

## **Aproximações entre Fotografia e Jornalismo para uma Expressividade do Fotojornalismo<sup>1</sup>**

Marcelo De Franceschi dos SANTOS<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

### **Resumo**

Discutir o conceito de fotojornalismo a partir de uma abordagem crítica é o principal objetivo deste artigo. Para realizar isso, traz uma breve revisão dos conceitos elaborados por Sousa (2000) e Baeza ([2001] 2007). Sugere-se uma aproximação entre fotografia e jornalismo, tendo como referência a fotografia expressão (ROUILLE, 2009) e o jornalismo abordado como forma social de conhecimento cristalizado no singular (GENRO FILHO, 1988). Ao fim, propõe-se que o fotojornalismo transgrida o senso comum por meio de uma perspectiva reconhecidora sobre sua especificidade de produção de visões questionadoras.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo; jornalismo; fotografia; conhecimento; epistemologia.

### **Introdução**

O jornalismo com base na indústria e a fotografia surgiram na metade do século XIX, conforme Genro Filho (1988) e cogitado por Sousa (2008). Para o primeiro autor, a produção industrial do jornalismo universalizou a humanidade através das movimentações efetuadas pelas necessidades da sociedade de classes do capitalismo; e para o segundo, uma das visões é de que jornalismo se estrutura nessa época devido ao aparecimento de dispositivos técnicos de impressão, como as rotativas que massificaram os jornais impressos e também “à invenção de dispositivos auxiliares que facultam a transmissão da informação à distância (como o telégrafo e os cabos submarinos) e a obtenção mecânica de imagens – as máquinas fotográficas” (SOUSA, 2008, p. 04).

Desde então, uma multiplicidade de conceitos foram surgindo para delimitar o fotojornalismo, como apontam Capovilla e Marocco (2017). As autoras apresentam uma compilação sobre as teorizações, a produção e a prática do fotojornalismo. Como resultado, as proposições elencadas mostram dois movimentos: a noção do fotojornalista

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC, email: mfjornalss@gmail.com.

como testemunha ocular da história, e a de que a atividade tenta extrapolar o apego ao índice, a aderência à realidade. Esses movimentos disputam teoricamente o objeto, exigindo do pesquisador um “esforço epistemológico a partir do zero” (CAPOVILLA; MAROCCO, 2017, p. 155).

Uma aproximação do fotojornalismo com o conceito de jornalismo segundo Gerno Filho (1988) também foi proposta por Rosa (2013) mas vinculada aos aspectos da teoria da intuição em sua produção. “A presença do intuitivo na fotografia permite reconhecer a capacidade da imagem fotográfica de capturar aspectos singulares” (ROSA, 2013, p. 11). Por aqui, a intenção é buscar uma aproximação da fotografia e jornalismo para um melhor entendimento do resultado da prática profissional. Do que o fotógrafo jornalista faz ao enquadrar uma cena e como pode conceber sua produção.

Neste artigo, primeiramente, são analisados alguns dos principais conceitos sobre fotojornalismo (SOUSA, 2000; BAEZA, [2001] 2007). Em seguida, sugere-se uma aproximação entre a fotografia como expressão (ROUILLE, 2009) e o jornalismo abordado como forma social de conhecimento cristalizado no singular (GENRO FILHO, 1988). Aponta-se de maneira inicial uma relação entre a subjetividade da fotografia expressada visualmente e jornalismo como apreensão subjetiva da realidade concreta.

### **1. Fotojornalismos imprecisos**

De modo geral, as formulações vigentes de fotojornalismo (SOUSA, 2000; BAEZA, [2001] 2007) não se arriscam em proposições sobre o potencial do jornalismo enquanto expressão crítica. A imprecisão é tão significativa que, nos últimos anos, foi criado até o conceito de “Fotojornalismo em casamento” (MARQUES; MARTINS, 2011). A ideia parece ter sido traduzida dos Estados Unidos, onde há uma grande associação de profissionais<sup>3</sup> desde 2002, que inclusive premia anualmente a melhor fotografia “jornalística de casamento”. Polêmicas a parte, segue-se na busca por outras definições mais comprometidas com a transformação social.

