

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**Roberta Cristiane de Oliveira**

**WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR:**  
**a reconfiguração estética do fotojornalismo contemporâneo**

**Juiz de Fora**  
**2019**

**Roberta Cristiane de Oliveira**

**WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR:  
a reconfiguração estética do fotojornalismo contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira.

**Juiz de Fora**

**2019**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Roberta Cristiane de .

World Press Photo of the Year : a reconfiguração estética do fotojornalismo contemporâneo / Roberta Cristiane de Oliveira. -- 2019.

117 f. : il.

Orientadora: Soraya Maria Ferreira Vieira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2019.

1. Fotojornalismo. 2. Fotografia-expressão. 3. Reconfiguração estética. 4. Símbolo. 5. Semiótica. I. Vieira, Soraya Maria Ferreira, orient. II. Título.

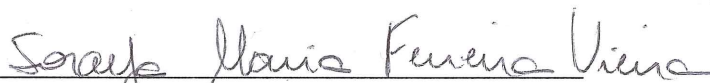
**Roberta Cristiane de Oliveira**

**WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR: a reconfiguração estética do fotojornalismo contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 29 de abril de 2019

**BANCA EXAMINADORA**



Profª. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Jorge Carlos Felz Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora



Profª. Dra. Christine Pires Nelson de Mello

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria e Roberto, à minha irmã Daniela, e às minhas crianças, Bob e Gatita.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus que, em seu infinito amor, me permitiu realizar mais um sonho.

Agradeço à minha família que me apoiou, rezou por mim e compreendeu meus vários momentos de ansiedade. Amo vocês!

Agradeço aos meus amigos de Conexões Expandidas, Liliane, Luiza e Matheus, pelos trabalhos escritos e apresentados, pelo incentivo nos momentos de dúvida e pelas boas risadas.

Agradeço a todos os professores que contribuíram direta e indiretamente para que esse trabalho fosse finalmente concluído, em especial à Soraya, minha orientadora, que sempre pediu que eu acreditasse mais em mim mesma.

E agradeço à UFJF, minha casa acadêmica há tantos anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“O jornalista da imagem estática carrega sua máquina fotográfica com pedaços de sua alma. Cada foto feita tem um traço de sua vida com todos os livros lidos, pessoas amadas, conversas tidas e, enfim, a bagagem cultural de sua época.”

(MARQUES, 2016, p. 55)

## RESUMO

A presente pesquisa busca analisar o fotojornalismo contemporâneo a partir da Foto do Ano do *World Press Photo* (*World Press Photo of the Year*), principal categoria de uma das mais importantes premiações da fotografia jornalística. A violência e o sofrimento humano sempre foram uma das principais temáticas dessas fotografias, caracterizando o modelo das Fotos-choque. Porém, a partir da década de 1990, observou-se que, apesar do tema ser o mesmo, ele é abordado de forma mais branda e menos explícita, aproximando-se do conceito de Fotografia-expressão defendido pelo teórico da fotografia, o francês André Rouillé. Ao contrário das características do índice peirciano (típico do formato analógico da fotografia) que as Fotos-choque parecem representar, a fotografia-expressão se aproxima do conceito de símbolo da semiótica de Charles S. Peirce: elas evidenciam e congregam do contexto super simbólico da sociedade digital contemporânea. Partindo de tal constatação, poderíamos inferir que o fotojornalismo premiado na Foto do Ano do *World Press Photo* é produto do seu tempo e, por este motivo, fruto de uma reconfiguração estética do fotojornalismo. O percurso metodológico desse trabalho é constituído por análise fotográfica a partir do conceito de fotografia-expressão, e a posterior discussão acerca de sua coerência com as características do símbolo segundo a semiótica peirciana.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Fotografia-expressão. Reconfiguração estética. Símbolo. Semiótica.



## ABSTRACT

The present research seeks to analyze contemporary photojournalism from the World Press Photo of the Year, the main category of one of the most important awards in journalistic photography. Violence and human suffering have always been one of the main themes of these photographs, characterizing the Shock-photos model. However, since the 1990s, it has been observed that, although the theme is the same, it is approached in a milder and less explicit way, approaching the concept of Photography-expression advocated by photography theorist, French André Rouillé. Unlike the characteristics of the Peircian index (typical of the analogical format of photography) that the Shock-photos seem to represent, photography-expression approaches the symbol concept of the semiotics of Charles S. Peirce: they evidence and congregate from the super symbolic context of society. Based on this observation, we could infer that the photojournalism awarded at the World Press Photo of the Year is a product of his time and, for this reason, the fruit of an aesthetic reconfiguration of photojournalism. The methodological path of this work is constituted by photographic analysis from the concept of photography-expression, and the subsequent discussion about its coherence with the characteristics of the symbol according to Peircian semiotics.

Keywords: Photojournalism. Photography-expression. Aesthetic reconfiguration. Symbol. Semiotics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ilustração do funcionamento de uma câmara obscura .....	16
Figura 2 – Os dois caminhos da vida (1856) - Oscar Gustav Rejlander .....	25
Figura 3 – Imagens de fotogramas de Lázló Moholy-Nagy.....	31
Figura 4 – Gravura baseada em daguerreótipo .....	38
Figura 5 – Fotografia suspostamente montada por Alexander Gardner (1863) .....	40
Figura 6 – Fotografias " <i>The fallen soldier</i> " (1936) e do monge em chamas (1963) .....	42
Figura 7 – O "Instante Decisivo" de Henti Cartier-Bresson .....	46
Figura 8 – Foto do Ano 1968, por Eddie Adams.....	49
Figura 9 – Fotos do Ano 1967 e 1973, por Co Rentmeester e Nick Ut, respectivamente .....	52
Figura 10 – Fotografias pertencentes a "Os Americanos" (1958) .....	55
Figura 11 – Linha do tempo com as Fotos do Ano de 1980 a 2017 .....	57
Figura 12 – Fotos do Ano em 1985 e 2002, por Pablo Bartholomew e Erik Refner.....	59
Figura 13 – Capa do jornal norte-americano <i>The New York Times</i> de 06/01/2019.....	63
Figura 14 – Capa do jornal norte-americano <i>The Washington Post</i> de 06/01/2019.....	64
Figura 15 – Foto do Ano em 2013, por Paul Hansen.....	65
Figura 16 – Fotografia de Dilma "transpassada", pelo fotógrafo Wilton Júnior .....	69
Figura 17 – Foto do Ano 2008, por Tim Hetherington.....	71
Figura 18 – Foto do Ano em 2016, por Warren Richardson.....	71
Figura 19 – Corpo de garotinho sírio Alan Kurdi encontrado na praia .....	73
Figura 20 – Foto do Ano em 1983, por Robin Moyer .....	74
Figura 21 – Foto do Ano em 1995, por James Nachtwey .....	75
Figura 22 – Escultura Pietà, de Michelangelo .....	76
Figura 23 – Foto do Ano em 1991, por Georges Méryllon.....	77
Figura 24 – Foto do Ano do World Press Photo de 1993, por James Nachtwey .....	78
Figura 25– Foto do Ano do World Press Photo de 2012, por Samuel Aranda .....	78
Figura 26– Foto do Ano de 1984, por Mustafa Bozdenir .....	79
Figura 27– Montagem com foto de Che Guevara e pinturas de Rembrandt e Mantegna .....	80
Figura 28– Foto do Ano do <i>World Press Photo</i> em 2005, por Arko Datta.....	83
Figura 29– Foto do Ano do <i>World Press Photo</i> 2015, de Mads Nissen .....	85
Figura 30– Foto do Ano de 1986 produzida por Frank Fournier .....	87
Figura 31– Foto do Ano de 2011 produzida por Jodi Bieber .....	88
Figura 32– Comparação entre as fotografias de Jodi Bieber e Steve Mccury .....	89

Figura 33– Fotografia do livro <i>Fait</i> , de Sophie Ristelhueber.....	91
Figura 34– Foto do Ano em 1994 produzida por Larry Towell .....	97
Figura 35– Foto do Ano de 2009, de Antony Suau .....	98
Figura 36– Foto do Ano de 2010, de Pietro Masturzo.....	99
Figura 37– Foto do Ano de 2014, produzida por John Stanmeyer.....	101

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Categorias semióticas segundo Peirce.....	30
--	----

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
2	<b>FOTOGRAFIA: O ADMIRÁVEL FRUTO DA CIÊNCIA, DA OBJETIVIDADE, DA EMOÇÃO, DA SUBJETIVIDADE</b> .....	15
2.1	PERSPECTIVA ARTIFICIALIS: A REPRESENTAÇÃO TRIDIMENSIONAL NA TELA BIDIMENSIONAL.....	17
2.2	DA CÂMARA ESCURA ÀS FOTOMEDIAÇÕES: REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A FOTOGRAFIA.....	19
2.2.1	<b>A Câmara Escura</b> .....	20
2.2.2	<b>Espelho, transformação e traço do real</b> .....	22
2.2.2.1	<i>A Gramática Especulativa</i> .....	28
2.2.3	<b>Outras teorias sobre a fotografia</b> .....	31
3	<b>JORNALISMO EM IMAGENS: O FATO EM FOTO</b> .....	36
3.1	O HORROR DAS FOTOS-CHOQUE.....	41
3.2	O DESENVOLVIMENTO DO FOTOJORNALISMO A PARTIR DA EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA DA FOTOGRAFIA.....	43
3.3	A CRISE DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO E A EMERGÊNCIA DA FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO.....	50
4	<b>WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR: DO CHOQUE À DESDRAMATIZAÇÃO DO ACONTECIMENTO</b> .....	58
4.1	O FOTOJORNALISMO EXPRESSÃO.....	66
4.1.1	<i>As formas fotográficas, o “eu” do fotógrafo e a imanência do “Outro”</i> .....	70
5	<b>A RECONFIGURAÇÃO ESTÉTICA DO FOTOJORNALISMO: O SÍMBOLO PEIRCIANO NA FOTO DO ANO</b> .....	93
6	<b>CONCLUSÃO</b> .....	109
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	111

## 1 INTRODUÇÃO

Nos últimos séculos o mundo testemunhou uma verdadeira revolução em seus modelos de visualidade. O sucesso de Joseph Niépce em fixar, pela primeira vez, uma imagem de forma autônoma, sem interferência direta da mão humana, demarcou o deslocamento da centralidade da pintura como meio de representação do visível e o delegou à fotografia. Sua capacidade de gerar imagens aparentemente fiéis ao cenário exposto à frente da câmera dotou a fotografia da premissa da fidedignidade ao “real” ancorada, principalmente, na pretensa objetividade maquínica de seu dispositivo. A subjetividade humana, segundo esse pensamento, seria um elemento secundário, incongruente com os anseios de precisão científica comum aos valores cultuados no século XIX.

A factualidade jornalística, despertada pelo estilo realista prezado por um novo jornalismo surgido no período pós-Revolução Francesa, viu na fotografia uma forma de conjugar imagem e texto, em uma harmonia documental perfeita. Por documento compreendemos, tal como o estudioso da fotografia André Rouillé, aquilo que se apresenta e é considerado como confirmação, prova e testemunho, sendo, deste modo, capaz de evidenciar a ligação da imagem com um acontecimento singular no espaço e no tempo. Tal característica colocou a fotografia e, sobretudo, o fotojornalismo, sob a égide do índice peirciano, categoria semiótica em que impera a referencialidade. A câmera fotográfica simbolizou uma das maiores conquistas da sociedade industrial do século XIX ao conseguir materializar não somente uma imagem aparentemente análoga e objetiva, mas também de conseguir imputar em algo tangível o espírito de seu tempo.

A guerra foi um dos temas que mais impulsionaram o desenvolvimento do fotojornalismo e a figura do repórter fotográfico trouxe cada vez mais visibilidade ao ofício, garantindo um lugar de honra na construção imagética da história recente. Por exemplo, as fotografias tremidas de Robert Capa registrando o desembarque das tropas aliadas na costa francesa, em 1944, no famoso Dia D, apesar de serem contestadas por alguns acerca de sua autenticidade<sup>1</sup>, compõe a narrativa visual e documental da Segunda Guerra Mundial. A evolução tecnológica também é um fator determinante no desenvolvimento do fotojornalismo. À medida que os equipamentos fotográficos se tornavam menores, mas rápidos e mais

---

<sup>1</sup> “Entenda a recente polêmica sobre as icônicas fotos do Dia D de Robert Capa”. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-capa/>. Acesso em: 24 mar.2019.

eficientes, os fotógrafos podiam ousar um pouco mais em suas produções, fotografando com pouca luz e de forma silenciosa, fatores que viabilizam o flagrante. Contudo, eles ainda estavam muito ligados ao estatuto do existente. O modelo das Fotos-choque é um dos arquétipos mais emblemáticos da tentativa de trazer o sentimento de testemunho factual através do horror, exaltando os aspectos patêmicos da fotografia. A principal categoria do *World Press Photo*, um dos mais importantes prêmios do fotojornalismo mundial, evidencia tal fenômeno: desde sua criação, a Foto do Ano (*World Press Photo of the Year*) congratulou dezenas de fotografias que exploravam explicitamente o sofrimento e a miséria humana.

Entretanto, a partir da década de 1990, percebe-se uma mudança significativa nas fotografias premiadas como Fotos do Ano. Apesar de ainda manterem a mesma temática do sofrimento, elas a constroem de maneira mais branda, menos sensacionalistas, em que se manifesta a “desdramatização do acontecimento”, segundo denomina Benjamim Picado. Essas fotografias lançam mão de artifícios expressivos que contemplam uma abordagem mais contextual e menos factual, aproximando-se do conceito de fotografia-expressão, modelo que teria emergindo diante da decadência do regime fotográfico documental, segundo a tese defendida André Rouillé. O fotojornalismo contemporâneo parece, nesse sentido, mais próximo do símbolo do que do índice.

Tal constatação é muito interessante, visto que a sociedade contemporânea está imersa em um intenso relacionamento simbólico capitaneado pela tecnologia digital. A fotografia digital, diferentemente de seu formato analógico, não se conforma a partir do rastro da luz sobre uma superfície fotossensível, mas por sequências de códigos informáticos que se expõe como imagens fotográficas nas telas dos diversos dispositivos computacionais. Considerando o quadro exposto até aqui, partimos da hipótese que o fotojornalismo do *World Press Photo of the Year* é fruto do seu tempo, coerente com o processo tecnológico que a conforma e culminância do desgaste da fotografia-documento e ascensão da fotografia-expressão. Mais do que uma simples preferência na aparência das Fotos do Ano, acreditamos em uma reconfiguração estética do fotojornalismo contemporâneo desencadeada por novos modos de sentir e perceber inerentes à contemporaneidade.

