *A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice - o social e o político na pós modernidade*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. São Paulo: Nova cultural, 1987.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas: Ed. Papyrus, 1993.
- SCHOPENHAUER, A. *Sobre o Fundamento da Moral*. Tradução de Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Mil dias: seis mil dias depois*. 2ª edição. São Paulo: Publifolha, 2005.
- SILVA, Juremir Machado. *A Miséria do Jornalismo Brasileiro - as (in)certezas da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Arbor, 1981.
- _____. *Diante da Dor dos Outros*. Cia das Letras: São Paulo, 2003.

SORDI, Mara.R.L. *Resgate da Cidadania Através da Fformação Acadêmica: buscando subsídios para novas relações entre educação e trabalho*. Archétypon, ano 5, nº 15, set/dez, 1997.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

_____ *Teorias da Notícia e do Jornalismo*. Chapecó/Florianópolis: Argos, 2002.

STRAUSS, Claude-Levy. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e EDUSP, 1970.

TACCA, Fernando Cury. *A Imagética da Comissão Rondon Etnografias Fílmicas Estratégicas*. Campinas: Editora Papirus, 2001.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *O Mundo dos Jornalistas*. São Paulo: Summus editorial, 1992

TREVISAN, Amarildo Luiz. *Pedagogia das Imagens Culturais – da formação cultural à formação d opinião pública*. Ijuí: Ed.Unijuí, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito & Política*. São Paulo: Edusp, 2001.

VILCHES, Lorenzo. *Teoria de La Imagen Periodistica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987

YAPP, Nick e HOPKINSON, Amanda. *150 Years of Photo Journalism*. Köln: Könemann, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

WISNIK, José Miguel. *Ilusões Perdidas*. In NOVAES, Adalto (org) *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

WOLFE, Tom. *The new journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

Páginas na WEB:

CAUJOLLE, Christian. *A Foto de Autor*. Entrevista a Antônio Ribeiro e Flávio Rodrigues. *Photosyntheis* revista eletrônica, 2000. Acesso em fevereiro de 2001.

CASTILHO, Fausto e outros. *O Engodo da Fotografia Digital*. *Photosyntheis* revista eletrônica, 2000. Acesso em maio de 2003.

_____. *O Fotojornalismo*. *Photosyntheis* revista eletrônica, 2000. Acesso em janeiro de 2002.

COLUCCI JR, José. *Tecnologia e Hipocrisia Digital*. In Observatório de Imprensa: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/fd090420032.htm>. Acesso em fevereiro de 2005.

EXPÓSITO, Alberto Martín. *O Tempo Suspenso, Fotografia e Relato*. Trad. Mauricius Farina. Revista online Studium 16, Unicamp, acesso em janeiro de 2005.

FARINA, Mauricius. *Dicções para uma Imagem Construída*. Revista online Studium 16, Unicamp, acesso em janeiro de 2005.

IMÃ FOTO GALERIA. <http://www.imafotogaleria.com.br/site/index.php>. Acesso em outubro de 2004.

MACHADO, Arlindo. *A Fotografia como Expressão do Conceito*. Revista Studium, nº 2, Unicamp, Campinas, 2000. Acesso em outubro de 2000.

ROSKIS, Edgar. *A Decadência do Fotojornalismo*. In Pensata: <http://www.coleguinhas.jor.br/pensata/2003/02/decadncia-do-fotojornalismo-nos-anos.htm>. Acesso em março de 2004.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. www1.us.es/centrosydep/centros/listprof.php?centro=0I36-28k – Acesso em fevereiro de 2000.

SMITH, W. Eugene. *Photographic Journalism*. 1948, *Photo Notes*. In <http://elmo.academyart.edu/study/ph101/Required%20reading/Smith%20Photojournalism.htm>. Acesso em abril de 2002.

ANEXOS

ANEXO A - MODELO DE DIRETRIZES ÉTICAS

Protegendo integridade de Fotografias Jornalísticas na Edição Digital

Estas diretrizes são patrocinadas por DigitalCustom Group, Inc. para ajudar editores e repórteres a formular políticas para a aplicação ética e objetiva da edição de imagem digital e seus procedimentos na fotografia jornalística.