Sousa (2000) trata do fotojornalismo de duas formas: ampla e específica. Na primeira, fala de uma forma mais geral e aberta, “lato sensu”, em que considera apenas a atividade de fotografar para a imprensa. Na segunda, mais restrita, “stricto sensu”,

---

<sup>3</sup> Wedding Photojournalist Association: wpja.com

considera como a “atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (‘opinar’) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p. 12).

Segundo o autor, uma diferenciação entre fotodocumentalismo e fotojornalismo consiste mais no fazer e no resultado do que na intenção. O fotojornalista teria a ambição mais momentânea, com uma imediatividade maior e com a exigência de que o fato seria reduzido a poucas fotos, enquanto que o fotodocumentalista não seria limitado pela mesma urgência de representar os fatos, tendo um tempo e espaço maior para apresentar várias imagens. Para ele, o fotodocumentalismo seria “mais pensado e pausado do que o fotojornalismo cotidiano” (SOUSA, 2011, p. 17), já a fotografia de notícias teria uma “importância momentânea”, embora sua característica histórica tenha sido pesquisada a fundo pelo autor. Sousa (2000) ainda admite que, mesmo com sua tentativa restrita, o fotojornalismo continua a ser “uma atividade larga e ambígua”, e mais tarde diz que “é uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas” (SOUSA, 2004, p. 11).

Baeza ([2001] 2007), por sua vez, defende uma diferenciação de termos como “fotografia de imprensa” e “fotojornalismo”. Para ele, as fotos publicitárias fazem parte do conteúdo editorial da imprensa. Dessa forma, apenas as fotos adquiridas ou produzidas para o corpo editorial próprio do veículo é que podem ser chamadas de “fotografia de imprensa”. Segundo o autor, dentro de “fotografia de imprensa” estão outros dois grupos: a fotoilustração e o fotojornalismo.

A fotoilustração seria toda a imagem fotográfica composta com outras fotografias, em colagem ou fotomontagem, ou com outros elementos gráficos, que cumpre a “função clássica de ilustração”. Ele resume essa função como aquela que tem “como finalidade a melhor compressão de um objeto, de um feito, de um conceito ou de uma ideia”<sup>4</sup> ([2001] 2007, p. 39). De exemplo, Baeza cita as capas de revistas mensais e semanais que utilizam este “elemento como chamativo fundamental para atrair ao comprador”<sup>5</sup> (ibidem, p. 39).

---

<sup>4</sup> Tradução do autor para: “como finalidade la mejor comprensión de un objeto, de un hecho, de un concepto o de una idea”.

<sup>5</sup> Tradução do autor para: “elemento como reclamo fundamental para atraer al comprador”.

E ainda acrescenta que a fotoilustração se caracteriza por “depende de um texto prévio que marca y origina la imagen”<sup>6</sup> (ibidem, p. 37).

A fotojornalística, para Baeza, é a que

“se vincula a valores de informação, atualidade e notícia; é também a que também la que recoge hechos de relevância desde una perspectiva social, política, económica e outros, assimiláveis pelas classificações habituais da imprensa através de suas seções”<sup>7</sup> (ibidem, p. 37).

Assim, o fotojornalismo conta com uma tradição histórica na qual desenvolveu uma classificação de gêneros próprios e teria em seus polos a “fotografia de atualidade estrita, determinada pela imediatez informativa, e na reportagem, onde a fotografia recebe um tratamento mais interpretativa, sequencial e narrativa”<sup>8</sup> (ibidem, p. 37). Para Baeza, o fotojornalismo também compartilharia com a fotografia documental o compromisso com a realidade, porém a fotografia documental estaria mais aberta a outros circuitos de distribuição como galerias e livro de autor, e atenderia mais a “fenômenos estruturais” do que a conjuntura noticiosa de prazos de produção mais curtos que incidem sobre a fotojornalística.