No capítulo 2 desta dissertação, abordaremos a origem da fotografia, em meados do século XIX, que remete à intensa busca de desenvolvimento científico e tecnológico que pautava aquela época. Concomitantemente a este processo, trataremos do desenvolvimento dos padrões de visualidade que formataram a imagem fotográfica, tal como a noção de Perspectiva Direta, que está intimamente ligada à construção do aparelho fotográfico. Em seguida, discutiremos ainda a respeito de algumas teorias tradicionais da fotografia e sua

obsolescência em vista do novo contexto hiperconectado relacionado às redes digitais de comunicação.

No terceiro capítulo, lançaremos luz sobre o jornalismo e seu casamento com a fotografia. O desenvolvimento do fotojornalismo a partir de seus aspectos estéticos, técnicos e tecnológicos nos ajudarão a compreender a preponderância do factual, a crise do regime de verdade a ele relacionado e a consequente emergência da fotografia-expressão como modelo inspirador. Nas Fotos do Ano do *World Press Photo*, tal fenômeno pode ser percebido desde a década de 1990.

No quarto capítulo, a pesquisa analisará algumas das fotografias do *World Press Photo of the Year* premiadas entre 1990 e 2017, comparando-as com as Fotos do Ano premiadas na década anterior, procurando identificar seus distanciamentos e aproximações com os conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão.

No quinto e último capítulo, recorreremos à semiótica peirciana, no que diz respeito às especificidades do índice e do símbolo, pois enxergamos neles as principais variáveis que se impõe sobre nosso objeto de pesquisa. Sobretudo, acreditamos que as particularidades do símbolo parecem conformar um possível paradigma nos modos de criar o fotojornalismo contemporâneo.



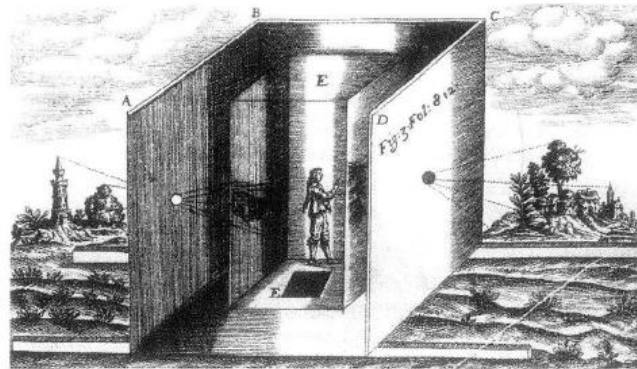
## **2 FOTOGRAFIA: O ADMIRÁVEL FRUTO DA CIÊNCIA, DA OBJETIVIDADE, DA EMOÇÃO, DA SUBJETIVIDADE**

Em um sentido genérico, analogia diz respeito às “relações que um sistema ou um processo semiótico podem entreter com seu referente” (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p.20), destacando características de semelhança e similaridade que no âmbito das semióticas visuais se relacionam à categoria dos ícones. No que diz respeito à fotografia, mostrar-se similar àquilo que se apresenta como real é uma das razões de ela ter sido alçada a instrumento especular capaz de refletir mimeticamente o que se expõe aos olhos. Na fotografia analógica, o real parece se aderir à superfície fotossensível assim que é tocada pelos raios luminosos, gerando a espera da revelação de uma imagem latente (Fontcuberta, 2012).

A fotografia é um dos inventos gerados durante o século XIX, fruto de um contexto histórico que se extasiava com as recentes descobertas científicas e tecnológicas. O progresso era uma das forças que impulsionava as pesquisas e reflexões dos estudiosos da época, que buscavam através do pragmatismo científico testar as leis e mistérios que regem o universo, de modo a criar máquinas cada vez mais eficientes; aparatos que pudessem executar tarefas de forma mais ágil e enérgica, em substituição às habilidades manuais humanas. Em meados do século XIX, a fotografia apareceu como a “imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores” (ROUILLÉ, 2009, p.16). Apesar de a fotografia ter surgido a partir de um esforço puramente científico, ela paulatinamente deslocou a pintura em sua tarefa de representar o mundo visível.

Contudo, a criação da fotografia não se deu apenas a partir da descoberta da fixação fotoquímica de Joseph Nièpce, em 1826, ou mesmo da invenção do Daguerreótipo por Louis Daguerre alguns anos depois. Segundo Arlindo Machado (2015), o conhecimento latente sobre a construção óptica das câmeras fotográficas remonta ao Renascimento, período em que se proliferaram dispositivos baseados nos princípios da Camera Obscura, também conhecida como Câmara Escura. No entanto, Jonathan Crary (2012) localiza os primórdios de tal conhecimento há mais de dois mil anos, quando pensadores como Euclides e Aristóteles já especulavam a similaridade deste fenômeno com a visão humana.

Figura 1 - Ilustração do funcionamento de uma câmara obscura



Câmara escura, 1646.

Fonte: CRARY, 2012, p.45.

As câmaras escuras, frequentemente utilizadas pelos pintores renascentistas, consistiam em cômodos fechados, cujas paredes internas eram pintadas de cor escura, com exceção de uma delas que apresentava uma cor clara. A parede escura oposta à clara possuía um orifício através do qual a luz poderia entrar no recinto e, deste modo, aquilo que estava no ambiente externo era refletido de forma invertida na superfície pálida da parede (Giacomelli, 2012). A câmara permitia a entrada dos pintores em seu interior, possibilitando a produção de esboços fiéis a partir da imagem espelhada (Figura 1). Assim, a mão do artista não era a única a intervir na construção da imagem pictórica, mas contava com o auxílio operacional da câmara escura. “A câmara escura, um aparelho de auxílio aos pintores e desenhistas, torna-se câmera fotográfica quando a tecnologia permite que ela precise menos ainda da atividade humana” (DE CARLI, 2015, p.25). Tal evidência se tornou ainda mais perceptível com a emergência da fotografia.

No período logo após seu advento, à fotografia foram impostos os parâmetros estéticos e expressivos típicos da pintura, principalmente pelo fato de os primeiros fotógrafos também serem pintores. Ela foi uma das grandes influências sobre a mídia ainda em ascensão, agindo principalmente através da transferência de suas convenções que, até os dias de hoje, fazem eco sobre a experiência fotográfica, tanto que levou Roland Barthes a afirmar que a fotografia ainda é assombrada pelo fantasma da pintura (Barthes, 2015). Os retratos, as poses forçadas em meio a cenários rebuscados e, até mesmo, o costume de retocar as fotografias, são indícios que apontam a ideia vigente na época de que a fotografia seria uma extensão da arte pictórica (Sousa, 2004a). Apesar da inegável relação umbilical entre pintura e fotografia,

a história mostra um fluxo contrário em que os caminhos de ambas apontavam direções opostas, oscilando entre o realismo e a abstração.

## 2.1 PERSPECTIVA ARTIFICIALIS: A REPRESENTAÇÃO TRIDIMENSIONAL NA TELA BIDIMENSIONAL

A fotografia representa, tal como afirma Arlindo Machado, o híbrido entre duas práticas distintas, descobertas realizadas em espaço e tempo diferentes, que comungam dos conhecimentos ópticos relacionados à câmara escura e ao sistema de representação, também renascentista, denominado Perspectiva Artificialis (ou Perspectiva Direta) idealizado por Leon Battista Alberti, em 1443. Tal sistema de representação foi assimilado e incorporado pela percepção e se estendeu por todo Ocidente, determinando que “toda nossa tradição cultural logr(asse) identificar essa construção perspectivista com o efeito de ‘real’” (MACHADO, 2015, p.76).

Porém, antes que a percepção de profundidade fosse priorizada pelos pintores, durante o século XIV já se vislumbrava uma mudança na maneira de retratar cenários e personagens, e a obra de Giotto (1266- 1337) é um dos exemplos mais significativos dessa transformação. A representação da cena da Anunciação do anjo Gabriel à Maria Santíssima, que estampa a Capela Arena, em Pádua, espanta pela sua aparente tridimensionalidade, característica que diverge do retrato “chapado” comum à arte medieval. A encenação realizada por Giotto é o prelúdio daquilo que culminaria na “concepção ‘científica’ moderna do espaço físico” (WERTHEIM, 2001, p.57).

O cuidado de Giotto em retratar fielmente os corpos e espaços físicos advinha de sua minuciosa observação dos detalhes, na intenção de pintar aquilo que enxergava muito mais do que aquilo que residia no imaginário da fé cristã na Idade Média. Tal característica denuncia a emergência de um novo *Zeitgeist*, em que as formas simbólicas são gradativamente superadas pela tentativa de visualizar e refletir o mundo da forma como ele se apresenta aos olhos, mais realista e menos intangível.

Para que a Perspectiva Direta figurasse gradativamente como uma representação do mundo visível, alguns aspectos da percepção humana foram suprimidos. Um dos mais notórios é a substituição do olho duplo humano pelo olho unitário, imóvel, da Perspectiva. Cada olho da face enxerga uma porção diferente do campo visual, que depois são combinadas

pelo cérebro, dando impressão de uma única imagem, porém dotada de volume e profundidade (Machado, 2015). Na Perspectiva, essa propriedade é excluída de modo a insinuar à percepção a projeção de uma imagem tridimensional na superfície bidimensional da tela. A mágica da Perspectiva é ativada pela inclusão de um ponto de vista único a partir do qual toda a imagem será construída, insinuando ao espectador a impressão de profundidade. Este ponto de visão permite que o olho do receptor postado a sua frente tome o lugar do olho do artista, que assim o condicionou de modo a sugerir tal percepção espacial.

Assim como enfatizado pelo monge e protocietista inglês Roger Bacon acerca do poder psicológico da simulação visual, “pela aplicação da geometria à imagem [...], corpos podem se tornar ‘sensíveis aos nossos olhos’” (WERTHEIM, 2001, p.68). Ou seja, a conformação do processo perceptivo, impetrada pela tecnologia da noção perspectivista da Renascença, amalgamou-se ao olho humano modificando sua apreensão natural.

O surgimento da simulação Perspectiva também demarcou o início do deslocamento da visão espiritual que até então sobrepujava os demais espaços de intervenção humanos, revelando a partir deste momento a existência de um espaço físico. Esta constatação denota os modos possíveis como a tecnologia parece interferir nas coisas humanas, materializando manifestações particulares de expressão artística coerentes com cada momento histórico (Freund, 2006).

Alberti e os mestres do Renascimento que o seguiram acreditavam que, com a perspectiva linear, haviam encontrado uma maneira de simular precisamente o que o olho físico vê. [...] Suas imagens eram “reais”, pensavam eles, porque seu rigoroso método geométrico de construção imitava diretamente o campo visual humano. Com isso, a transição que começamos a ver com Giotto se completou. A visão física suplantava agora a “visão espiritual” como representação ideal: o olho do corpo material substituiu o “olho interior” da alma cristã como o “órgão” básico da visão artística. Uma imagem era agora valorizada não mais por sua evocação de uma ordem espiritual invisível, mas pela proximidade com que o artista simulara o mundo físico. Com esse avanço na tecnologia visual, o simbolismo espiritual do período gótico foi eliminado e, durante os quinhentos anos seguintes, a estrutura da arte ocidental foi, de maneira esmagadora, o espaço do corpo (WERTHEIM, 2001, p.80).

Tal influência se firmou de maneira tão enfática que os instrumentos ópticos inventados posteriormente seguiram a mesma lógica estrutural perspectivista, como por exemplo, a máquina fotográfica. Contudo, é necessário acrescentar que há outros aspectos determinantes na já conhecida relação entre a Perspectiva pictórica e os funcionamentos do objeto técnico fotográfico. O estatuto perspectivista da pintura não pode ser completamente

transposto, de forma irrestrita, à dinâmica de ação da câmera fotográfica, visto que nela também influi a aplicação direta das leis da física, mais precisamente a da propagação da irradiação ótica. Deste modo, a noção geométrica de representação espacial não deve ser tomada como única variável na lógica de produção fotográfica, pois “postular uma dependência lógica de um em relação à outra é abrir caminho para falsas questões” (SCHAEFFER, 1996, p.28)

Apesar das colocações de Jean-Marie Schaeffer, a ideia de fidedignidade ao “real” associada à concepção cartesiana inerente à Perspectiva se somou à crença no poder da fotografia em capturar e plasmar a emanção do referente em uma superfície fotossensível, gerando análogos perfeitos da realidade. Em vista da prova evidente que salta da imagem criou-se o axioma do princípio do real fotográfico que acabou por sustentar várias das tradicionais teorias da fotografia (Fontcuberta, 2012), tal como abordaremos adiante.

## 2.2 DA CÂMARA ESCURA ÀS FOTOMEDIAÇÕES: REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A FOTOGRAFIA

Desde sua apresentação ao mundo, em 1826, a novidade da imagem fotográfica trouxe consigo uma série de tentativas de compreensão acerca de sua natureza técnica, suas implicações na concepção de arte até então considerada legítima, a sua atuação sobre a percepção (a ideia de Inconsciente Óptico levantada por Walter Benjamin realça essa preocupação<sup>2</sup>), a constatação da perda da noção de objeto único e sua progressiva substituição pela reprodutibilidade proporcionada pelo negativo. A crescente discussão acerca dos aspectos que envolvem a fotografia motivou a criação de diversas teorias que tentavam explicar esse novo meio, ao mesmo tempo em que procuravam relacioná-la com o desenvolvimento da sociedade, pois, tal como afirma Gisele Freund,

---

<sup>2</sup> O conceito de Inconsciente Óptico, abordado por Walter Benjamin, diz respeito às mudanças da percepção e do sentir catalisadas pelas formas modernas de arte e que ajudam a compreender a questão da experiência na passagem do século XIX para o XX. Em “Pequena História da Fotografia”, Benjamin fala como a imagem fotográfica permite visualizar aquilo que até então escapava à visão, ao olho nu. Tal como afirma em uma passagem do texto, “é uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente. [...] Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia, da mesma forma que só através da psicanálise se tem conhecimento do inconsciente instintivo” (BENJAMIN, 1987, p.119).

