

Fotojornalismo, a Ética em Questão¹

Atílio AVANCINI²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O artigo aborda as contradições do uso social da fotografia. Fundamentado pelos estudos da escritora e fotógrafa Gisèle Freund e da ensaísta Susan Sontag, se discute a questão da ética nos domínios da comunicação social, principalmente no fotojornalismo. Há duas práticas fotojornalísticas: a fotorreportagem e a fotografia de imprensa. A primeira é articulada pela postura do jornalismo literário e da fotografia humanista. A segunda retrata o impacto imediato da atualidade em que o espetáculo de notícias superficiais (violência e amenidade) afasta a capacidade investigativa e a reflexão conceitual na comunicação. Hoje, verifica-se a expansão do fotojornalismo para lugares híbridos, polifônicos e convergentes, cujo desafio é encontrar sustentabilidade e humanismo.

Palavras-chave: comunicação social; jornalismo; reportagem; fotografia humanista; fotojornalismo

Texto do Trabalho

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

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Doutor do Curso de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, email: avancini@usp.br

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

Gisèle Freund reconhece que a imagem é “visão falsa”. Mas sem deixar de considerar o outro lado da fotografia – “janela que se abre sobre o mundo” –, linguagem universal da memória para revelar o homem ao homem. Em sua carreira de fotojornalista tem passagens pela agência *Magnum* e revistas *Life* e *Time*. Abomina a ideia do jornalismo abordar certos temas de forma emocional e espetacular, havendo um desrespeito às vítimas e sem “tocar o dedo na verdade”. “Recusarei fotografar certas coisas: a miséria, os massacres, as guerras, a morte. Para ser clara, não se trata de coragem, mas de ética” (FREUND, 1991, p. 139). Ela pertence ao grupo dos fotógrafos humanistas de Paris, atuante entre os anos de 1930 a 1960.

A fotografia humanista exprime o espírito de tempo-espço pelo “realismo poético” (experimentado também por alguns cineastas no entreguerras). Esses fotógrafos, que fazem de Paris seu epicentro criativo, exaltam a vida – e a paz –, produzindo recortes de anônimos do cotidiano urbano. O fluxo do tempo, pontuado por fragmentos imagéticos, advém do prazer do *flâneur*, espectador pioneiro da modernidade, em que a medida da cidade é proporcional ao cidadão. Além de Freund, se destacam os fotógrafos André Kertész, Brassai, Edouard Boubat, Germaine Krull, Henri Cartier-Bresson, Lucien Herve, Marc Riboud, Pierre Verger, Robert Doisneau, Willy-Ronis.

As imagens autorais desses fotógrafos são mais propensas a capturar a essência humana do que simplesmente mostrar objetos e paisagens urbanas. Alinhados ao fotojornalismo investigativo, trazem o entusiasmo da experiência vivencial com a intensidade do fato e procuram conduzir o leitor para dentro do acontecimento. Abrindo perspectivas para ver o mundo, os humanistas inauguram uma era na qual as ações do dia a dia são construídas pelo repórter-autor (do francês *reporter*, colocar de novo o olhar). Ou seja, cobrem manifestações políticas, figuras pitorescas, retratos de artistas e intelectuais, tradições culturais, atividades esportivas e viagens ao exterior.

Os fundamentos elementares da profissão de jornalista envolvem métodos de conhecimento imediato do mundo, estruturado pelo discurso da reportagem. A sua prática –

produção de informações e sentidos – é uma concepção interpretativa do mundo em constante ligação com as fontes e o público. Pelo ato de reportar se almeja diminuir a distância de interação com o leitor. A fotografia reforça o pensamento de que é o ponto de vista que cria o objeto e não o objeto que precede o ponto de vista (SAUSSURE, 1973, p. 15).