Como se nota, tanto Baeza ([2001] 2007) quanto Sousa (2004) afirmam que o fotojornalismo deve informar, mas essas noções carregam sentidos funcionalistas e positivistas. Nessa visão, o papel do fotojornalismo seria de informar as pessoas para que elas funcionem, sem possibilidade de mudança, na sociedade vigente. “O jornalismo teria, assim, uma função estritamente ‘positiva’ em relação à sociedade civil burguesa, tomada esta como referência universal” (GENRO FILHO, 1988, p. 59). O fotojornalista apenas registraria os eventos para o público que não pode estar presente conseguir ver o que se passou e poder visualizar uma parte do acontecimento, continuando a intenção testemunhal dos primórdios da prática (SOUSA, 2004, p. 25). Não que isso não ocorra, mas talvez apenas essas teorias não bastem para que as fotografias se configurem como jornalísticas.

<sup>6</sup> Tradução do autor para: “depende de un texto previo que marca y origina la imagen”.

<sup>7</sup> Tradução do autor para: “se vincula a valores de información, actualidad y noticia; es también la que recoge hechos de relevância desde una perspectiva social, política, económica y demás, asimilables por las classificaciones habituales de la prensa através de sus secciones.”

<sup>8</sup> Tradução do autor para: “fotografia de actualidad estricta, determinada por la inmediatez informática, y en el reportaje, donde la fotografia recibe un tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo.”

---

## 2. Fotografia como expressão

A escrita com luz já vinha sendo desenvolvida muito antes da maneira química de fixação no papel. A câmara escura era utilizada nas pinturas renascentistas, como alerta Machado (1984). A essa técnica de projeção de imagens, veio a se somar o desenvolvimento da perspectiva linear que criava uma ilusão tridimensional ao observador do plano. Machado advoga que não é a fixação química dos dados de luz na película que deve ser tomada como princípio da fotografia, mas seus processos físicos do sistema óptico também devem ser levados em conta para lembrar as refrações ideológicas que modificam a informação luminosa (1984, p.32). Com isso o autor demonstra uma crítica ideológica à fotografia, mas sem uma indicação de superação da ideologia dominante.

Machado chama de “ilusão especular” as falsas impressões causadas pela fotografia, entre elas a “reprodução da realidade”, a “objetividade”. A fotografia parece possibilitar a reprodução automática do mundo visível: automática num sentido positivista, livre de codificações subjetivas e estilizações pessoais de cada operador, como se pudesse ser isenta e neutra. Sendo assim, o autor afirma que toda fotografia “é sempre um retângulo que recorta o visível. O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada” (MACHADO, 1984, p. 76).

Para Machado, citando Bakhtin, o signo fotográfico “reflete e refrata a realidade visada pela representação” (1984, p. 20). Assim, o signo está sempre sujeito a ideologias, “marcada pela natureza de classe do grupo que o produz” (ibidem, p. 22). O que o estudo de Machado não faz é propor uma saída para o problema da “ilusão especular”. O autor realiza questionamentos que não procura responder, como quando afirma que, para ser possível detectar “algumas verdades” nos sinais da fotografia, é preciso perguntar, antes do que está representado, “por que as coisas estão representadas de determinada maneira?” (ibidem, p. 57), e que a concepção de fotografia como “reflexo bruto da ‘realidade’ só se pode justificar como postura estratégica, isto é, ideológica. Resta saber que ideologia é essa” (ibidem, p. 39).

Entretanto, a ideologia vai depender de quem opera a câmera, considerando sua inserção numa relação social. Para a realização da foto, foi preciso estar no lugar

específico da cena com aqueles elementos a serem representados através da lente e corpo da máquina fotográfica. O próprio Machado admite isso ao reconhecer que o aparato fotográfico não pode gerar uma imagem de si.

“Se não existir a câmera escura, a lente com seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível com a abertura do diafragma e a sensibilidade da película, se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente e um operador regendo tudo isso, também não haverá fotografia, muito embora o candidato a referente possa estar disponível.” (MACHADO, 1984, p. 39)

Por fim, ele conclui que a ênfase excessiva no referente se justifica pelo uso da ideologia dominante. Ao fim do raciocínio (MACHADO, 1984, p. 159), o que fica é uma sensação de impotência, de que não haveria nada a se fazer para combater a ideologia dominante: “Só um domínio eficiente do código que opera em cada sistema nos reconcilia com o referente e nos permite ver com clareza a dialética do reflexo e da refração operando sobre as formas simbólicas”.