Cada momento histórico presencia o nascimento de modos particulares de expressão artística que correspondem ao caráter político, aos modos de pensar e aos gostos da época. O gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza humana, senão que se forma em função de condições de vida muito definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa de sua evolução (FREUND, 2006, p.7).

Deste modo, é interessante observar como as teorizações sobre a fotografia se transformam de acordo com o passar das décadas, engendrando diferentes padrões de pensamento que refletem o contexto histórico, tal como se observa na filiação imediata que se estabeleceu com o mecanismo da câmara escura e com a noção da Perspectiva Direta. Nesse sentido, Philippe Dubois identifica o percurso histórico das variadas visões e teorias acerca da fotografia que partem do discurso da mimese, passando pela fotografia como transformação do “real” e culminando na identificação de sua natureza indexical (Dubois, 2012). Entretanto, a emergência da tecnologia digital e sua associação com a fotografia tornou obsoletas as clássicas especulações teóricas, exigindo uma nova maneira de compreendê-la a partir da radical transformação da gênese fotográfica e sua conjugação com a internet.

### **2.2.1 A Câmara Escura**

O parentesco com a câmara escura é uma das teses mais tradicionais relacionadas ao funcionamento do dispositivo fotográfico. O conhecimento óptico nela envolvido, tal como mencionado anteriormente, já havia sido descoberto há pelo menos dois mil anos, desde que se percebeu que a passagem da luz por um pequeno orifício projetava a imagem invertida do mundo exterior na parede oposta de um quarto escuro (Crary, 2012). A conjugação desse conhecimento com a propriedade química de fotossensibilização do betume e, posteriormente, com a descoberta da fixação dos haletos de prata, finalmente concretizou o advento da fotografia no século XIX.

“Regida pelos princípios da termodinâmica, a fotografia convinha à sociedade industrial moderna” (ROUILLÉ, 2009, p.16), em que ela seria a culminância de uma busca pela verossimilhança que teria supostamente evoluído linear e progressivamente a partir do mecanismo da câmara escura coadunado à teoria perspectivista da Renascença. Contudo, tal como identifica Jonathan Crary, no que diz respeito à ordem da representação e do sujeito observador, câmara escura e câmera fotográfica são diferentes, apesar de possuírem princípios estruturais e técnicos semelhantes.

O primeiro obstáculo que se interpõe à associação irrestrita da câmara escura com a fotografia diz respeito ao aspecto da verossimilhança que a segunda teria herdado da primeira. Segundo aponta Crary (2012), observa-se uma mudança gradual através dos séculos dos significados atribuídos à câmara: se antes ela era considerada um dispositivo da verdade, auxiliar da pintura, posteriormente foi acusada de turvá-la, pois passou a ser utilizada como opção de entretenimento, de um modo semelhante às lanternas mágicas<sup>3</sup>. Deste modo, não seria possível traçar uma linha reta que interligue os usos e significados da câmara escura àqueles que marcam o advento da fotografia.

Embora ambas compartilhem conformidades, são frutos de contextos diversos em que o determinismo técnico não desbanca a interferência do componente humano. Isso corrobora a afirmação de Gilles Deleuze de que “em suma, as máquinas são sociais antes de serem técnicas. Ou melhor, há uma tecnologia humana antes de haver uma tecnologia material” (DELEUZE, 2005, p.49).

A propósito, o elemento humano é um ponto singular na relação que se estabelece entre a câmara escura e o observador. Ainda no século XVI, ela inaugura a emergência de um novo efeito-sujeito caracterizado por um modelo de subjetividade que aponta uma “metafísica da interioridade” (Crary, 2012). Ou seja, a câmara escura demarca um observador isolado em seu interior que, apesar de distanciado do mundo lá fora, é capaz de regular os diversos estímulos recebidos com seu próprio eu abstrato, a partir desta visão focada. Tal reposicionamento do observador, inclusive, revela as incongruências entre os significados e efeitos da câmara escura e a dinâmica da Perspectiva Linear: apesar do parentesco, a noção perspectivista impõe um ponto de visão que simula a tridimensionalidade da imagem em um espaço bidimensional, ao contrário do mecanismo da câmara que opera em um campo mais amplo de subjetividade. Observa-se aqui a separação do sentido da visão do corpo físico provocada pelo elemento maquínico da câmara, descrevendo uma relação cada vez mais íntima entre homem e tecnologia que parece se intensificar continuamente.

Outra função relacionada e igualmente decisiva da câmara foi a de separar o ato de ver e o corpo físico do observador, ou seja, descorporificar a visão. A câmara escura autentifica e legitima a perspectiva monádica do indivíduo, mas a experiência física e sensorial do observador é suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo previamente dado da verdade objetiva (CRARY, 2012, p.46).

---

<sup>3</sup> “A lanterna mágica, que se desenvolveu juntamente com a câmara escura, tinha a capacidade de se apropriar da estrutura desta última e subverter seu mecanismo ao impregnar seu interior com imagens refletidas e projetadas, usando luz artificial” (CRARY, 2012, p.40).

O que Crary propõe é uma relação de descontinuidade e diferença entre fotografia, câmara escura e Perspectiva, que denota uma reconfiguração estética estimulada pela tecnologia materializada em novas formas de sentir e perceber. Para ele, os usos e significados atribuídos à câmara escura se modificaram através dos séculos segundo as experiências proporcionadas através de seu mecanismo: ela evoluiu de um artefato auxiliar ao pintor para um objeto de lazer e entretenimento. A câmara provoca um estado de tensão entre as noções de objetividade e subjetividade, aspecto que acompanha a fotografia ainda hoje, mesmo diante da tecnologia digital.

Neste sentido, segundo Jonathan Crary, a câmara escura não se limita a um objeto tecnológico, mas é também um objeto discursivo, pois se comporta como “um complexo amálgama social cuja existência textual é inseparável de seus usos mecânicos” (CRARY, 2012, p.37). Na verdade, ela demonstra na prática o que diz Deleuze ao afirmar que “certamente, os meios produzem também enunciados, e os enunciados também determinam os meios” (DELEUZE, 2005, p.41), tal como aconteceu com a fotografia e com a pintura: ambas se modificando mutuamente segundo o progresso tecnológico e a evolução da sociedade. Tais mudanças influenciaram os significados imputados à fotografia, dotando-a da capacidade de refletir, moldar a “realidade”, além de apresentar um traço desse “real”.

### **2.2.2 Espelho, transformação e traço do real**

A interposição de um elemento mecânico entre o objeto e a mão do artista obrigou uma redefinição do entendimento acerca do ato de criar. Diante do processo fotoquímico de fixação da imagem associado ao mecanismo do aparelho fotográfico, acreditava-se que a ação humana era relegada ao segundo plano e, conseqüentemente, também a sua subjetividade. Logo, a fotografia foi colocada sob o império da objetividade, característica que posteriormente garantiu seu papel dentro do âmbito jornalístico, inaugurando o fotojornalismo.

Segundo o percurso histórico proposto por Philippe Dubois (2012), o discurso da mimese é aquele que encabeça as primeiras teorizações sobre a fotografia, seguido pelo discurso do código e da desconstrução, culminando no discurso do índice e da referência. Dubois identifica um ponto muito importante que veio na esteira do advento da fotografia, que emerge justamente do “automatismo de sua gênese técnica”, o Ato Fotográfico.



[...] com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação (DUBOIS, 2012, p.15).

Apesar de a argumentação de Dubois se remeter ainda à fotografia em seu formato analógico, ela salienta aspectos como a ampliação do Ato além da ação de fotografar, incluindo nesta dinâmica um segundo elemento, o receptor. A visão do autor sobre o ato de fotografar se expande quando posicionada sob a égide do digital, em que a recepção ganha grande expressividade ao se aliar às possibilidades de edição e compartilhamento de imagens através da grande rede mundial de computadores.

O caráter de imitação que se aderiu à fotografia desde o final do século XIX, além de bastante primário, se deve basicamente à duplicação da realidade que a foto expõe. De forma aparentemente objetiva e “instantânea” (para os padrões da época), a imagem mecânica se contrapõe à mão do pintor que intervém direta e gradualmente na produção da sua obra. O discurso da mimese se mostra evidente em um dos textos mais famosos do crítico e teórico do cinema André Bazin, “Ontologia da Imagem Fotográfica”, escrito em 1945, porém lançado em uma coletânea sobre cinema, de sua autoria, em 1958.

Para Bazin, a fotografia libertou a pintura de sua busca irrefreável pelo realismo, pois “por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade” (BAZIN, 1991, p.21). Deste modo, toda a questão não estava relacionada ao resultado final, mas sim à sua gênese, fator que, segundo Philippe Dubois, mostra que a argumentação de Bazin evoca não somente seu potencial mimético, mas também o ato de fotografar. O processo automático de produção da imagem fotográfica, ao prescindir da intervenção humana, a dota de confiabilidade supostamente baseada na abordagem objetiva que ela seria capaz de oferecer. Tal objetividade, segundo André Bazin, seria fruto da adoção dos princípios científicos da Perspectiva.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele

possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (BAZIN, 1991, p. 22).

Observa-se nesta primeira fase das teorizações fotográficas um duelo entre pintura e fotografia, cenário que denota o conflito provocado pela reconfiguração dos modos de criação imagética que então emergiam, bem como a admissão da fotografia no seleto grupo das belas artes. O surgimento da fotografia obrigou uma redefinição dos conceitos de arte e da figura do artista, além de instigar a necessidade de se definir um novo estilo em um contexto que ansiava por modos de visualização mais realistas, característica que a fotografia parecia suprir (Fabris, 2011).

Contudo, até a virada para o século XX, experiências fotográficas foram exaustivamente empreendidas, de forma a demarcar o caráter artístico da fotografia em vista das críticas que a consideravam uma “arte mecânica”. Uma dessas tentativas são as fotografias alegóricas que apresentavam a encenação de episódios históricos imitando poses e composições típicas da pintura, como pode ser visualizado em “Os dois caminhos da vida” (1856), do pintor sueco Oscar Gustav Rejlander (Figura 2). O mais interessante é que muitas dessas alegorias fotográficas eram produzidas a partir de dezenas de negativos sobrepostos, caracterizando uma espécie de mixagem que aponta para os modernos programas de edição e manipulação de fotos no computador.

A manipulação de imagens não era somente resultado de um impulso criativo, mas umas das estratégias do Pictorialismo, movimento artístico pautado na crença de que o aparelho fotográfico precisava ser aperfeiçoado para que pudesse então comungar do espaço reservado à arte. A fotografia pictorialista lançava mão de variadas técnicas que produziam efeitos estéticos avessos à nitidez típica do realismo. O resultado eram fotografias que emulavam a aparência de uma pintura (Fabris, 2011).

Apesar das tentativas de submeter a fotografia ao código pictórico, viu-se que ela impôs um novo arranjo ao hermético universo da arte, condições que apontavam para a natureza indicial de sua gênese automática, a presença do traço que evoca uma referencialidade (Krauss, 2014). Identifica-se nesse cenário “o fotográfico”, fenômeno maior que a própria fotografia, algo “no sentido de um dispositivo teórico” (DUBOIS, 2012, p.59), que extrapola a máquina e se insinua à percepção e aos modos de sentir, atuando como agente transformador do gênio criativo, da própria arte.

Figura 2 - Os dois caminhos da vida (1856) - Oscar Gustav Rejlander



Fonte: 3D Aficionados<sup>4</sup>

Entre o discurso do espelho e do traço que o índice representa, há a ideia da foto como objeto de transformação do “real” que, na verdade, já criticava a capacidade especular da fotografia. Em contraposição ao pensamento em defesa da objetividade da imagem fotográfica, postulado por André Bazin e Roland Barthes, Arlindo Machado é veemente ao afirmar que as câmeras fotográficas, cujo funcionamento estaria sob a égide da dinâmica pautada pela *Perspectiva Artificialis*, nada têm de objetivas, uma vez que “seu papel é personificar o olho do sujeito da representação” (MACHADO, 2015, p.44). Segundo ele, as emanções luminosas exaladas pelo referente somente se tornam análogos discerníveis quando são transformados pelo dispositivo da câmera. O nascimento da imagem fotográfica depende, entre outros aspectos, da lente adequada, da definição do foco, disposição da abertura do diafragma, definição da velocidade do obturador. Deste modo, a exclusiva presença do referente não seria a única demanda para a conclusão de uma fotografia. Nem mesmo os aparelhos que operam em modo automático têm essa premissa, pois seu potencial realizador está previamente determinado pelo programa da câmera.

Assim, o destaque conferido pelos “realistas” à figura do referente seria, na visão de Arlindo Machado, uma postura ideológica que busca suprimir as demais relações que estão imbricadas na suposta “realidade” que se assoma na imagem, tais como as conjunturas sociais, econômicas, culturais, históricas, que perpassam o contexto daquela fotografia. Na opinião do crítico de arte John Berger, “toda a fotografia é de fato um meio de testar, confirmar e construir uma visão total da realidade. Daí o papel crucial na luta ideológica. Daí

<sup>4</sup> Disponível em: <http://magocg.blogspot.com/2009/08/foto-montagem-de-oscar-gustav-rejlander.html>. Acesso: 10 jan.2019.

a necessidade de compreendermos uma arma que podemos usar e que pode ser usada contra nós” (BERGER, 2017, p.41).

A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida. [...] A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela (MACHADO, 2015, p. 48).

Nessa dimensão, as colocações de Machado vão ao encontro dos argumentos de Vilém Flusser, ao anunciar que o programa da câmera é aquilo que a caracteriza pelo fato de delimitar as possibilidades que nela estão inscritas. Consequentemente, o fotógrafo age dentro do enorme escopo imaginativo concentrado no aparelho. Ou seja, para Flusser a “imaginação” da câmera determina o alcance da imaginação de quem a opera, de modo a perpetuar as intenções instaladas em seu programa. Deste modo, poderíamos sugerir que o elemento humano operaria em coautoria com a tecnologia da câmera fotográfica.

Mas por trás da intenção do aparelho fotográfico há intenções de outros aparelhos. O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção, que se manifesta no output do aparelho fotográfico: fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos (FLUSSER, 2011, p.63).