O princípio do repórter ir a campo por ser autor não se insere na busca da informação superficial do jornalismo noticioso. Hoje, a significação do conteúdo fotojornalístico é influenciado pela plataforma em que a imagem está inserida. E, apesar da alta circulação na rede, o debate ético e social está menos aprofundado. O objetivo desta reflexão é evidenciar a tradição do humanismo e da reportagem, que no fotojornalismo contemporâneo praticamente inexistem. “Hoje o que conta é a fotografia, é o escândalo” (HATOUM *in* SALLES, 2014, p. 20). Evidencia-se, portanto, a diluição da capacidade investigativa e a ausência de espaço para a crítica. Embora o fotojornalismo tenha sido constantemente espetáculo, hoje esta dimensão está banalizada.

Histórias contadas

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

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

Na retórica jornalística dos grandes jornais, da primeira à última página, se oferece um ponto de vista sobre o que acontece. E há um conjunto de procedimentos da narrativa verbal e da imagética. A linguagem fotográfica deveria se comunicar informativamente com o leitor no sentido do conhecimento, evitando espetacularizar o discurso. O fotojornalismo, como portador de significados, pode tornar a notícia mais humana, contextualizada e de efeito ampliado. A imagem, frequentemente mais lembrada que a

mensagem verbal, causa impacto imediato, oferece maior credibilidade e legitima, no sentido da complementação, o efeito da matéria escrita. Por que os últimos avanços tecnológicos fizeram retroceder a preocupação social no (foto)jornalismo?

A imagem jornalística é fruto da prática da portabilidade da câmera e do instantâneo. Como a linguagem e a língua, endossando Ferdinand de Saussure (1857-1913), há uma relação paralela entre a fotorreportagem (dimensão individual) e a fotografia de imprensa (dimensão coletiva). Mas nem sempre é possível delimitar com exatidão os dois campos expressivos, pois suas fronteiras estão em relações dialógicas. O primeiro conjunto é determinado pelo repórter fotográfico que, contemporâneo das revistas ilustradas e das agências fotográficas de imprensa, faz do seu olho autônomo o prolongamento do aparelho fotográfico moderno (materializado pela câmera *Leica*).

A fotorreportagem não se explica apenas pelo aspecto documental da imagem informativa, mas pela ética de transcrever o mundo com autenticidade e independência. E se expressa em diferentes produtos culturais, colaborando para legitimar a dimensão visual como verdade parcial.

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

A relação entre a fotografia e a tecnologia sempre existiu. A documentação informativa do instantâneo, captada ao vivo, atua numa grande gama do acaso e do imprevisível. A imagem constrói sentidos e independe menos do aporte linguístico ou cultural do espectador. E é rapidamente inteligível e memorizável.

No fotojornalismo autoral não há interesse nas “grandes” histórias, mas na visão preocupada em denunciar práticas arbitrárias ou em defender a cidadania. Para consagrar esta distinção no fotojornalismo, o prêmio Pulitzer criou, em 1968, duas categorias: a fotorreportagem, que promove a credibilidade de imagens em série; a fotografia de imprensa em fotos únicas, que evidencia a atualidade e gera impacto imediato. Mas em função da grande qualidade de imagens veiculadas diariamente, a informação imagética contemporânea tem sido ancorada como fonte em torno do nome do jornal e/ou da assinatura do fotógrafo.

Na fotorreportagem (primeiro conjunto), vale tocar a sua origem histórica, destacando quatro fotógrafos fundadores – Lewis Hine, Vincenzo Pastore, August Sander,

Aleksandr Ródtchenko –, que desenvolvem crônicas históricas aplicadas em preto-e-branco sem o recurso da artificialidade. Evidencia-se o envolvimento nas situações documentadas: coordenação precisa entre o elemento humano e o espaço sócio-cultural. Tais fotógrafos percebem a comunicação da reportagem fotográfica como serviço à sociedade mais do que rendimento financeiro.