Ainda que haja as refrações da perspectiva, do recorte, da objetiva, do obturador, do diafragma, da sensibilidade do sensor e todos os demais elementos constitutivos do código fotográfico examinado pelo autor, ele afirma que “não há fotografia sem que um referente pose diante da camera para refletir para a lente os raios de luz que incidem sobre ele” (ibidem, p. 159). Portanto, existe a ideologia dominante, na qual a fixação na superfície fotográfica nasceu, mas que não exclui de todo modo as potencialidades progressistas da reprodução de referentes que podem exibir contradições geradas por essa ideologia. Genro Filho (1987, p. 96), enfoca esse fatalismo falando sobre a Escola de Frankfurt: “A crítica, por mais ampla e profunda que seja, se não contém o momento concretamente afirmativo, torna-se diletante e não-revolucionária. O negativo só destrói efetivamente quando ele próprio se afirma como positividade”. Ou seja, um estudo crítico também necessita apontar formas de lidar com as representações ideológicas dos referentes nessa linguagem – não só desmistificar as ilusões ao conhecer sua história e seus códigos, mas propor formas de superações.

A questão da necessidade da fotografia se apoiar na realidade também foi levantada por Buitoni (2007, p. 107), ao dizer brevemente que “talvez essa aderência visceral ao referente seja a justificativa epistemológica principal para a fotojornalística”. Para ela, a imagem que se quer documental necessita de uma relativa estabilidade, um

aspecto que contenha uma marca de veracidade. A autora se pergunta sobre quais os critérios que determinam uma foto ser jornalística, mas não chega a responder.

Quem busca uma resposta para a legitimidade do documental na fotografia é Rouillé (2009), ao afirmar que há uma diferença entre a ideia de “fotografia documento”, com propriedades se apoiando no referente, na sua “objetividade”, e a ideia de “fotografia-expressão”, na qual as convenções documentais são substituídas por convenções subjetivas do fotógrafo e do que é fotografado. De acordo com Rouillé (2009), a “fotografia documento” não assume as características extrafotográficas, como as coisas ou pessoas e as subjetividades do fotógrafo e a própria escrita fotográfica. Por outro lado, a “fotografia-expressão”, é caracterizada pela afirmação da escrita da imagem, da singularidade do fotógrafo e do dialogismo com os modelos fotografados.

A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLÉ, 2009, p.161).

Rouillé (2009) se assemelha a Machado (1984) ao reconhecer que a sustentação da fotografia documento decorre de dois aspectos, um físico e um químico – pelo menos na fotografia analógica. O aspecto físico vem do “hábito perceptivo” suscitado pela perspectiva geométrica, que foi “sistematizada pela ótica e pelo emprego obrigatório da câmera escura” (2009, p. 63). O aspecto químico deriva do fato que a fotografia associa essa mecanização da mimese com o registro químico das aparências. Dessa maneira, a crença na imitação é renovada pelas propriedades físicas da máquina e propriedades químicas da impressão.

A fotografia expressão, segundo o autor, está situada entre as coisas e as imagens. A produção do sentido requer um trabalho de escrita fotográfica (ROUILLÉ, 2009, p. 168). A fotografia-expressão não confunde o sentido com as coisas que ela designa e não limita o sentido à imagem e suas formas. Assim, a fotografia que se busca aqui, jornalística, expressa um amparo nas coisas e nas imagens, pois o jornalismo, para sustentar credibilidade, exige uma ancoragem na realidade.

Como fez Machado (1984) com Bakhtin, ao trazer teorizações da linguística para a fotografia, é preciso trazer as teorizações do jornalismo para discutir esse tipo específico de fotografia. “A atualidade de suas ideias precisa ser buscada hoje para além dos limites

estreitos em que ele próprio a encerrou”, diz Machado (1984, p. 26). Assim, o resgate do conceito de jornalismo de Genro Filho (1988) se justifica para embasar a fotografia no jornalismo.

### **3. Perspectiva do jornalismo cristalizado no singular**

A relação entre imagem e palavras é, na maioria das vezes, abordada em termos de exclusão, de interação, ou de complementaridade, segundo Joly (1996, p. 115). Não é possível realizar o processo de análise e interpretação de uma imagem sem a operação de descrevê-la. “Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras” (JOLY, 1996, p. 133).