Seguindo as argumentações de Arlindo Machado e Vilém Flusser é possível tomar consciência de que a construção da imagem do referente é sensível a outras variáveis além da pretensa objetividade facultada ao dispositivo fotográfico. Trata-se de hipóteses que criticam a ingênua (ou até vil) ideia de que o aparelho fotográfico não tem intenções além de seu mecanismo automático. Segundo Machado, “a simples réplica do mundo visível, exposta tal e qual, sem mediação, não nos dá qualquer informação importante sobre a realidade” (MACHADO, 2015, p.47), visto que, tal como já mencionamos, a associação irrestrita entre fotografia e “real” apenas reverberariam a ideologia dominante, suprimindo e enfraquecendo a reflexão acerca das relações sociais e históricas que perpassam a sociedade. No que diz respeito a esta pesquisa de dissertação, o modelo de fotografia-expressão, que trataremos adiante no capítulo 3, poderia ser uma possibilidade de superação da crença que prega a imagem fotográfica como equivalente da “realidade”.

Dando continuidade ao percurso histórico trilhado pelas teorias da fotografia, Philippe Dubois, por fim, identifica o Traço do Real, que recai sobre a ideia de índice, categoria semiótica cujo “funcionamento como signo depende única e exclusivamente da relação dual, existencial, da conexão física entre ele e seu objeto” (SANTAELLA, 2012a, p.83). A materialidade fotográfica que o dispositivo proporciona traz consigo a confiança da existência do referente; o “real” se torna quase palpável à percepção do observador. Essa ideia foi endossada por Roland Barthes, para quem a fotografia está colada ao seu referente, dispostos como objeto e seu reflexo, conectados membro por membro “como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (BARTHES, 2015, p.15). Contudo, apesar de esta continuar a ser uma discussão acerca da relação entre fotografia e realidade, a questão da ilusão mimética é superada pela referencialização que aloca a fotografia no campo de uma pragmática irredutível.

[...] a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (DUBOIS, 2012, p.53).

Através da marca gerada pela luz em uma superfície fotossensível, a fotografia se alinha com o conceito de índice na concepção peirciana: da marca da cicatriz que remete ao ferimento, da marca da fumaça que remete ao fogo, da marca da pegada que remete ao pé que ali pisou. Segundo Charles S. Peirce, as fotografias “pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física” (PEIRCE, 2005, p.65), porque sua semelhança com o visível se dá pelas circunstâncias que as obrigaram a corresponder a ele ponto a ponto.

Em resumo, apesar de seu caráter altamente icônico, pesa sobre a fotografia a evidência de sua indexicalidade, sua conexão irremediável com o referente. A fotografia, tal como todos os processos e feitos humanos e não humanos, de origem cultural, natural ou social, está inserida em um processo constante de semiose que consiste “no engendramento e interpretação de signos de todos os tipos e formas. [...] De fato, para Charles Sanders Peirce, o universo inteiro é uma profusão de signos, se é que não consiste inteiramente de signos” (MERREL, 2012, p.13). Por signo, ou *representamen*, compreendemos ser “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2005, p.46).

Antes de desdobrarmos as relações sgnicas que perpassam a fotografia, não podemos nos esquivar da necessidade de abordar a lógica que fundamenta a análise dos signos segundo o pensamento peirciano e suas classificações. Para isso, aproveitaremos o percurso histórico de Philippe Dubois para abordar brevemente a Gramática Especulativa peirciana.

### 2.2.2.1 A Gramática Especulativa

A Gramática Especulativa é um dos ramos da Semiótica que, juntamente com a Lógica Crítica e com a Metodtica, formam uma relação triádica. Diferentemente da Lógica Crítica, “que estuda as inferências, raciocínios e argumentos que se estruturam através dos signos”, e da Metodtica, que “analisa os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio d origem” (SANTAELLA, 2012c, p.3),

a Gramática Especulativa “ uma ciência geral dos signos. [...] nos fornece as definições e classificações para análise de todos os tipos de linguagens, signos, códigos etc., de qualquer espécie e de tudo o que está neles implicado: a representação e os três aspectos que ela engloba, a significação, a objetivação e a interpretação” (SANTAELLA, 2012c, p.5).

A análise semiótica que a Gramática Especulativa proporciona permite que, através da observação criteriosa dos elementos sgnicos, seja possível compreender o poder de referência do signo, que mensagens transmite, como afeta o receptor. O signo é qualquer coisa de qualquer espécie e que, por sua vez, representa uma outra coisa, o objeto do signo, que acaba por produzir uma interpretação em qualquer mente, seja ela real ou potencial, chamado interpretante do signo (Santaella, 2012c).

Peirce identifica no signo um caráter triádico inter-relacionado que se dá no signo em si mesmo, no signo em relação ao seu objeto e no signo em relação ao interpretante. Cada uma dessas correlações se d em níveis de generalização máxima denominados primeiridade, secundidade e terceiridade. No que diz respeito ao signo em suas propriedades internas, em nível de primeiridade ele pode ser uma qualidade ou um quali-signo; em secundidade, um fato, ou seja, um sin-signo; em terceiridade, um hábito, que significa que ele é um legi-signo.

O signo, em sua capacidade de representar algo, provoca efeitos em uma mente interpretadora, o Interpretante do signo. Dando continuidade  fixação triádica que fundamenta a classificação semiótica de Peirce, o Interpretante é subdividido em Imediato,

Dinâmico e Final. O Interpretante Imediato é o efeito que o signo tem potencial para produzir e o Dinâmico diz respeito ao efeito efetivamente produzido. Tomando como exemplo a reflexão de Roland Barthes a respeito das Fotos-choque (que abordaremos no próximo capítulo), poderíamos dizer que, apesar de tais imagens serem concebidas pelo fotógrafo para causarem horror e espanto no espectador, ou seja, de possuírem potencial para chocar, elas seriam inúteis em provocar tal efeito, pois se tratariam de signos puramente denotativos. Deste modo, o Interpretante Dinâmico, ou o resultado realmente alcançado, não é coerente com o que foi inicialmente planejado. É importante acrescentar, que dependendo se o Interpretante Dinâmico está em Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, ele terá três efeitos diferentes: Emocional, Energético e Lógico.

O Interpretante Final fecha o trio dos Interpretantes. Segundo Lucia Santaella, ele “se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até seu limite último” (SANTAELLA, 2012c, p.26). Contudo, este é um limite jamais alcançável, pois o signo está em continuidade, constantemente atualizado. Apesar disso, o Interpretante Final também se divide em três tipos, podendo ser uma rema, um dicente ou um argumento.

Em sua relação com o Objeto, surge a classificação mais notória entre as divisões propostas por Peirce, composta por Ícones, Índices e Símbolos que, respectivamente, estabelecem o efeito da semelhança, da referencialidade e da convenção.

Os ícones se parecem com os objetos com os quais eles se relacionam (um círculo que é como o Sol); os índices se relacionam com o seus objetos por alguma conexão natural (fumaça como uma indicação de fogo); e a relação entre os símbolos e seus objetos se dá por uso habitual do signo e de acordo com uma convenção cultural (uma bandeira nacional ou a palavra “cavalo” se referindo a um animal quadrúpede) (MERREL, 2012, p.65).

Aquilo que é representado pelo signo, ou seja, seu Objeto, pode ser uma coisa material ou apenas algo criado pela imaginação. Deste modo, é incorreto confundir Objeto com a noção de referente: algo tangível que se possa acessar diretamente. Tal como os demais elementos que compõe a categorização sígnica proposta por Peirce, o Objeto divide-se em Imediato e Dinâmico. O Objeto Imediato está dentro do signo e depende definitivamente do modo como o signo o representa. O Objeto Dinâmico, por sua vez, é externo ao signo e, por esse motivo, o representa de várias formas. Apesar da autonomia inerente ao Dinâmico, ele somente pode ser acessado a partir da mediação com o signo que o Imediato permite.

As naturezas dos Objetos, tal como identificado por Peirce, também são mutáveis, dependendo de que tipo é o signo: se for um Ícone, o seu Objeto Imediato será um descritivo e o Dinâmico, um Abstrativo; se for um Índice, o Imediato é um designativo e o Dinâmico é uma ocorrência; se for um Símbolo, seu Objeto Imediato será um copulante e o Dinâmico, um necessitante (Santaella, 2008a). Abaixo, na Tabela 1, podemos visualizar a esquematização mais conhecida das categorias semióticas segundo Peirce.

Tabela 1 - Categorias semióticas segundo Peirce

<b>SIGNO 1° EM SI MESMO</b>	<b>SIGNO 2° COM SEU OBJETO</b>	<b>SIGNO 3° COM SEU INTERPRETANTE</b>
1° quali-signo	Ícone	Rema
2° sin-signo	Índice	Dicente
3° legi-signo	Símbolo	Argumento

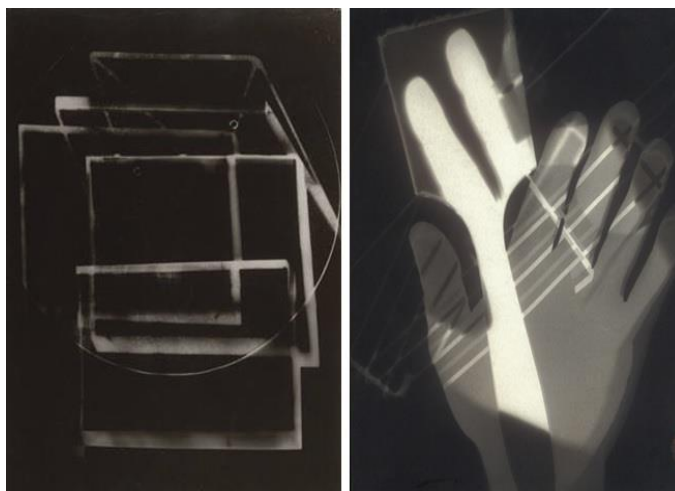
Fonte: SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012d.

A conexão natural que a fotografia sugere entre a imagem e seu duplo, aquilo que é fotografado, a localizaria entre os índices, em sua relação direta, física, derivativa, de causalidade com o objeto. O índice está no domínio da secundidade que, em contraposição à mônoda da primeiridade, é diádica. “Peirce frequentemente chamou a Secundidade de ‘a bruta atualidade’ do mundo físico” (MERRELL, 2012, p.98), deste modo, não é de se admirar que o caráter objetivo ligado ao “real” tenha sido, desde o início, um dos principais significados atribuídos à imagem fotográfica.

Da forma como descrita, trata-se de uma conexão física que pode, inclusive, prescindir do dispositivo fotográfico, tal como nos fotogramas de Lázló Moholy-Nagy (Figura 3) produzidos somente com objetos sobrepostos a papel fotográfico, originando negativos dotados de criatividade e de uma aura surreal. Partindo desta constatação, associar a fotografia somente ao seu aspecto indexical, segundo André Rouillé, seria “reduzir ‘a’ fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à simples expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro”, se posicionando de forma “indiferente às práticas e às produções singulares, às circunstâncias e às condições concretas” (ROUILLÉ, 2009, p.190) que fazem parte da fotografia. Philippe Dubois parece concordar com Rouillé ao afirmar que “o princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um momento no conjunto do processo fotográfico” (DUBOIS, 2012, p.51), o disparo e a revelação, sendo que o restante do processo depende de circunstâncias ditadas por expressivas ações humanas e pelo contexto.



Figura 3 - Imagens de fotogramas de Lázló Moholy-Nagy



Fonte: Site Coletivo Mínimo<sup>5</sup>.

As colocações dos dois autores parecem já apontar para as transformações que visualizamos no atual cenário da imagem fotográfica digital. O código binário que a conforma, bem como aos dispositivos e produtos baseados nesse processo tecnológico, faz emergir um novo tipo de percepção e de estética fotográfica que nos faz experimentar “a dramática ascensão de uma sociedade global supersimbólica” (MERRELL, 2012, p.15), principalmente no que diz respeito ao fotojornalismo. A evidente tensão descrita nas variadas teorias que ligam a fotografia ao sentido de “real objetivo” se mostram obsoletas e urge a necessidade de pensar outras teorizações sobre o tema, principalmente em vista das transformações instigadas pelo digital.

### 2.2.3 Outras teorias sobre a fotografia

A fotografia digital apresenta características fundamentais que a diferenciam de seu formato analógico. Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2015) classificam a história da imagem em três paradigmas: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico, em que neste último destaca-se a consolidação do processo de simulação da produção fotográfica. Respectivamente, o primeiro paradigma inclui desde os primeiros vestígios encontrados no interior de cavernas até a arte pictórica, que definiu os modelos de visualidade ocidental; o

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://coletivominimo.wordpress.com/2015/07/03/os-fotogramas-de-laszlo-moholy-nagy/>. Acesso em 01 de jan.2019.

paradigma seguinte compreende as imagens produzidas por dispositivos analógicos, como a máquina fotográfica; por último, o pós-fotográfico diz respeito à imagem tecnológica, gerada por dispositivos digitais e processadas em sistemas computacionais.

Entretanto, o termo imagem-tecnológica, adotado por Santaella e Nöth, não é unanimidade. Teóricos como Edmond Couchot (1993) e François Soulages (2010) a definiram como imagem-numérica e fotografia numérica, respectivamente. Para Couchot, a simulação, um dos elementos mais notórios da fotografia digital, é capaz de moldar a percepção e a inteligência do ser humano, em que “sua faculdade de raciocinar, de aprender, talvez sua emotividade (pelo menos de alguns de seus mecanismos) começam a ser modelizadas, programadas” (COUCHOT, 1993, p.46).

Na fotografia digital, a imagem não é mais produzida a partir de um processo fotoquímico, mas através dos códigos do programa que compõe a câmera. A imagem numérica, como Edmond Couchot a denomina, “reconstrói (o real), fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética” (COUCHOT, 1993, p.42). Ou seja, essa imagem busca simular a “realidade” em toda sua vasta complexidade. Sua superfície projetada na tela “uma cena virtual que só existe nas memórias dos computadores” (SANTAELLA e NÖTH, 2015, p.174).

Contudo, as transformações provocadas pelo digital excedem aquilo que estampa a superfície da fotografia. Segundo Santaella e Nöth (2015), elas trazem consequências de diversas ordens - epistemológicas, psicológicas, sociais, cognitivas, perceptivas – pois “qualquer mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo, e, mais ainda, na imagem que temos do mundo” (SANTAELLA e NÖTH, 2015, p.162). A tecnologia digital se torna cada vez mais invisível, pois se funde às práticas e processos humanos, modificando-os e modificando-se.