Lewis Hine (1874-1940) acredita que o relato fotográfico da história social dos Estados Unidos da América tem o poder de delatar a injustiça e a miséria. Em 35 anos de fotografia, o professor e sociólogo produz entre 12 e 15 mil negativos. O trabalho é o resultado de um corpo a corpo com seus retratados como, por exemplo, os imigrantes italianos desembarcados na Ellis Island, as cenas de rua repleta de ambulantes na New York de 1910, o trabalho infantil (minas de carvão, usinas textil de algodão e de vidro, fábricas de embalagens). Hine é *free lance* para a organização filantrópica National Committee Labor Child, que luta contra a exploração de crianças. Em 1916, graças ao seu testemunho imagético, é promulgada a lei norte-americana para interditar o trabalho infantil.

O italiano Vincenzo Pastore (1865-1918), nos anos de 1910, reside e trabalha em estúdio fotográfico próprio na cidade de São Paulo (Rua da Assembléia 12). Pastore produz fotografias de capa para as revistas ilustradas paulistanas, *A Vida Moderna* e *A Cigarra*, em troca de publicidade de sua atividade especializada: a *carte de visite*, conhecida como “retrato mimoso”. A São Paulo do início do século XX possui uma população de 240 mil habitantes, sendo 40% de italianos. Mas um dado chama a atenção: 75% dos brasileiros são analfabetos. O teor jornalístico diferenciado de Pastore, sobre o homem urbano paulistano, rompe as versões cristalizadas dos periódicos e inclui os sem-imagens: gente abandonada e sem qualquer perspectiva de futuro, como os negros (ex-escravos), mestiços, imigrantes, meninos de rua, mulheres e trabalhadores.

As imagens de Pastore documentam dois países: o retrato dos ricos em ascensão (fotografia de estúdio) e o retrato dos pobres em estado vegetativo (fotografia de rua). O fotógrafo evidencia a assimilação improvisada do progresso, que pretendia engolir as diferenças, para transformar a capital paulista em extensão tropical da Europa. E a discriminação que fez abrir as portas da intolerância e do abuso das aplicações da lei. As fotografias de rua, registradas em chapas de vidro e ampliadas em retalhos de papel fotográfico por sua esposa Elvira, registram a dimensão desumana de abandono social no Brasil. Pastore documenta índios em seu estúdio – e com estas fotos é condecorado pelo rei Humberto I da Itália. As 137 imagens, guardadas numa caixa de charutos como retalhos

fotográficos, são tornadas públicas pelo seu último neto, o pianista Flávio Varani, cedendo-as ao Instituto Moreira Salles em 1997.

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

Após a queda do czarismo em fevereiro de 1917, a sociedade russa é documentada pela arte visual de Aleksandr Ródtchenko (1891-1956). O trabalho fotográfico é favorecido também pelo final da I Guerra Mundial e pela ambiência do líder Vladimir Lenin (1870-1924), que lança as palavras de ordem “pão, paz, terra e liberdade” e pressupõe o comunismo como um Estado sem classes. “A fotografia deixou de ser secundária e de imitar técnicas da gravura, pintura ou tapeçaria. Ao encontrar caminho próprio ela floresce e o vento fresco traz um perfume peculiar à fotografia. Novas possibilidades se descortinam” (RÓDTCHENKO, 2010, p. 10).

Em texto escrito em 1934 para a revista *Soviétskoe Foto*, “A Fotografia é uma Arte”, o autor russo evidencia o recorte da vida urbana, considerando “os contrastes da perspectiva, da luz e da forma; os pontos de vista com encurtamentos exagerados; os momentos inéditos de movimento; a criação de momentos inexistentes por meio da montagem e a impressão de uma fotografia dentro de outra” (RÓDTCHENKO, 2010, p. 10). O *slogan* “nosso dever é experimentar” sinaliza o efeito comunicativo das imagens. Atuante entre os anos de 1924 e 1954, suas fotos manifestam um olhar vanguardista, alinhado ao regime comunista, para levar a arte ao povo. Mas, a partir da criação do regime burocrático, impermeável e intolerante, instaurado pelo stalinismo, é exilado e esquecido na própria Rússia.