1.0– Procedimentos de ajustes realísticos

Estes procedimentos de edição são permitidos em imagem digital para compensar as limitações e defeitos inerentes ao processo fotográfico digital, desde que necessários:

- 1.0.1 - Balanço e correção de cor
- 1.0.2 – Queimar ou escurecer parcialmente
- 1.0.3 – Proteger ou clarear parcialmente
- 1.0.4 – Retoque de riscos, manchas, pó, ruídos digitais
- 1.0.5 – Correção de distorção de lente
- 1.0.6 – Otimização de arquivo
- 1.0.7 – Ajustes de foco
- 1.0.8 – Retoque de brilhos ou reflexos
- 1.0.9 – Clarear ou escurecer global
- 1.0.10 – Eliminação de olho vermelho

2.0– Imagem jornalística/editorial – procedimentos permitidos

Os seguintes procedimentos de edição em imagem digital são aceitáveis em uso jornalístico/editorial, a menos que a natureza da publicação exija que as imagens sejam precisamente representativas do que foi fotografado:

- 2.0.1 – Cortes (crop), escurecimento ou suavização de foco para reduzir/eliminar material supérfluo, preservando o contexto do evento
- 2.0.2 – Realçar uma imagem, ou parte de uma imagem, quando atende um propósito investigativo. O uso de técnicas de realce deve ser descrito na legenda
- 2.0.3 – Encobrir a identidade de alguém, por exigência ou recomendação legal, feito de forma óbvia (venda, pixelização)
- 2.0.4 – Acrescentar movimento “proporcional” realístico para objetos em movimento (alguns comentaristas fizeram exceção a esta diretriz afirmando que nenhum movimento deveria ser acrescentado fora da imagem da máquina fotográfica. Neste ponto, em essência, discute-se que o fotógrafo e não o editor digital deveria determinar se uma imagem deve ser mostrada com movimento ou não. O mesmo assunto surge com respeito à aplicação de efeitos de “fisheye” e outros efeitos em pós-produção de imagem. Estes aspectos importantes devem

ser solucionados entre fotógrafo e editor. Um editor digital deve respeitar a política que lhe é transmitida.

3.0 Imagens jornalísticas/editoriais – procedimentos não admissíveis:

3.0.1 – Adicionar, remover ou mover objetos de tal modo que o contexto do evento seja alterado

3.0.2 – Progressão de idade ou regressão (por exemplo, acrescentando cabelos brancos em personagens)

3.0.3 – Mudar a expressão facial de uma pessoa, gestos, roupas, partes do corpo ou acessórios pessoais

3.0.4 – Retoques que aumentem ou reduzam a qualidade ou aparência de um artigo, ou a estética de um lugar

3.0.5 – Aplicação de movimento para criar uma impressão enganosa de que o assunto está movendo a uma velocidade diferente daquela compatível com o evento

3.0.6 – Efetuar mudanças de cor de maneira que os efeitos não aparentem edição digital ou onde parte do evento original seja encoberto

3.0.7 - Uso de qualquer outro procedimento da edição digital de forma a criar uma impressão enganosa do evento, dos participantes ou do contexto

3.0.8 – Em fotografia de natureza, deveria ser tomado cuidado especial para representar animal e vida de planta em seu ambiente atual, habitat e contexto (por exemplo, não iluminar um fundo para fazer parecer que um animal noturno é diurno ou inserir um animal em colocações geográficas fabricadas)

3.0.9 – Não é aceitável manipulação de fotografia de natureza para criar um falso aparecimento de animais associado a outros, agrupamento de animais de forma não natural ou aumento do número de animais em grupo

3.0.10 – É permissível o destaque em imagem ou parte de imagens da natureza com a finalidade de investigação ou visibilidade, contando que a manipulação seja incidental, óbvia ou especificamente descrita para o receptor

3.0.11 – Não é admissível representar um fenômeno fabricado como natural (por exemplo: adição de uma estrela cadente ou aro-íris)

4.0– Imagens de promoção em publicações jornalísticas - Procedimentos permitidos:

As seguintes formas de edição digital são aceitáveis, em termos, em capasa de publicação e áreas introdutórias de um artigo, desde que não enganem sobre eventos, personagens ou contextos:

4.0.1 – Edição de cor e luz com efeito criativo

4.0.2 – Montagens, justaposições e efeitos de montagem

4.0.3 – Ajustes de foco

4.0.4 – Transformação em retrato de uma fotografia não retrato, isolando e retocando o assunto contra um fundo

4.0.5 – Retoques de pele e embelezamento de cabelo

4.0.6 – Título (ou outro texto) sobreposto

4.6.7 – Uso de outros procedimentos digitais de edição de modo a não enganar sobre os eventos, participantes ou contexto

5.0– Imagens promocionais em publicações jornalísticas – Procedimentos não permitidos:

Idem ao item 3

6.0– Preservação de arquivos fonte e princípios subordinados:

O arquivo original capturado pelo fotógrafo (ou digitalizado) deve ser preservado e todos os arquivos integrados a uma imagem composta devem ser preservados como evidência da extensão da edição

6.0.1 – Toda publicação deve designar um ou mais editores para decidir assuntos éticos relacionados à imagem digital e procedimentos