O novo contexto que se assoma, estimulado pelos avanços tecnológicos da fotografia, exige uma teorização diferente da que tradicionalmente lhe atribuiu um caráter especular, visto que ela ganhou novos contornos, sem se limitar à esfera da arte, do documental ou à prática profissional. Hoje a fotografia inunda o cotidiano e as redes de comunicação digitais, de modo que ações rotineiras como trabalhar, socializar, aprender e amar são mediadas por imagens, sejam elas originais ou manipuladas digitalmente. Ou seja, a fotografia não está mais ligada primordialmente ao realismo e à objetividade, muito menos ao “o que foi” barthesiano ou ao desejo de mumificação de Bazin. “As novas práticas digitais na

internet mostram ‘o que está acontecendo’” (SANDBYE, 2016, p.96). Tal contexto não pode mais ser explicado pelas teorias clássicas da fotografia.

Nesse sentido, o conceito de Fotomediações (*Photomediations*, em inglês), idealizado a partir do projeto editorial e curatorial chamado *Photomediations: an Open Book*<sup>6</sup>, liderado pela pesquisadora e curadora de arte Joanna Zylinka, se propõe a tentar preencher essa lacuna.

O conceito de fotomediações é, portanto, oferecido como uma alternativa conceitual mais rica e potente. Pensar em termos de fotomediações não é tentar oferecer apenas uma nova história de fotografia de arte [...], mas também uma narrativa diferente sobre o meio, que permanece mais sintonizado com a sua radical alteração ontológica. De fato, a noção de fotomediações visa cortar a classificação tradicional da fotografia como suspensa entre arte e prática social, a fim de capturar o dinamismo do meio fotográfico hoje, bem como seu parentesco com outros meios de comunicação - e também, conosco como mídia. Portanto, oferece uma maneira radicalmente diferente de entender a fotografia (ZYLINSKA, 2016, p.11).

O sentido de mídia pontuado acima não se refere às mídias tecnológicas, aos objetos tecnológicos, como o computador, a câmera ou a TV, mas sim a processos de mediação. Segundo a pesquisadora, em entrevista publicada na revista ZUM<sup>7</sup>, a noção de Fotomediações se articula em torno da constatação de que a fotografia atual não se dá a partir de um artefato único, singular, mas em fluxos de dados que viajam através das redes e são inteligíveis apenas pelos *softwares* dos diversos dispositivos digitais que, posteriormente, são interpretados e mostrados como imagens visíveis em suas telas.

O termo Fotomediações também diz respeito àquilo que Joanna Zylinka denomina de “estabilização das imagens”. Tal processo se daria através do relacionamento dinâmico que se estabelece entre produtores e consumidores de imagens, entre as máquinas e os humanos, dando margem ao surgimento de uma nova realidade em que os humanos emergem na tecnologia, vivem com a tecnologia, mesclam-se com a tecnologia. A fotografia, deste modo, passa a fazer parte do sujeito, alterando suas atitudes e diálogos internos (McLuhan, 2007), pois a “fotografia não representa meramente a vida, mas também participa ativamente de seu corte e conformação” (ZYLINSKA, 2016, p.13). Tal descrição da noção de

---

<sup>6</sup> Disponível em <http://photomediationsopenbook.net/>.

<sup>7</sup> “Entrevista: pesquisadora da fotografia não humana, Joanna Zylinka destaca o valor da criatividade na interação homem e máquina”. Publicado em 19 Jun. 2017. Disponível em <http://revistazum.com.br/radar/fotografia-nao-humana/>. Acesso em 03 Jul.2017.

Fotomediações parece se relacionar, de certo modo, com os princípios que determinam o Pós-humano<sup>8</sup>.

O processo de abordagem do conceito de Fotomediações adota o rastreamento dos fluxos que produzem a fotografia, sendo eles o tecnológico, o biológico, o cultural, o social e o político. Assim, é proposta uma visão holística do contexto, analisada por fluxos direcionados a partir das implicações da transição do analógico ao digital, as transformações da percepção e a emergência da questão dos corpos em confluência com o meio tecnológico, ponto crucial que passou a ser considerado nesse novo cenário.

A transição do formato analógico para o digital provocou mudanças significativas em várias dimensões das coisas humanas, desde as formas de socialização e do sentir até as dimensões mais práticas e funcionais do cotidiano. O jornalismo, ofício que conheceu seu auge a partir da expansão da imprensa, também no século XIX (Traquina, 2005) e, no século seguinte se aliou à fotografia para dar vida ao fotojornalismo, viu-se gradativamente em transformação com a chegada do digital. Além de estimular e dinamizar as possibilidades de manipulação fotográfica, o digital acelerou uma crise de confiança que já se desenrolava a algumas décadas, dando margem à substituição de um regime de verdade por outro: definha a fotografia-documento e floresce a fotografia-expressão (Rouillé, 2009).

No próximo capítulo daremos prosseguimento à exploração da fotografia, porém em sua comunhão com o jornalismo. Abordaremos o tema do fotojornalismo: seu nascimento e desenvolvimento a partir das variadas influências que perpassaram sua trajetória, principalmente no que diz respeito ao progresso tecnológico da fotografia, ponto importante na formação e consolidação do seu estatuto processual. Destacaremos a temática da guerra como um dos principais fatores que garantiram sua notoriedade, dando margem ao surgimento das Fotos-choque.

---

<sup>8</sup> Surgido em final da década de 1980, o movimento Pós-humanista veio na esteira da emergência da cibernética e da cibercultura, atraindo a atenção de artistas e pensadores da cultura que tomaram este como um tema pertinente à reflexão. “[...] o pós-humano crítico recusa qualquer ramos da filosofia humanista que, postulando a unicidade da essência humana, toma como segura a universalidade da natureza humana. Contra qualquer forma de universalismo ou de qualquer cenário fixo eterno, o pós-humano reconhece a heterogeneidade, a multiplicidade, a contradição, o contexto, a objetividade situada como constitutivos do humano, do que decorre uma nova ontologia das instabilidades” (SANTAELLA, 2010, p.126). Do enfraquecimento da premissa da irredutibilidade humana, marca indelével da irrupção do Pós-humano, surgiu uma nova forma de pensar o homem. “A analogia proposta entre o funcionamento do orgânico e do maquínico” declarou o “humano como um sistema de processamento de informação que apresenta similaridades com qualquer máquina dotada de certa inteligência” (FELINTO e SANTAELLA, 2012, p.27). A simbiose entre o orgânico e o inorgânico, entre o corpo e os artefatos tecnológicos, é uma das características mais emblemáticas do Pós-humano. Em suma, o Pós-humano diz respeito à superação do conceito tradicionalmente aceito do que seja humano.

Abordaremos a crise da fotografia como instrumento do “real”, contexto que presenciou a queda da fotografia-documento e ascensão da fotografia-expressão. Esse período de transição entre regimes de verdade impactou o fotojornalismo, obrigando uma redefinição dos seus parâmetros criativos. Tais mudanças são percebidas no prestigiado *World Press Photo*, um dos mais relevantes prêmios da foto de imprensa mundial, cuja categoria Foto do Ano é o objeto de análise desta pesquisa.

### 3 JORNALISMO EM IMAGENS: O FATO EM FOTO

A conjugação entre jornalismo e realidade certamente seria uma das principais definições que um jornalista daria ao ser questionado acerca do objetivo primordial de seu ofício (Traquina, 2005). A premissa do realismo inerente à prática jornalística está relacionada com o período que marca a ascensão de um novo jornalismo<sup>9</sup>, no início do século XIX.

O jornalismo da época passava por mudanças importantes que dariam margem ao surgimento deste novo fazer jornalístico, e que, segundo Nelson Traquina, se perpetuam até os dias atuais, tais como a primazia dos fatos em detrimento da opinião, a objetividade em contraposição à subjetividade. Até então os jornais eram utilizados como armas nas causas políticas, porém passaram a ser vistos como negócio, principalmente após o desenvolvimento das técnicas de tipografia, que dinamizaram a produção, permitindo o surgimento da chamada *Penny Press*: publicações com preço acessível às várias camadas da sociedade, inclusive às de baixa renda.

A busca pelos fatos é sintomática das ideias da época: positivistas, cientificistas e favoráveis ao desenvolvimento tecnológico. O esforço na observância de uma abordagem exata e objetiva procurava, através do jornalismo, cumprir a missão de vigiar o poder político e proporcionar um serviço de utilidade pública à sociedade. Tais conquistas só seriam possíveis a partir do rompimento dos laços políticos e a adesão a uma visão comercial através do lucro advindo da notícia, fator que animou a nascente imprensa, primeiro *mass media* da história.

Esse jornalismo emergente, deste modo, não surgiu dissociado dos acontecimentos e tendências sociais e intelectuais da época. A ânsia em retratar o mundo tal como ele se parece uniu a imprensa ao invento que brotou deste mesmo ensejo, a câmera fotográfica. Jornalismo e fotografia encontraram no século XIX o terreno fértil e propício à conjugação de suas habilidades, pois enquanto ela não pudesse ser reproduzível, não haveria modos de unir-se ao jornalismo em transição, e isso foi proporcionado pela tipografia (Rouillé, 2009).

---

<sup>9</sup> O “novo jornalismo” ao qual se refere Nelson Traquina não tem relação com o movimento que fomentou a prática do jornalismo literário nos anos 1960, o Novo Jornalismo, cuja proposta é narrar os fatos tal como uma trama ficcional, de um modo tão emocionante que envolva o leitor na reportagem, assim como acontece em um romance (Domingues, 2013).

Assim, é no século XIX, em que o positivismo é reinante, que todo o esforço intelectual tanto na ciência como na filosofia como ainda, mais tarde, na sociologia e outras disciplinas, ambiciona atingir a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho há muito desejado, cujas imagens eram reproduzíveis, cuja autoridade era incontestável – a máquina fotográfica (TRAQUINA, 2005, p.51).

Não é de se admirar que a teoria mais antiga do jornalismo seja a Teoria do Espelho, que dita que as notícias são determinadas diretamente pela “realidade”, uma vez que elas seriam capazes de refletir o “real”. A fotografia, tal como tivemos oportunidade de observar no capítulo 2, era classificada da mesma forma, como um instrumento especular. Junto com o jornalismo, ela serviu como mais um elemento na luta pela abordagem objetiva dos fatos. A partir do encorajamento de uma visão fotográfica da “realidade” (objetiva, realista, racional) é que se alicerçam as bases daquilo que, posteriormente, seria chamado de fotojornalismo.

O fotojornalismo é mais do que somente a junção entre a fotografia e a prática do jornalismo, e sua trajetória histórica mostra um quadro de conflitos e conciliações sociais, filosóficas, psicológicas, tecnológicas. Dentro das práticas processuais e estruturais do jornalismo, a fotografia expõe mais uma de suas múltiplas facetas e corrobora os valores aclamados pelo berço da sociedade que a viu florescer. Segundo o pesquisador português Jorge Pedro Souza,

A história do fotojornalismo é uma história de tensões e rupturas, uma história do aparecimento, superação e rompimento de rotinas e convenções profissionais, uma história de oposições entre a busca da objetividade e a assunção da subjetividade e do ponto de vista, entre o realismo e outras formas de expressão, entre o matizado e o contraste, entre o valor noticioso e a estética, entre o cultivo da pose e o privilégio concedido ao espontâneo e à ação, entre a foto única e as várias fotos, entre a estética do horror e outras formas de abordar temas potencialmente chocantes e entre variadíssimos outros fatores. E é também uma história que assiste, gradualmente, ao aumento dos temas fotografáveis, o mesmo é dizer, a uma história que assiste à expansão do que merece ser olhado e fotografado (SOUSA, 2004a, p.14).

Tal como mencionado anteriormente, o surgimento da fotografia não significou sua automática inserção nas páginas dos periódicos. As primeiras evidências do despontar de um fotojornalismo, ainda rudimentar, podem ser encontradas a partir do momento em que se descobriu a capacidade documental da fotografia. Entretanto, ela passou a fazer parte das rotinas dos jornais somente a partir da evolução tecnológica dos equipamentos fotográficos, principalmente aqueles responsáveis pela reprodução. Outros motivos arrolados como entrave ao uso de fotografias na imprensa seriam a crença da superioridade artística das gravuras e

desenhos em relação à fotografia, e os altos custos para a adaptação das oficinas gráficas à futura tecnologia de impressão (Giacomelli, 2012).

O fato é que até o final do século XIX, os gravuristas eram os encarregados de criar as imagens que acompanhariam as manchetes, muitas vezes desenhando cópias a partir dos originais fotográficos. Um dos exemplos mais notórios desta prática foi a publicação na revista *Illustrated London News* de um desenho baseado em uma fotografia que retratava um incêndio ocorrido na cidade de Hamburgo, na Alemanha, em 1842 (Figura 4). Esta é considerada uma das primeiras fotografias factuais da história, porém, atuou como coadjuvante em favor de sua sócia em formato de ilustração (Sousa, 2004a).

Figura 4 - Gravura baseada em daguerreótipo



Fonte: Focus Foto<sup>10</sup>

Decorreram-se vários anos até que a fotografia passasse a figurar rotineiramente nas redações. A mecanização do processo de reprodução, passando pelo aperfeiçoamento das lentes, até culminar na possibilidade de transmitir uma imagem através de telegrafia, ajudou a pavimentar o caminho da foto de imprensa (Freund, 2006). Antes que essa realidade se consolidasse, os entusiastas da fotografia, primeiros repórteres fotográficos, começaram a registrar aquilo que, de algum modo, ajudasse a retratar os principais acontecimentos do mundo.

---

<sup>10</sup> Disponível em <https://focusfoto.com.br/testemunhos-fotograficos/>.



A guerra, entretanto, foi quem proporcionou um terreno fértil à exploração da fotografia no ofício jornalístico, transformando os leitores em testemunhas oculares através das imagens capturadas, muitas vezes, a partir dos campos de batalha. A Guerra da Criméia (1853-1856) foi um dos primeiros conflitos bélicos registrados pelas lentes das câmeras. Contudo, é curioso notar que as imagens produzidas por Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico, mais parecem posadas do que um flagrante de ação. O resultado levantou questionamentos acerca de seu compromisso com a verdade, visto que mostra uma “falsa guerra”, onde não há sangue, mas soldados sorridentes sentados sobre seus cavalos. Além das limitações oferecidas pelos equipamentos rudimentares, muitas vezes pesando vários quilos, e do longo tempo de exposição necessário à imobilização do instantâneo, a reportagem fotográfica amenizada buscava mostrar uma ideia de heroísmo e glória, de modo a não perturbar as famílias dos combatentes (Freund, 2006). Deste modo, “com a primeira cobertura ‘fotojornalística’ de guerra nasce a censura prévia ao fotojornalismo” (SOUSA, 2004a, p.34).