A fotografia de imprensa

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

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

Se é pela fotografia que se alavanca a comunicação de massa, conforme Gisèle Freund, é na imprensa ilustrada que o fotojornalismo é mediado de forma plena e ganha prestígio internacional. Mario Kaplún propõe modelo de comunicação educativa baseado no modelo “endógeno”, que se mostra alternativo para a democracia e para instrumentalizar a transformação social. Ele alerta sobre o poder da cultura massificada (modelo “exógeno”) voltado ao conhecimento não-integrado, à preocupação pelo lucro e ao não-fortalecimento da consciência crítica da comunidade (KAPLÚN, 1998).

Conhecido como *candid photography* pelas suas criações “roubadas”, Erich Salomon (1886-1944) inicia o fotojornalismo, segundo Gisèle Freund, veiculando suas imagens nas páginas das revistas ilustradas alemãs. Sua carreira de jornalista se manifesta espontaneamente e perdura apenas cinco anos (1928-1933). Caçador obsessivo de imagens, como ele mesmo reconhece, o advogado alemão documenta conferências internacionais, sessões plenárias do Parlamento Alemão (*Reichstag*), personalidades políticas e artísticas. Salomon atua na revista *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), fundada pelos irmãos Ullstein (em 1891), que se torna a principal ilustrada alemã com tiragem de 2 milhões de exemplares (em 1930).

O surgimento das revistas ilustradas impulsiona o jornalismo voltado ao público feminino e ao consumo, iniciando a associação das imagens com o conteúdo escrito. A sua linguagem, identificada com o visual e o entretenimento, se afasta do discurso denso do jornalismo diário. O caráter moderno das ilustradas se configura pelo traço das

diagramações. O projeto gráfico é planejado para transmitir a informação com eficiência e agilizar a leitura. As ilustradas se tornam uma das expressões simbólicas da construção da modernidade pelo universo mundano da sociedade industrial. Assim, a cultura de massa é alavancada pelo espírito objetivo e eficaz da imprensa ilustrada alemã, gerando capacidade de manipulação (modelo “exógeno”). Os princípios do jornalismo, segundo Otto Groth (1883-1965), atuam de maneira eficaz nessas revistas: “atualidade, universalidade, periodicidade, difusão” (BELAU, 1966, p. 9).

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

Três anos depois da tomada do poder por Hitler, na Alemanha, aparece na América uma nova ilustrada que se tornará a mais importante de seu gênero no mundo. É *Life*. O primeiro número surge em 23 de novembro de 1936. Com tiragem de 466.000 exemplares, passa um ano mais tarde a 1 milhão para chegar a mais de 8 milhões, em 1972. Seu sucesso foi único e sua fórmula imitada em todo o mundo (FREUND, 2007, p. 133).

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

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

Apesar da concorrência da imagem em movimento (cinema e televisão), a fotografia se mantém, ao longo do século XX, como uma das principais ferramentas dos veículos

informativos impressos. O fotojornalismo se torna o critério da notícia, mas é, de fato, substancialmente legenda. Ou seja, comprovação do texto escrito. Nos anos de 1980, o fotojornalismo reexamina suas práticas e objetivos para buscar alternativas de contato com o público. Com a estabilidade da televisão em cores, começam a cair as receitas publicitárias e as vendas dos veículos impressos.

Dois gêneros bem sucedidos comercialmente, desde o surgimento das revistas ilustradas, são as imagens de fato sociável (celebridades) e de guerra (polícia), que trabalham com os princípios da técnica jornalística. De certo modo, ambas vivem focadas na vida privada e íntima do outro, ferindo a norma ética do retratado à sua imagem e fazendo gerar outro conflito mais complexo: o direito à privacidade versus o direito à informação. No caso da fotochoque é o império do espetáculo que ataca os menos privilegiados. Este gênero também faz alterar o formato da violência urbana e internacional.