Na imprensa, a fotografia, geralmente, é acompanhada de poucas frases, consistindo numa legenda, ou com texto mais extenso, segundo Lima (1988). “Na fotografia de imprensa, a legenda faz a relação entre a imagem e o texto, referindo-se ao fato e, portanto, ao espaço e ao acontecimento, de forma mais específica” (LIMA, 1988, p. 31-32). Benjamin (1985, p. 107) propunha uma legenda diferente daquela praticada pela imprensa “cujos clichês somente produzem o efeito de provocar no espectador associações linguísticas”. Para ele, o fotógrafo precisava ter consciência do texto que pode ser acrescentado a fotografia: “Temos de exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem valor de uso revolucionário” (BENJAMIN, 1985, p. 129).

O conceito de jornalismo como forma social de conhecimento pode contribuir para conferir esse valor de uso revolucionário. Genro Filho (1988, p. 66) afirma que “qualquer gênero de conhecimento é tanto revelação como atribuição de sentido ao real”. Para o autor, a subjetividade não pode ser separada da objetividade prática, e as significações objetivas não podem ser separadas da subjetividade da atividade. Ele afirma que “os próprios fatos, por pertencerem à dimensão histórico-social, não são puramente objetivos” (GENRO FILHO, 1988, p. 49).

Segundo Genro Filho (1988, p. 46), juízos de valor vão embutidos na forma de apreensão, hierarquização e seleção dos fatos, “como na constituição da linguagem (seja ela escrita, oral ou visual)”. O jornalismo se trata de uma modalidade de apreensão do real na qual os fatos são percebidos e analisados conjuntamente. Supõe-se que as imagens



---

e fotografias, quando vinculadas a realidade, podem auxiliar na percepção e inclusive na análise conjunta dos fatos.

O autor ainda trata da imediaticidade dos fenômenos. “Os fenômenos são reconstruídos através de diversas linguagens possíveis ao jornalismo em cada veículo” (GENRO FILHO, 1988, p. 58). Dessa maneira, haveria uma “simulação” da correspondência entre percepção imediata e o jornalismo, por este envolver uma reprodução simbólica.

Ao criticar a visão da “indústria cultural” sobre os meios de comunicação de massa, Genro Filho afirma que a televisão permite “aproximar-se da meta que é ter de novo a totalidade do mundo sensível através de uma imagem ao alcance da mão” (1988, p. 98). Porém, o veículo também permitiria introduzir o que se quer que seja tomado como real. Aqui parece haver uma desconfiança maior em relação as imagens, sendo que o texto também pode induzir a tomar algo como real.

Quando disserta sobre as imagens da TV, Genro Filho se torna um pouco confuso. Criticando a visão apocalíptica de Adorno, o autor adota trechos sem aspas quase iguais aos do alemão para depois refutá-los. Exemplos são “A ‘linguagem das imagens’, que dispensa a mediação conceitual, é mais primitiva que a das palavras” (GENRO FILHO, 1988, p. 98) e “A linguagem das imagens, que dispensa a mediação conceitual, é contudo mais primitiva do que as palavras” (ADORNO, 1971, p. 350). Se Genro Filho estivesse mesmo afirmando isso, estaria menosprezando uma linguagem, não percebendo que existem construções conceituais por trás das imagens, e que por isso mesmo precisam ser apreendidas para serem desmascaradas ou ainda utilizadas para outros fins desalienantes. Todavia, o autor continua sua crítica, ao dizer que as análises da Escola de Frankfurt são catastróficas por considerarem a tecnologia como um mal em si mesmo, sem perceberem as relações sociais em que estão inseridas. E também afirma que a televisão possui uma capacidade de “reprodução do mediato no espaço como imediato” e uma “potencialidade de singularização” (1988, p. 207).