Outro exemplo de manipulação recai sobre o fotógrafo e repórter escocês Alexander Gardner, sobre quem pesa a suspeita de “fabricar” uma imagem ao deslocar o cadáver de um soldado abatido durante a Guerra de Secessão (1861-1865) com o objetivo de obter um retrato mais artístico (Figura 5). Apesar da atitude censurável de Gardner, a Guerra de Secessão teve uma cobertura mais verossímil do que o conflito ocorrido na Criméia, mas desta vez através do trabalho do fotógrafo Matthew B. Brady.

As imagens de Fenton, antecipadamente censuradas, faziam com que a guerra parecesse um piquenique, mas as de Brady e seus colaboradores [...] dão pela primeira vez uma ideia extremamente concreta do seu horror. As terras queimadas, as casas incendiadas, as famílias no desespero, os numerosos mortos são fotografados por eles com uma preocupação de objetividade que confere a estes documentos um valor excepcional [...] (FREUND, 2006, p.97).

Tal estética do horror inaugurada por Brady em suas fotografias revelou-se uma constante em várias das coberturas fotográficas de guerras posteriores, como aquelas produzidas por Felice Beato durante a Guerra do Ópio, em 1860: nelas era possível discernir até a presença de cadáveres em decomposição. A demanda por este tipo de imagem se justificava pela constatação de que ao público apetecia acompanhar as notícias factuais em detrimento das que estampavam uma cena idealizada. Mesmo as gravuras obtidas a partir das fotografias de guerra tinham o horror como efeito, pois mesmo não oferecendo a mesma emoção visceral das fotos, elas eram um rastro do referente plasmado na imagem fotográfica que lhe serviu de modelo, e isto intensificava o seu caráter dramático e de veracidade (Sousa, 2004a).

Figura 5 - Fotografia suspostamente montada por Alexander Gardner (1863)



Fonte: Library of Congress<sup>11</sup>

O tema da guerra ajudou a desenvolver o fotojornalismo como ofício, apoiado principalmente nas experiências que acabaram sendo validadas e incorporadas ao seu rito processual. O pesquisador português Jorge Pedro Sousa identifica, durante a cobertura da Guerra de Secessão, os principais aspectos que denotam os primórdios da construção do fotojornalismo. Entre eles destacam-se a descoberta do desejo do público em se transformar em testemunhas visuais; a importância da velocidade entre o momento da captura da foto e sua reprodução; o imperativo da proximidade do referente, mote que ganhou notoriedade através da conduta audaciosa do fotojornalista Robert Capa; a percepção de que a fotografia carrega uma carga emotiva muito maior que a pintura; a queda da áurea de heroísmo que envolvia a temática da guerra; e por fim, a consciência de que a imagem que entra para a história é aquela que corrobora a versão do vencedor, ou a que é forjada pela imprensa mais forte.

Porém, mais importante do que a simples constatação de um fato é refletir sobre as consequências da introdução das fotos traumáticas dos acontecimentos violentos nas tranquilas casas burguesas. Depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma. Com o médium emergente, o observador era projetado num mundo mais próximo, mais real, mas por vezes mais cruel (SOUSA, 2004a, p.40).

O registro da violência da guerra também foi palco do surgimento da categoria fotográfica classificada como Foto-choque. Ocasões que envolvem conflitos, acidentes e situações dramáticas, tendem a produzir uma tentativa de exploração de sua carga dramática

---

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.loc.gov/pictures/item/cwp2003000205/PP/>. Acesso em 10 jan.2019.

ao apelar para a sensibilidade do observador. Uma das justificativas para a produção e divulgação deste tipo de imagem seria o dever de registrar, pois, “em nome do realismo, permitia-se - exigia-se - que se mostrassem fatos desagradáveis, brutais” (SONTAG, 2003, p.46). Talvez essa seja uma das explicações possíveis para a presença massiva das fotografias de horror na imprensa durante tantos anos.

### 3.1 O HORROR DAS FOTOS-CHOQUE

A iniciativa de retratar cenas de desastres já era encontrada nas revistas ilustradas do século XIX, um possível efeito do hiperestímulo provocado pelas radicais mudanças que marcaram a modernidade (Singer, 2004). No decorrer do século XX, as Fotos-choque seguiam a mesma dinâmica ao trazer cenas de morte, sangue e violência como numa tentativa de proporcionar ao seu observador um misto de sensações que acabam por transformá-lo em uma testemunha ocular do fato. Porém, é durante a Guerra do Vietnã que se observa a banalização da violência pela imprensa, pois “essa guerra, que favoreceu o sucesso da imagem-ação, marcou-a igualmente com o cunho indelével da morte e do sangue” (ROUILLE, 2009, p.140), propiciando algo semelhante a uma experiência do acontecimento.

Se chegarmos um pouco mais perto dos padrões de organização plástica da imagem (em que se manifesta a valorização dos quadros sensacionais e patêmicos de sua recepção), descobriremos algumas variantes interessantes da análise dos regimes discursivos do fotojornalismo: nestes padrões, encontramos os índices de um processo no qual a reportagem visual se consolidou para além disto, devemos reconhecer neles a predominância de um apelo simultaneamente afetivo e sensorial, no modo pelo qual estas imagens propõem ao leitor um regime de experiência do acontecimento – sendo neste ponto que implicamos na dimensão formal de sua aparição na imagem o princípio gombricheano do testemunho visual (PICADO, 2014, p.92)

A fotografia de choque evoca através de sua qualidade dramática aquilo que Benjamim Picado denomina de aspectos patêmicos da fotografia (PICADO, 2014), ou seja, aquilo que gera engajamento por parte do receptor no mundo dos afetos, apelando para a emoção, a persuasão ou a sedução. Na concepção de Susan Sontag, tal chamamento ao âmbito patêmico da fotografia parece surtir efeito, visto que “[...] a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus” (SONTAG, 2003, p.38).

É interessante mencionar o artigo escrito por Alain Bergala, publicado na famosa revista *Cahiers du Cinéma*, em 1976. Nele, Bergala classifica como “encenações” as imagens que tentam forjar-se como “simulacro de memória coletiva” (DUBOIS, 2012, p.41) referindo-se às fotografias do soldado espanhol que é morto em frente às lentes da câmera, do monge budista que põe fogo ao próprio corpo (Figura 6) e do pai que arrasta o cadáver do filho morto durante a Guerra do Vietnã. Philippe Dubois destaca que Bergala as considerava como imagens estereotipadas, criadas como elemento de manipulação ideológica, escolhidas para ofuscarem os demais clichês fotográficos que retratavam o mesmo momento em questão (Dubois, 2012).

Figura 6 - Fotografias "*The fallen soldier*" (1936) e do monge em chamas (1963)



Fonte: Magnum Photos e *World Press Photo*<sup>12</sup>

Em resposta a Alain Bergala, Pascal Bonitzer publica, também na *Cahiers du Cinéma*, o artigo "*La Surimage*". Nesse artigo, Bonitzer concorda que tais estratégias fazem parte de um mecanismo que busca construir enunciações a partir de mensagens visuais, entretanto, ele mesmo não consegue se esquivar do apelo emocional que essas fotografias conseguem provocar.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capal/> e <http://www.worldpressphoto.org/collection/contests>. Acesso em: 05 jan.2019.

Há portanto essa foto do vietnamita chorando sob um guarda-chuva (...). E é verdade que “a grande angular trabalha aqui em benefício do humanismo choramingão: isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor” [Bergala]... No entanto, nessa foto, algo resta, resiste à análise, indefectivelmente. É que ao lado, acima das palavras “humanismo choramingão”, existe mesmo assim o ato de que o vietnamita está chorando: apesar da encenação, enquadramento, da enunciação fotográfica e jornalística (lixo de jornalista!), há o enunciado das lágrimas (...). Indefectivelmente, o enunciado mudo da foto volta, enigmático; o acontecimento obscuro dessa dor captada por uma objetiva; mercantil, a singularidade das lágrimas voltam sem ruído a se propor à meditação. Então um outro texto põe-se a brotar da mesma imagem (...). É nisso, mesmo e saiu dos mesmos códigos de representação (a câmara escura etc.), que a fotografia nada tem a ver com a pintura: a maneira como o objeto é capturado é completamente diferente. O objeto não grita da mesma maneira numa tela e numa fotografia (...). [A fotografia] é, em primeiro lugar, um adiamento de real que a química faz aparecer. Isso muda tudo... (BONITZER apud DUBOIS, 2012, p. 47).

O que Pascal Bonitzer argumenta, mesmo sem mencioná-lo diretamente, é o caráter indexical que a fotografia de choque contempla, o traço do sofrimento que conduz à existência real do acontecimento no passado. Apesar das críticas ao caráter apelativo que tal estilo fotográfico provoca não se pode negar que aquelas personagens estavam sofrendo as injúrias que as circunstâncias de sua realidade impunham, e o peso de objetividade que o fotojornalismo congrega ratifica o valor genuíno do acontecimento.

### 3.2 O DESENVOLVIMENTO DO FOTOJORNALISMO A PARTIR DA EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA DA FOTOGRAFIA

As imagens de choque foram uma das vertentes que impulsionaram o desenvolvimento do fotojornalismo, contudo outros temas faziam parte da pauta de assuntos fotografáveis. Ainda em finais do século XIX, era perceptível a procura por fotografias de atualidade, em que os acontecimentos históricos mereciam cobertura fotovisual. Apesar da evolução e diversificação dos assuntos passíveis de abordagem, o grande fator que permitiu a massificação da fotografia nos veículos de imprensa foram os avanços tecnológicos, tanto das técnicas de reprodução quanto dos equipamentos fotográficos. A criação do processo de impressão em *halftone*, por Carl Carleman, deu ao fotojornalismo o substrato tecnológico que lhe faltava para, finalmente, firmar seu espaço na imprensa (Sousa, 2004a). E quanto mais a fotografia se consolidava nos veículos impressos, mais ainda crescia o número de interessados nesse novo ofício, demarcando o aparecimento dos primeiros repórteres fotográficos. A propagação do fotojornalismo abordando questões do cotidiano constrói novas formas de

representação e leituras da realidade, aproximando e revelando mundos até então desconhecidos.

A primeira efetiva aparição da fotografia em jornais europeus ocorreu na França, em 1910, contudo é na Alemanha que o fotojornalismo ganhou impulso e se expandiu para o restante do mundo. No país germânico surgiu o modelo que é considerado a raiz do fotojornalismo moderno, perpetuado pelas revistas ilustradas presentes em todas as maiores cidades do país. Nelas, texto e fotografia se completavam, quebrando a usual hierarquia das palavras sobre a imagem. Muitas vezes, um grupamento de fotografias era capaz de oferecer e esclarecer um ponto de vista conotativamente (Sousa, 2004a). No Brasil, a revista O Cruzeiro (1928-75) representava o grande nome nacional dentre os periódicos fotojornalísticos.

Entre as figuras mais célebres do fotojornalismo alemão destaca-se Erich Solomon, precursor da *candid photography*. Suas imagens mereciam atenção pela espontaneidade, pela ausência da pose, fruto da eliminação do uso do *flash* garantida pela tecnologia da câmera Ermanox: menores que os modelos antigos e providas de lentes mais luminosas que possibilitavam capturar imagens em ambientes escuros (Freund, 2006).

O estilo de Solomon denotava a emergência de um novo tipo de fotojornalista, muitas vezes aristocratas, com formação superior, pertencentes a grupos bem relacionados nas altas rodas da sociedade, detentores de boa postura e presença. Isto representava um contraste relevante com os repórteres fotográficos de então, que eram escolhidos por sua força física (os primeiros equipamentos eram muito pesados) e geralmente rechaçados devido ao odor nauseabundo que exalavam por conta do *flash* de magnésio. Entretanto, o arrojo de Erich Solomon é somente uma entre as várias experimentações que marcaram o início do século XX.

De fato, se por volta de 1880 nascia o naturalismo e, uma década depois, o pictorialismo, rapidamente se chega ao futurismo e ao expressionismo. Ao surrealismo. Ao construtivismo. Ao dadaísmo. À Bauhaus. Todos estes movimentos artísticos tiveram influência sobre a fotografia e, conseqüentemente, sobre o fotojornalismo, tal como a teria, noutro plano, a fotomontagem que, rompendo com a tradição mimética da realidade, emprestou à imagem de imprensa o cariz interpretativo e expressivo que ainda lhe ia faltando (SOUSA, 2004a, p.62).

Nesse período o processo fotográfico se encontra em pleno desenvolvimento e popularização. As câmeras Brownie, produzidas pela Kodak, de George Eastman, revolucionou a fotografia ao torná-la mais acessível. O conhecido slogan, “você aperta o botão e nós fazemos o resto”, é a marca dos novos tempos que se iniciavam. Em nível profissional, a consolidação das películas fotográficas de 35 mm, o lançamento de câmeras

como a Ermanox, a *Speed Graphic* e a Leica, dos *flashes* de lâmpada e de filmes coloridos, como o Kodachrome, provocaram um forte impacto sobre a fotografia de imprensa e sobre o sujeito que opera o dispositivo, visto que, tal como afirma Ivan Luiz Giacomelli, “a objetiva das novas câmaras se tornou uma extensão do olho do fotógrafo” (GIACOMELLI, 2012, p.52).

Durante as duas grandes guerras mundiais, a fotografia foi utilizada com objetivos menos nobres e serviu como ferramenta de manipulação e propaganda, intencionando controlar a população fomentando e orientando seus desafetos e animosidade contra os grupos considerados inimigos. A imprensa passa a ser controlada e amordaçada pelos nazistas, que foram os primeiros a usar deliberadamente a propaganda fotográfica (Berger, 2017).