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

Estranhamento ou alívio

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

Em *Sobre Fotografia (On Photography)*, ensaio lançado em 1977, Susan Sontag (1933-2004) defende que a força da fotochoque estaria neutralizada pelo excesso de

exposição. Roland Barthes concorda que a linguagem da dramaticidade da guerra se torna sem efeito, falsa e intencional ao escolher estados intermediários entre o fato literal e o fato maior. A mídia, saturada de imagens capazes de causar indignação e violência, faz com que o leitor perca a capacidade de interpretar e reagir. A fotografia documenta esteticamente o escândalo do horror, não o horror em si mesmo. “Reduzida a um estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza” (BARTHES, 2010, p. 126).

Em *Diante da Dor dos Outros (Regarding the Pain of Others)*, Susan Sontag defende o ponto de vista de que a memória da guerra é construída pelo fotojornalismo dos meios de comunicação de massa. E de que tudo depende da consciência do leitor diante do sofrimento das vítimas. A ensaísta norte-americana defende que a experiência não pode ser substituída pela representação.

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

A fotochoque se torna hábito. A distância física do fato promovida pela leitura da imagem traz o estranhamento – ou o alívio – para a impotência do não agir. Seria possível ver o outro? O fotógrafo vive a experiência e sabe diferenciar dois universos bem distintos: o ato fotográfico e o ato de ler fotografias. O fotojornalismo do tipo *hard news* se descortina como cenário de teatro grego, em que a tragédia (do grego *tragôidia*, catastrófico) mostrada pelas imagens representa a sociedade em que vivemos. Como *voyeurs*, temos o prazer desse olhar? “Estamos acostumados a ver tudo visível. Mas não estamos na cultura dos troféus, não somos caçadores, e não se viola a dignidade da morte” (HERZOG, 2011).

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

velocidade e do novo favorece o jornalismo a reduzir o cotidiano a uma sucessão de reações embrutecedoras e automáticas.

Na ideia do instantâneo, em inglês *snapshot*, as duas partes da palavra são importantes: o que importa é que se trata de um tiro (*shot*) que acerta aonde eu dirigi o cano da arma; importa que o impacto recai sobre o objeto, não afetando a mim, que seguro a arma; e importa que se trata de um tiro de estalo (*snap*), um elo momentâneo entre o atirador e o alvo, com uma duração não superior à necessária para se descarregar a arma. O tipo de olhar instantâneo, de “tiro-de-estalo”, de *snapshot*, – o olhar sem verdadeiramente ver – é um evento momentâneo (BAUMAN, 2011, p. 181).

Relação instável

A partir do final do século XX, o fotojornalismo migra para os museus e as galerias de arte. E nesse outro lugar de contemplação multimídia os sentidos se alteram. Este momento coincide com a prática da narrativa colaborativa do *paparazzo* como fotojornalista amador. O século XXI é a era da visualização promovida pela *web*, em que as redes sociais servem como fator multiplicador de imagens. A diversidade de possibilidades aumenta, como a rede segmentada *Instagram*, que sugere o abandono das câmeras sofisticadas substituindo-as por *smartphones*. E fotografias podem ser redirecionadas como representações duplicáveis ao infinito.

No universo das imagens, evidencia-se que o caráter estratégico de captação, processamento, circulação e difusão de conteúdos digitais renova conceitos e práticas. Mas até que ponto o uso das novas tecnologias favorece a visibilidade das causas sociais? A vida autocentrada é fomentada sem promover a alteridade e o diálogo. Isto é, há um excesso discursivo do usuário das redes sociais.

Esses movimentos suscitam debates pela ausência de credibilidade das fontes, mas possibilitam o fluxo de ideias sob novas estruturas e estéticas. Ou seja, com as ferramentas oferecidas pelos processos tecnológicos, qualquer grupo pode produzir conteúdo jornalístico. A modelização numérica é fruto de convergência cultural num campo de sociabilidade sem precedentes. Como repensar o fotojornalismo com a sociedade cada vez mais conectada?