Para Genro Filho (1988), a essência do jornalismo não é descrever os fatos mais importantes seguidos dos menos importantes. Ao ver dele, há três categorias que determinam as formas de conhecermos os fatos e objetos da realidade: o universal, o particular, e o singular. No desenvolvimento de seu raciocínio sobre essas categorias,

afirma que elas se referem a formas de existência dos objetos materiais. “A singularidade se manifesta na atmosfera cultural de uma imediaticidade compartilhada, uma experiência vivida de modo mais ou menos direto” (GENRO FILHO, 1988, p. 160). Quanto ao particular e ao universal, Genro Filho analisa que o particular corresponde preponderantemente ao domínio da arte, e o universal ao da ciência que busca generalizar apreensões da realidade.

As categorias possuem três características, tendo entre si uma relação dialética, relativa e mútua. O singular, o particular e o universal seriam como bonecas russas: uma não existe sem a outra, contém a outra e existe levando a outra. O jornalismo seria então uma forma de conhecer o mundo não baseada na universalidade científica, mas no seu oposto: na singularidade, na especificidade destacada dos fatos sociais.

De acordo com o autor, o jornalismo “é a cristalização de uma nova modalidade de percepção e conhecimento social da realidade através da sua reprodução pelo ângulo da singularidade” (GENRO FILHO, 1988, p. 207). Essa forma social de conhecimento vai do singular em ordem decrescente de intensidade em direção à particularidade do fato, subjacente a este a universalidade maior. Portanto, o lead e a pirâmide devem começar da vivência mais imediata, do aspecto mais singular do fato ocorrido.

A fotografia não possui um lead imagético. O que pode existir são as regras de composição que ajudam a formar imagens, mas não garantem que o leitor entenda o que são os elementos e o que se passa na cena. Podemos olhar uma foto de pessoas correndo de uma explosão mas não sabemos quem são e muito menos o porquê daquilo, onde e quando estavam. Essa complementação caberia a legenda, atribuindo sentidos à cena apresentada. Lima (1988, p. 32) afirma que “a legenda tanto pode endossar o que se passa na imagem como modificar inteiramente o que se vê na fotografia”. As informações visuais não são suficientes para se constituírem um conhecimento jornalístico. Para isso, existe o texto da legenda.

Sousa (2002) reconhece que a informação visual do fotojornalismo precisa ser complementada com o texto:

Para informar, o fotojornalismo recorre à conciliação de fotografias e textos. Quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia. A fotografia é ontogenicamente incapaz de oferecer determinadas informações, daí

---

que tenha de ser complementada com textos que orientem a construção de sentido para a mensagem. (p. 9).

Todavia, até chegar a etapa de circulação do processo produtivo da notícia, a complementaridade da legenda se dá após a produção da fotografia. Tal etapa raramente está em poder do fotógrafo, dadas as estruturas editoriais da empresa jornalística, de modo que o profissional pode se expressar criticamente através de fotografias mais complexas, se quiser ultrapassar a ideologia dominante. Caso objetive isso, o fotógrafo pode ter em mente preceitos do jornalismo como forma de conhecimento.

Entusiasta das qualidades expressivas e documentais da fotografia, Kossoy analisa a relação entre fotografia e história. “A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele” (KOSSOY, 2001, p. 119). Kossoy tem consciência que as fotos se tratam de fragmentos da realidade mesmo que contenham um aspecto determinado e selecionado pelo fotógrafo.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A inquietação se apenas a utilização de uma fotografia pela imprensa torna a imagem jornalística ou se a fotojornalística teria algo a mais, algo que a distinguisse das demais fotografias, foi o que motivou a procura por um olhar transformador do fotojornalismo. Para isso, buscou-se aliar a fotografia como expressão (ROUILLE, 2009) e o jornalismo como forma de conhecimento (GENRO FILHO, 1988). Reconhecendo que os conceitos citados foram reduzidos para uma melhor leitura, chega-se a algumas considerações sobre a conexão entre fotografia e jornalismo.

Pressupondo a realidade, a fotografia vista com um caráter de expressão não nega os processos de refração como construção imagética. Se presumirmos que o senso comum<sup>9</sup> nasce da observação empírica dos fenômenos, cabe ao fotojornalismo uma visão que vá assumidamente além da mera observação, na produção de conhecimentos que sugiram a contestação da realidade dada.