Na Rússia a situação não é muito diferente da Alemanha. A abordagem dos soviéticos atuava através do ideal de fotografia realista preconizada pelo movimento da *straight photography*, que fazia apologia à ordem fotográfica, à nitidez, sem esconder as peculiaridades técnicas da fotografia. Entretanto, a objetividade não se estendia às formas como os temas eram abordados, pois toda a realidade que contrariava a imagem de glória do estado comunista era excluída, mutilada (Sousa, 2004a). Tanto na Alemanha como na Rússia, assim como em vários países subjugados por governos autoritários, a fotografia foi utilizada com objetivo ideológico e propagandístico.

A chegada de Hitler ao poder representou a fuga de muitos intelectuais e artistas que se viram obrigados a se exilarem em outros países da Europa e América do Norte. Aqueles que não comungavam da ideologia do regime totalitário, ou mesmo não conseguiam comprovar sua origem ariana, eram enviados prontamente aos campos de concentração, tal como aconteceu com Solomon (Freund, 2006). Muitos dos fotojornalistas exilados pela guerra foram responsáveis pela fundação de grandes revistas, como a *Life*, e agências fotográficas pelo mundo, como a Magnum, criada em 1947, que tem como um de seus idealizadores o húngaro Andrei Friedmann, mais conhecido pelo pseudônimo Robert Capa. O modelo do fotojornalismo moderno alemão se propaga a partir da ação destes pioneiros e inaugura a primeira grande revolução no fotojornalismo (Sousa, 2004a).

O florescimento das agências fotográficas e a consolidação da fotografia de autor, fenômeno que já se insinuava desde a década de 1920, são alguns dos indícios da crescente importância que tomava a figura do fotojornalista. Esta época é marcada pelo nascimento de uma geração mítica, segundo Jorge Pedro Sousa. Carl Mydans, o já citado Robert Capa, Henry Cartier-Bresson, Margaret Bourke-White, David Douglas Duncan, George Roger, David “Chim” Seymour, entre tantos outros, são alguns dos nomes que marcaram a história

do fotojornalismo e ajudaram a construir sua respeitabilidade (Sousa, 2004a). Merece destaque neste grupo, a estética do Instante Decisivo, de Cartier-Bresson, cuja prática alia a carga informativa da fotografia com a preocupação da construção artística elaborada (Figura 7). “Seu valor estético não decorre de uma busca de imitação da arte pictórica, mas sim do encontro exato e certo em que a fotografia perfaz uma estética que lhe é própria, a estética do gesto” (SANTAELLA, 2012b, p.83).

Figura 7 - O “Instante Decisivo” de Henti Cartier-Bresson



Fonte: Magnum Photos<sup>13</sup>

A ênfase na fotografia de autor, a valorização das reportagens fotográficas nas revistas ilustradas, o experimentalismo, a diversificação dos temas, inclusive através de abordagens humorísticas, são marcas do fotojornalismo consagrado no velho continente. Em contrapartida, a fotografia jornalística na América avança através dos jornais diários e implanta um conjunto de rotinas jornalísticas que se tornariam padrão em todo o mundo. Devido a uma confluência de fatores sociais, pessoais e culturais, tal como o poder de atração exercido pelo cinema, o fotojornalismo americano se transformou em produto de exportação. Sempre perseguindo um ideal de objetividade, ele se desenvolve a partir do ritmo ditado pelo capitalismo efervescente. A busca pelo lucro transformou a publicidade em um das grandes parceiras da indústria que a imprensa havia se transformado.

---

<sup>13</sup> Disponível em : <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>. Acesso em: 10 jan.2019.



A revista *Life*, e posteriormente a criação da *Look*, é o grande marco da difusão ostensiva das revistas de fotojornalismo nos Estados Unidos. Nitidamente, ela se inspirava nas publicações ilustradas alemãs, por meio das grandes reportagens que demandavam um longo tempo de preparo de pesquisa e conclusão por parte de toda a equipe envolvida. A temática da *Life* girava em torno de assuntos que interessassem ao público e lhe incutissem um sentimento de esperança em relação ao futuro. Fundada durante o período do *New Deal*, seu objetivo era corroborar a ideologia cristã e os princípios baseados no trabalho e na democracia, valores que eram permeados por doses de conhecimento sobre os avanços da ciência, curiosidades vindas de terras exóticas e um certo sensacionalismo (Sousa, 2004a).

Também se destacam as iniciativas documentais, em que um dos principais exemplos repousa sobre o projeto *Farm Security Administration*<sup>14</sup>; as mudanças operadas no design dos jornais; as inovações tecnológicas, como a telefoto, o uso de câmeras menores, lentes de longa distância e filmes rápidos (Sousa, 2004a). Todos esses fatores conjugados ajudaram o fotojornalismo a ascender à condição de subcampo da imprensa. Sua crescente importância deu margem à criação do *World Press Photo* (WPP), concurso que premia anualmente fotojornalistas oriundos de todas as partes do mundo.

Segundo Jorge Pedro Sousa, entre as décadas de 1960 e 1980 reside a segunda revolução do fotojornalismo. Depois de enfrentar duas grandes guerras no continente europeu, o mundo se vê novamente estarrecido diante das imagens chocantes da Guerra do Vietnã (1955 a 1975), como no exemplo da Figura 8. Neste contexto, há a predileção pelas fotos de impacto, possíveis, principalmente, pelo “livre acesso” que o conflito no país vietnamita proporcionou. Tais imagens, exibidas em jornais, revistas e televisão, foram cruciais na construção da opinião pública acerca dos horrores da guerra e isto alertou os militares, que passaram a manter vigilância cerrada sobre os fotojornalistas.

Souza (2004a) identifica como aspectos preponderantes nesta nova transformação do fotojornalismo: o fechamento de revistas emblemáticas, como a *Look* e a *Life*, principalmente pela perda de audiência para os noticiários da TV, além da diminuição dos investimentos publicitários; a consolidação das agências fotográficas europeias como a Magnum-Paris, a Gama, a Sygma, entre tantas outras, em contraposição ao domínio do

---

<sup>14</sup> Projeto fotográfico que buscou retratar os resultados do *New Deal* americano, política implementada pelo presidente Roosevelt. O foco da abordagem se concentrava nas áreas rurais dos Estados Unidos e, de maneira geral, recorriam a uma estética mais expressiva, algumas vezes até acentuando pontos de vista. O *Farm Security Administration* se tornaria um marco na história do fotojornalismo, principalmente, por seu conteúdo social e por oferecerem os primeiros indícios do que seria o futuro documentarismo fotográfico.

fotojornalismo americano; o aumento do número de fotojornalistas ao redor do mundo; a exposição de fotografias em museus e galerias de arte, além de sua inclusão no ambiente universitário; a predileção por fotografias que apelem à sensibilidade e provoquem comoção, tal como as imagens de violência e das mazelas da fome.

O aumento do interesse por imagens de choque, tal como identificado por Souza (2004), também pode ser notado nas fotografias premiadas na categoria *World Press Photo of the Year* até o início da década de 1990, onde a maioria se alinha a este padrão visual. Esta poderia ser uma evidência de que o júri dos grandes concursos fotojornalísticos é um elemento importante por ratificar os modelos de visualidade vigentes em diversos períodos da história recente.

Depois do Vietname, os conflitos foram, regra geral, fotograficamente representados em termo de violência sensacional. Os grandes temas contemporâneos tenderam a ser desprezados para que aumentasse o charco de sangue, a fotonecrofilia, ou, no ponto oposto, o *glamour*, as fotos da *beautiful people* e o institucional. [...] O território do fotojornalismo tende a desviar-se para as pessoas, para o *show business*, para o *star sistem*, dando um peso acrescido aos  *paparazzi* (SOUSA, 2004a, p.172).

Contudo, mesmo nas fotografias de choque havia a tentativa de denunciar a guerra, usando da sensibilização provocada pelo horror explícito para promover campanhas em favor da paz. Tal iniciativa poderia surtir o efeito pretendido se, tal como acredita Susan Sontag (2003), não se esgote a capacidade do ser humano de se consternar em face daquilo que provoca o choque.

Do ponto de vista dos avanços tecnológicos, o período entre as décadas de 1960 e 1980 presenciou a chegada de novos dispositivos cada vez mais automáticos, dispendo de fotômetros acoplados e, posteriormente, microprocessadores capazes de regular abertura de diafragma e velocidade de obturador (Giacomelli, 2012). Esta característica mostra o aumento da convergência entre a fotografia e os programas de computador, ainda em seus primeiros passos, porém dando mostras da premente mutualidade que se estabeleceria. Da complementaridade entre fotografia e o campo computacional nasce a terceira revolução do fotojornalismo: a fotografia digital.

A terceira revolução do fotojornalismo toma forma em um mundo muito diferente daquele em que a fotografia foi criada. A queda do Muro de Berlim e o enfraquecimento da querela entre socialismo e capitalismo, a Guerra do Golfo, o advento de novas tecnologias de comunicação e entretenimento, a globalização, a eclosão de conflitos étnicos e religiosos em

vários países, a fome na África, a supremacia dos Estados Unidos como referência cultural, na música, no cinema, na TV, são alguns exemplos que demarcam essa nova era. Tais acontecimentos se desenrolaram em frente às câmeras, cada vez mais presentes no cotidiano da sociedade.

Figura 8 – Foto do Ano 1968, por Eddie Adams



Fonte: *World Press Photo*<sup>15</sup>

Durante esse período, assiste-se a emergência de um fotojornalismo com nuances industriais, centrado na produção imediatista de conteúdo, fator que resulta no aumento da produção de notícias factuais em detrimento das grandes reportagens fotovisuais, típicas das fotografias de autor. Além disso, a introdução das câmeras digitais e da internet, durante os anos 1990, transformaram a rotina das redações, sendo motivo de insatisfação para muitos dos profissionais da área, principalmente por conta do estranhamento causado pelo novo.

A invenção do *Photoshop*, em 1989, também impactou o fotojornalismo, principalmente, em relação às possibilidades de manipulação oferecidas pelas tecnologias digitais. Apesar de a adulteração de imagens não ser um monopólio do digital, esse novo contexto aguçou as atenções e levantou debates acirrados sobre a ética jornalística e a fidedignidade da fotografia (Sousa, 2004a). Mais uma vez, o “real”, elemento julgado visceral à fotografia, é colocado em questionamento.

Em meados dos anos 2000, os dispositivos móveis com acesso à web surgem como um novo elemento na atividade fotojornalística. A conjugação entre internet e os

---

<sup>15</sup> Disponível em <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1968/35727/1/1968-Eddie-Adams-WY>. Acesso em 10 jan.2019.

celulares, *tablets* e *smartphones* acoplados com câmeras, ao mesmo tempo que deu um novo fôlego ao fotojornalismo, também se converteu em um verdadeiro desafio a ser enfrentado, pois o contexto que se assomava exigia uma nova postura destes profissionais: o imediatismo é a palavra de ordem.

Entretanto, não são somente as técnicas e rotinas que se modificam em vista do desenvolvimento tecnológico da fotografia. Nem mesmo os padrões de visualidade engendrados nestas imagens são os únicos sintomas que denunciam esta transição. A nova dinâmica que se estabelece nesta relação, os processos e pensamentos viabilizados por ela também se tornam evidentes à percepção. Tal como afirma Joan Fontcuberta (2012), a fotografia reflete a sociedade de onde ela emana. Este é um processo tecnológico, porém também histórico, permeado por efeitos diacrônicos e sincrônicos que impregnam a produção fotográfica e refletem sua contemporaneidade. Com a fotografia digital não é diferente.

### 3.3 A CRISE DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO E A EMERGÊNCIA DA FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO

Para analisarmos as nuances que perpassam a crise de identidade que atingiu a fotografia durante o século XX, nos aproximaremos das reflexões de André Rouillé, cuja definição de fotografia-documento se alinha, principalmente, com sua origem maquinica que durante muito tempo garantiu a ela a reputação de instrumento da verdade. Profundamente conectada ao berço da sociedade industrial de onde surgiu, a fotografia viu-se paulatinamente sobrepujada pelos valores e anseios que ascendiam com a sociedade da informação, condição que a obrigou a procurar novos caminhos e criou um terreno propício ao nascimento da fotografia-expressão.

[...] a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência. Essa metafísica da representação, que se baseia tanto nas capacidades analógicas do sistema ótico quanto na lógica da impressão do dispositivo químico, leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência (ROUILLÉ, 2009, p.62).

Porém, nos dias atuais, como acreditar na capacidade de símile, bem como na fidedignidade ao “real”, em vista das inúmeras possibilidades de intervenção que a tecnologia digital apresenta à imagem fotográfica?

A crise do caráter documental da fotografia remonta à quebra da magia do verdadeiro fortalecida pelo enunciado de autenticidade construído sobre a lógica do espelho: analógica e fiel devido a não interferência humana. Entretanto, esse discurso advoga pela verossimilhança e não pela verdade dos fatos. Nele o referente se sobressai da foto e esta, por sua vez, se torna como que invisível, como se percebe na fala de Roland Barthes, em “A Câmara Clara”: “[...] eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz importuna (a voz da ciência) então me dizia em tom severo: ‘Volte à Fotografia’” (BARTHES, 2015, p.16). O culto ao referente, dessa forma, ratifica a autenticidade da fotografia devido à sua capacidade analógica. A máquina fotográfica assume o enunciado da máquina de ver, e tal crença é o principal causador da reviravolta no conceito de representação pictórica aceito desde a Renascença.

A fotografia-documento preza pela nitidez, pela transparência, pela luminosidade, pela hábil construção dos aspectos estéticos que garantem a percepção de autenticidade e semelhança com o “real” que se assoma aos olhos. Apesar de sua obra divergir do conceito de fotografia-documento, visto que o aspecto artístico é o que mais se sobressai, Henri Cartier-Bresson também lançou mão de alguns dos referidos recursos documentais na busca pelo lendário Instante Decisivo: o uso de lentes 50 mm, que simulam o campo visual do olho humano; a grande profundidade de campo, que garante maior nitidez; e a preferência por não interferir na cena, tal como um predador à espreita de sua caça, permitiram que a ideia de “real” se insinuasse em suas fotos. Bresson assume o personagem do fotógrafo contemplador que alinha cabeça, olho e coração na espera pelo momento crucial do fato. É uma fotografia humanista, bela, usada em oposição ao terror experimentado nas grandes guerras mundiais; uma tentativa de retratar um mundo melhor (Horn, 2010).