Os jornais digitais se beneficiam de estruturas mais leves, que permitem maior fluidez e rapidez. Convergência cultural que redistribui os conceitos, as categorias e os objetos numa outra natureza e perspectiva. Por um lado, com menores discussões editoriais e hierarquias. Por outro lado, com o acúmulo de funções para o jornalista (escrever,

fotografar, diagramar). É por esses fatores que, na reconfiguração da identidade profissional do fotojornalista, o sentido se faz mais importante do que a imagem.

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

Mais do que os avanços tecnológicos do eletrônico, é a crise da sociedade capitalista que busca reencontrar o equilíbrio no sentido da tecnologia sustentável e do humanismo: o amor às pessoas, o pensamento social, o respeito pela gente simples, a fruição das imagens. O primeiro passo é compreender que a modernidade produz violência excessiva. No ritmo das redes digitais ordenado pelo fugaz e mutável, vale ressaltar a perspectiva conceitual do repórter engajado em que a cidade está para o cidadão dentro do princípio da construção e manutenção de vínculos

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

A modelização numérica traz o impacto do imediatismo, porosidade, intensidade, autoreferência e fluidez da matéria. Verifica-se a expansão do dispositivo fotografia para lugares híbridos, polifônicos e convergentes. Há o paradoxo dos avanços comunicacionais com pessoas cada vez mais distantes – vale lembrar que antes a proximidade geográfica exigia laços estabelecidos de antemão. Hoje as redes sociais – postadoras de fotos – acolhem “reportagens” segregadas em seus próprios mundos. Só a vontade consciente – individual e coletiva – pode determinar o melhor caminho a ser tomado pelo (foto)jornalismo no diapasão entre a renovação ética e o caos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVANCINI, Atílio. Fotojornalismo, uma história de espetáculos: Thierry Gervais. In: **Revista Caligrama**, São Paulo, n. 1, p. 7-9, 2005.
- BARBEIRO, Heródoto. Ombudsman do Jornal do Campus, **Jornal do Campus**, p. 2, 1 a 15 de setembro de 2011.
- BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos: sobre ética pós-moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BELAU, Angel. **La ciencia periodística de Otto Groth**. Pamplona: Universidad de Navarra, p. 9, 1966.
- BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- DOUEIHI, Milad. **Pour un humanisme numérique**. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- FREUND, G.; JAMIS, R. **Gisèle Freund, portrait**. Paris: Des Femmes, 1991.
- FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.
- _____. **Photographie et société**. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- HERZOG, Werner. **Depoimento no III Congresso Internacional de Jornalismo Cultural na Folha de S. Paulo**, 16 de maio de 2011.
- HINE, Lewis. **Lewis Hine**. Exposição na Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 2011.
- KAPLÚN, Mário. **Una Pedagogía de la Comunicación**. Madrid: La Torre, 1998.
- KRAMER, Robert. **Historical Commentary**. In: SANDER, August. **August Sander, photographs of an epoch**. New York: Aperture, p. 30, 1980.
- LAMBERT, Frédéric. **Mythographies: la photo de presse et ses légendes**. Paris: Edilig, 1986.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Depoimento no seminário “Histórias que se contam: o jornalismo em grandes reportagens” na Universidade de São Paulo**, 07 de junho de 2011.
- MARESCA, Sylvain. **Pré-voir l’actualité**. In: HAVER, Gianni (org.). **Photo de presse: usages et pratiques**. Lausanne: Éditions Antipodes, 2009.
- MEDEIROS, Gutemberg. Da queda do muro da vida privada e da violência no jornalismo moderno. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 93, p. 200-210, março 2012.
- MOURA, Flávio. Susan Sontag vê a dor. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 4, 24 de agosto de 2003.
- PRADO, Antonio Arnoni. **Últimas imagens do Império**. In: **Na rua: Vincenzo Pastore**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- REIS, Manuel. **Depoimento ao autor (Atenas por um dia)**, 28 de setembro de 2011.
- RÓDTCHENKO, Aleksandr. **Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- SALLES, Silvana. O Universo Crítico de um Escritor: Milton Hatoum. In: **Jornal da USP**, São Paulo, p. 20, 17 a 23 de março de 2014.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.