6.0.2 – Esse assunto diz respeito às diretrizes éticas da empresa, que devem acompanhar as diretrizes da edição digital de imagens, devendo ser divulgadas e ensinadas como norma

6.0.3 – Na ausência de informações em contrário, um editor digital pode assumir que as instruções recebidas de um contato designado por uma publicação são consistentes com as políticas de publicação

6.0.4 – Estas diretrizes dizem respeito à imagem jornalística em geral, incluindo o editor, o fotógrafo e o repórter. Toda publicação deve ter uma política global clara e definida a respeito

6.0.5 – Estas diretrizes visam imagens jornalísticas e não têm por objetivo limitar procedimentos aplicados a imagens comerciais, artísticas ou para propósitos pessoais.

Fevereiro de 2002.

ANEXO B – CHAMADA “O ESTADO DE S.PAULO”

Mande fotos do seu celular ou da sua câmera digital para o Estadão

Se você tem um celular com máquina fotográfica embutida, ou vive com uma câmera digital a tiracolo, abra os olhos e fique esperto. A partir de agora suas fotos podem ser publicadas no Estadão, no Jornal da Tarde, no portal www.estadao.com.br ou vendidas pela Agência Estado para jornais e revistas de todo o planeta. E você pode até ganhar por isso, como se fosse um repórter fotográfico profissional.

Numa iniciativa pioneira no País, os veículos do Grupo Estado lançam o FotoRepórter. Um canal para receber fotos de interesse jornalístico enviadas por qualquer pessoa, através de telefones celulares ou computadores via e-mail.

A idéia do FotoRepórter nasceu após os atentados de 7 de julho em Londres, quando as imagens registradas por cidadãos comuns em seus telefones móveis inundaram a internet, e a seguir foram estampadas nas páginas dos principais jornais e revistas de todo o mundo.

Depois de tirar uma foto com seu celular, basta enviar uma mensagem multimídia para o número **49700** ou para o endereço fr@estadao.com.br. Se quiser mandar imagens produzidas com uma máquina fotográfica digital a partir de seu computador, envie um e-mail com a foto anexada para esse mesmo endereço.

As imagens serão analisadas por uma equipe coordenada pelo fotógrafo Juca Varella. Ao encontrar uma imagem interessante, essa equipe vai entrar em contato com quem enviou a foto, por telefone ou e-mail, convidando seu autor a ler o contrato de cessão de direitos autorais e preencher o cadastro. Depois disso, as imagens serão inseridas no portal.

Os autores das fotos não serão remunerados pela inclusão das fotos no portal. Isso só acontecerá se os editores de O Estado de S. Paulo e do Jornal da Tarde quiserem publicá-las. Ou se a Agência Estado conseguir vender a imagem para outras empresas jornalísticas ou agências de publicidade. Caso uma foto seja utilizada pelo Estadão, seu autor vai receber, através de um crédito em conta-corrente, o mesmo valor que é pago a fotojornalistas profissionais.

1 PREENCHA

o [cadastro online](#). Menores de 18 anos devem ser representados pelos pais ou responsáveis

2 FOTOGRAFE

usando seu celular ou câmera digital. Dúvidas sobre fotografia digital? A gente explica [como escolher câmeras e enviar fotos](#)

3 ENVIE

a foto para o e-mail fr@estadao.com.br. Do seu celular, use o mesmo e-mail ou, se preferir mandar via **MMS**, digite o número **49700**. Não se esqueça de legendar a foto. Se o participante não estiver previamente cadastrado, será alertado para que o faça, pela internet ou pelo próprio celular

4 AS FOTOS

serão triadas pela equipe de redação para eventual publicação nos jornais **O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde** e portal www.estadao.com.br. [Veja imagens já publicadas](#)

5 OS AUTORES

das fotos veiculadas no portal www.estadao.com.br não serão remunerados. Só o serão os autores das imagens publicadas nos jornais **O Estado de S. Paulo** ou **Jornal da Tarde**, ou na hipótese de venda da imagem pela **Agência Estado**

6 REMUNERAÇÃO

O informativo com as fotos publicadas e/ou comercializadas seguirá por e-mail, após o fechamento de controle e faturamento mensal. O mês inicia-se no dia 16 e termina no dia 15. No mês subsequente, as fotos publicadas nos jornais O Estado de S.Paulo e Jornal da Tarde, serão pagas no dia 15 e as fotos comercializadas pela agência Estado, no dia 30. Em caso de dúvida, entrar em contato através do email aparecido.marcondes@grupoestado.com.br

Fatos não se explicam com fatos, fatos se explicam com fábulas.

Paulo Leminski