---

<sup>9</sup> O conceito de senso comum é polissêmico. Sponholz (2007, p. 04) entende o senso comum como um tipo de conhecimento “que resulta do armazenamento de modelos de ação e interpretação no cérebro, que é compartilhado por um público (portanto, não é individual) e retratado como natural”. Quando se refere às soluções que são desenvolvidas no e para o dia-a-dia, o senso comum é frequentemente igualado ao saber cotidiano. Se a solução encontrada funciona, a tendência é mantê-la tornando-a parte do nosso saber.

---

A subjetividade na apreensão da cena fotografada precisa ser encarada de modo natural, pois é impossível fotografar todo o fato jornalístico e apresentar todas as imagens possíveis ao espectador. Além disso, a demanda sobre o fotografo-jornalista requer uma operação de seleção do que se quer destacar. Por isso, as categorias da singularidade, do particular e do universal são pertinentes: elas podem ser filtros os quais o fotografo-jornalista pode considerar ao se posicionar diante de um fato. Pode procurar um detalhe singular, que não se repete, e relacioná-lo com outros elementos no contexto visível. Como exemplo, pode buscar, numa manifestação de greve, os motivos dos trabalhadores ou suas reivindicações.

A fotografia jornalística pode ser um conhecimento social e visual expresso por imagens fixas. Através dessa possível compreensão, supera-se o conceito da fotojornalística como documento e registro, e se entende que não é só isso, é uma expressão baseada numa escrita jornalística. “Quer sejam artísticas ou não, as fotografias ultrapassam cada vez mais a constatação para chegar à problemática, ultrapassam seus referentes materiais para exprimir questões mais gerais” (ROUILLÉ, 2009, p. 196).

O fotojornalismo necessita de fotografias expressivas que demandem conhecimentos e explicações. Do contrário, pode haver apenas imagens esteticamente agradáveis, reforçadoras do senso comum e que não dizem nada, não fazem diferença para a expressão das contradições da ideologia dominante. “Ou seja, enquanto se aprofundam as contradições do capitalismo, o jornalismo tende a refletir espontaneamente aspectos críticos da própria objetividade que reproduz.” (GENRO FILHO, 1988, p. 180). Talvez com o conhecimento da especificidade do jornalismo seja possível expandir a expressividade da fotografia.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Televisão, consciência e Indústria cultural**. In: COHN, Gabriel, Comunicação e indústria cultural. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. **O Autor como Produtor**. In: Obras Escolhidas, Volume 1. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BUITONI, Dulcília H. S. **Fotografia e jornalismo**: da prata ao pixel – discussões sobre o real. Revista Líbero. Ano X – nº 20 – Dezembro de 2007. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2007. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Fotogra%EF%AC%81a-e-jornalismo.pdf> Acesso em: 07/07/2017.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Ortiz, 1988. 2. ed.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LIMA, Ivan. **A Fotografia é a sua Linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARQUES, Fernanda; MARTINS, Reinaldo. **Fotojornalismo em Casamento**: Inspiração & Informação. Balneário Camboriú: iPhoto Editora, 2011

RAMOS, Júlia C. L.; MAROCCO, Beatriz . **Fotojornalismo**: diversidade de conceitos, uniformidade das práticas. Brazilian Journalism Research (Online), v. 13, p. 132, 2017. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/viewFile/914/897> Acesso em: 07/07/2017

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: Entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2005.

ROSA, Luiza Martin da. **O singular como elo da “simbiose” foto-jornalismo**. In: 10º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Brasília: UNB, 2013.

SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

\_\_\_\_\_, J. P. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

\_\_\_\_\_, J. P. **Uma história breve do jornalismo no ocidente**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf> Acesso em: 07/07/2017

\_\_\_\_\_, J. P. **Estatuto e Expressividade da Fotografia Jornalística**. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação, 2011. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorgeestatuto-e-expressividade-da-fotografia.pdf>>.

Acesso em: 07/07/2017.

SPONHOLZ, L.. **Entre senso comum e ciência**: o conhecimento híbrido do jornalismo.

Ciências & Cognição (UFRJ), v. 10, p. 2-14, 2007. Disponível em:

<http://www.cienciasecognicao.org/pdf/v10/m317140.pdf> Acesso em: 07/07/2017