A Guerra do Vietnã marca dubiamente o momento de glória e decadência da fotografia-documento travestida em imagem-ação. É um período em que a fotografia se consagra como veículo de informação, em que os fotojornalistas tinham acesso garantido ao campo de batalha, até mesmo pelo governo estadunidense, produzindo imagens que impactam pela proximidade (Figura 9); porém a concomitante expansão da televisão sentenciou seu declínio.

Na concepção de André Rouillé, o esfacelamento da imagem-ação significou a perda do elo com o mundo, e esse seria um dos fatores que determinariam a crise da

fotografia-documento. Mesmo durante a década de 1970, já se percebia que a fotografia em seus moldes tradicionais não era capaz de competir com alternativas mais rápidas e mais modernas, tal como a já citada televisão. Em outras áreas da sociedade tal inadequação também era sentida: a medicina, através dos equipamentos de escaneamento corporal e ressonância magnética, encontrou ferramentas mais sofisticadas de escrutínio do corpo que lhe deram acesso a outro campo de visão, um novo ponto de vista, um novo “real”. Esses eventos demarcaram o início de outro regime de verdade (Rouillé, 2009).

Figura 9 - Fotos do Ano 1967 e 1973, por Co Rentmeester e Nick Ut, respectivamente



Fonte: *World Press Photo*<sup>16</sup>

Os horrores testemunhados e expostos durante o conflito armado no Vietnã gerou uma contrapartida vigorosa da opinião pública. A aversão dos telespectadores e leitores à violência explícita nos meios televisivos e na imprensa escrita levou exércitos e governos a proibirem a entrada irrestrita de fotógrafos e jornalistas. A Guerra do Golfo é um dos exemplos mais emblemáticos em que a cobertura se limita a imagens de visão noturna ou de longa distância.

O engessamento imposto aos meios de comunicação, cuja ação era limitada e previamente determinada, se expandiu para outros tipos de situações, principalmente àquelas que envolviam a presença de autoridades e políticos do alto escalão. Isso restringia o horizonte criativo dos jornalistas, dando origem a imagens praticamente iguais, padronizadas,

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/collection/contests>. Acesso em 09 jan 2019.

mesmo que produzidas por profissionais diferentes. Assim, durante a década de 1980, surgia a roteirização da fotorreportagem, mais um dos elementos que serviram para cimentar a queda da fotografia como documento, espelho do “real”.

Logo, muitos repórteres resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém de construir suas imagens; de não mais seguir a atualidade, porém de antecipá-la ou comentá-la; de não mais dedicar um culto exclusivo ao instantâneo, porém de dar a seus personagens o direito de pose; de não mais enfrentar a realidade bruta, porém encená-la (ROUILLE, 2009, p.143).

Da crise da verdade descrita acima nasce a fotografia-expressão, dotada da subjetividade do fotógrafo e sensível às interferências intangíveis do social. Apesar de divergir da objetividade inexorável de seu oposto, a fotografia-expressão não se esquiva à função documental, porém se propõe alcançá-la através de outros caminhos. Aliás, a fotografia-expressão está em uma posição intermediária, no interstício de documento e arte (Horn, 2010). Segundo André Rouillé, ao contrário da fotografia-documento, que buscava organizar e representar, a fotografia-expressão mais intervém do que descreve o “real” lançando mão da força das formas fotográficas.

[...] todos esses setores da fotografia-expressão têm em comum uma alta consciência da forma, e de explorar seus infinitos componentes: enquadramento, ponto de vista, luz, composição, distância, cores, matéria, nitidez, tempo de exposição, encenação, etc. A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à da fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados de coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências. Produzir ou registrar? De um lado, o sentido seria apenas desalojado e registrado; do outro, ele é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real.

Aquém mesmo da arte, a fotografia-expressão vem reafirmar a força das formas e da escrita, ou seja, a das formas e da escrita fotográficas (ROUILLE, 2009, p.168).

Aqueles que se apropriam da fotografia-expressão tentam produzir sentido a partir de algo imaterial, impossível de ser representado, e, por esse motivo, ele deve ser criado, expresso. Daí advém a necessidade de acessar os aspectos da forma fotográfica, descritos por Rouillé como escritas fotográficas. Tomando a compreensão de Jacques Rancière acerca da Estética, a valorização das formas fotográficas assinalada por Rouillé são “modos de articulação entre maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2009, p.13) que se materializam através da fotografia-expressão. Ela, por sua vez, dá visibilidade a tais métodos de ação, configurando-se em instrumento para partilha do sensível (Rancière, 2009). A fotografia-expressão representa

uma quebra de paradigma, um elemento antagônico ao estatuto da representação, da mimese, ao qual Rancière opõe o regime das artes, que denomina como estético.

André Rouillé cita o fotógrafo Robert Frank como um dos precursores, arauto da fotografia-expressão. Em sua obra, Frank implementa a soberania do “eu”, em que sua subjetividade é posta em prática, característica pungente em “Os Americanos”, de 1958 (Figura 10). Ângulos que desafiam a tradicional noção perspectivista, granulações, desfocados, “Frank libera a fotografia não só do documento mas de suas regras, e mostra com eloquência que essas não são nem obrigatórias nem invariáveis, mas facultativas, em permanente variação” (ROUILLÉ, 2009, p.173). A pragmática de Robert Frank denota a ruptura de um regime de verdade para o surgimento de outro, o documento dá espaço à expressão e a barreira da mimese é superada.

O registro estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÈRE, 2009, p.33).

Recentemente, o advento do digital colocou a imagem-documento diante de um novo impasse que acabou por selar o fim de uma era iniciada com o nascimento da Perspectiva Direta. A possibilidade de modificar os códigos da fotografia, que permitem desde pequenas alterações até a criação digital de mundos imaginários, colocou em dúvida definitivamente a crença na fidedignidade da imagem fotográfica, caso ainda houvesse algum ingênuo resquício dela. “A passagem de um mundo centralizado para um mundo de redes inaugura uma nova ordem visual” (ROUILLÉ, 2009, p.157), pois “o novo real convoca novas imagens, novos dispositivos de imagens para novas crenças” (ROUILLÉ, 2009, p.65).

O fotojornalismo, que herdou o caráter de objetividade do jornalismo pós-Revolução Francesa (Traquina, 2005), viu-se em uma verdadeira encruzilhada de desconfiança em que sua morte foi encarada como um acontecimento iminente, seja pela ascensão da fotografia digital, que trouxe consigo o Jornalismo Cidadão, ou mesmo pela decadência de um modelo de fotojornalismo que não cabe mais nas conjunturas da contemporaneidade (Persichetti, 2006).



Figura 10 - Fotografias pertencentes a "Os Americanos" (1958)



Fonte: Sites IMS e Art Stack<sup>17</sup>

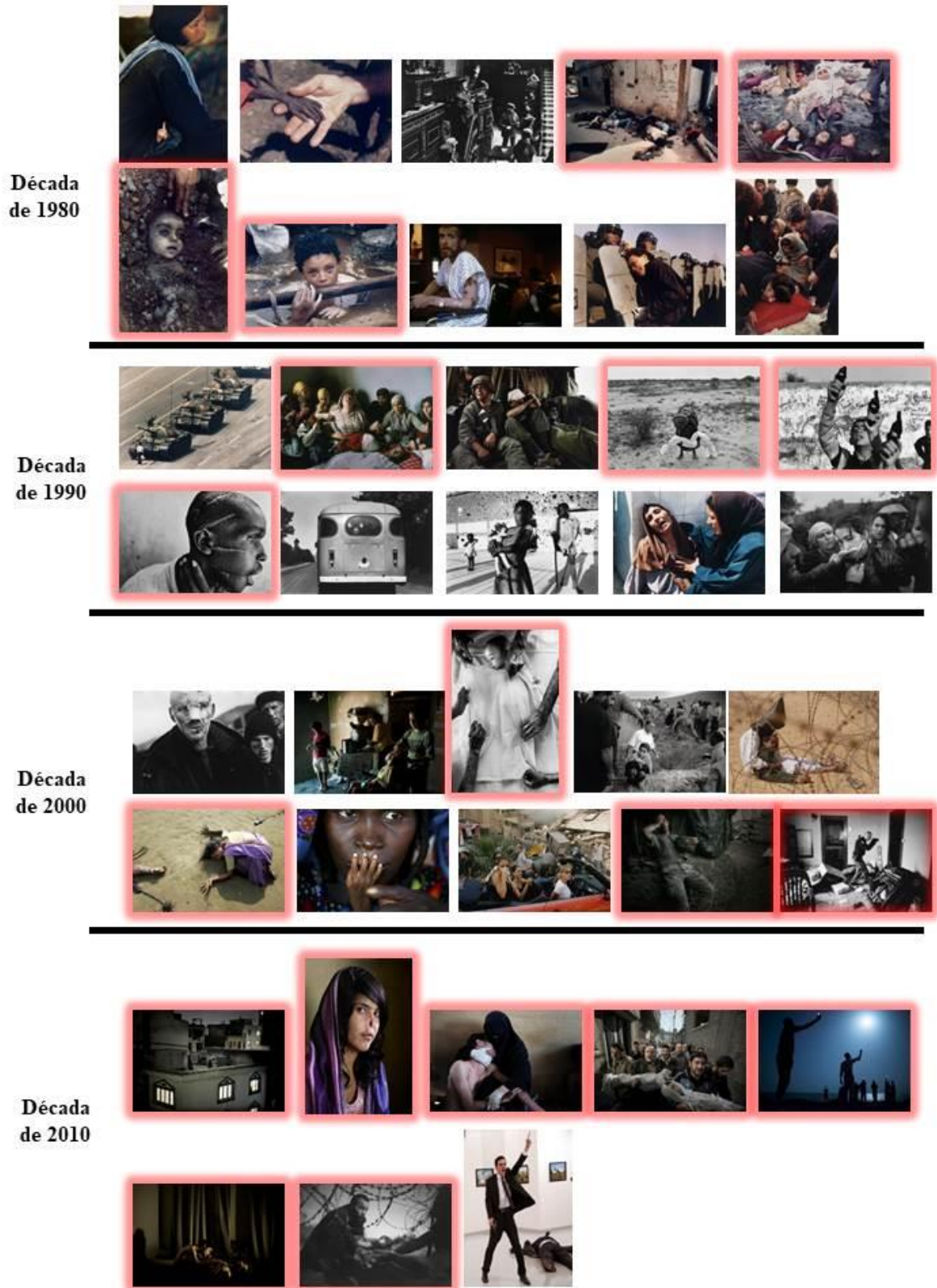
Apesar dos ares de pessimismo (ou de sincero realismo), a fotografia jornalística tem mostrado resiliência ao adaptar-se a esse novo contexto. As fotos que estampam as capas dos jornais de várias partes do mundo expõe uma tendência divergente do tradicional modelo da fotografia-documento e têm se aproximado de sua antagonista, a fotografia-expressão. As fotografias vencedoras da categoria *World Press Photo of the Year* (Foto do Ano), da aclamada premiação fotojornalística *World Press Photo*, são exemplos notórios dessa transformação que progressivamente caminhou do choque para a Desdramatização do Acontecimento.

A partir do capítulo 4, a pesquisa se debruçará atentamente sobre as Fotos do Ano do *World Press Photo of the Year* premiadas entre 1990 e 2017, contrapondo-as àquelas laureadas na década anterior. Analisaremos essas imagens a partir do fenômeno que se revela na tendência fotojornalística contemporânea da valorização da expressão em detrimento da primazia documental. A análise individual e aleatória das referidas fotografias não se mostra como a estratégia mais adequada para alcançar tal objetivo, visto que a transição e predileção por este tipo de abordagem estética se deu gradativamente através dos anos alcançando a homogenia na década de 2000. Entretanto, não podemos prescindir da necessidade de pinçar algumas dessas imagens (assinaladas em vermelho na Figura 11) para que seja possível apontar as singularidades que as aproximam e distanciam.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://theartstack.com/artist/robert-frank/elevator-miami-beach> e <https://theartstack.com/artist/robert-frank/elevator-miami-beach>. Acesso em 09 jan.2019.

A localização das particularidades fundamentais do conceito de fotografia-expressão nas Fotos do Ano do WPP parecem configurar a emergência e consolidação de um novo modelo de fotojornalismo, cujo estatuto de verdade se afastou da propriedade primordialmente indexical atribuída durante longos anos à fotografia em si e, conseqüentemente, à fotografia de imprensa, e se aproximou de uma construção que recorre aos aspectos simbólicos do signo, segundo a classificação sgnica da semiótica peirciana. É importante salientar que a semiótica de Charles S. Peirce vai muito além da classificação sgnica, descrição e análise de todos os tipos de signos, porém nos ateremos a este ramo, o da Gramática Especulativa, já descrita no capítulo 2, para nos auxiliar na compreensão dos aspectos e determinantes sgnicos presentes na fotografia-expressão.

Figura 11 – Linha do tempo com as Fotos do Ano de 1980 a 2017



Fonte: montagem feita pela própria autora.

#### 4 WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR: DO CHOQUE À DESDRAMATIZAÇÃO DO ACONTECIMENTO

Idealizado por um grupo de fotógrafos holandeses com o intuito de expor seus trabalhos para colegas estrangeiros, em 1955, o *World Press Photo* ajuda a tornar conhecidas novas perspectivas e abordagens da fotografia de imprensa através da exposição, pesquisa e debates envolvendo o público e os profissionais da área<sup>18</sup>. A premiação é capaz de identificar e ditar tendências no fotojornalismo contemporâneo, além de formar um rico arquivo disponível à análise dos padrões de visualidade aceitos em cada época. Dentre suas diversas categorias, como Cotidiano, Natureza e Esportes, destaca-se a de Foto do Ano (*World Press Photo of the Year*), principal objeto de investigação desta dissertação.

A categoria Foto do Ano está presente desde a criação do prêmio e, em mais de meio século de existência, o tema da violência, da dor e do sofrimento, de alguma forma, marca cada uma das fotografias premiadas. Um dos motivos que poderia explicar essa insistência monotemática, segundo Sousa (2004b), seria o fato de que “[...] a imagem fotojornalística funciona melhor quando a fotografia transmite uma única idéia ou sensação: a pobreza, a calma, a velhice, a exclusão social, a tempestade, o pôr do sol, o insólito, o acidente, etc” (p.13).

Observando a linha do tempo das Fotos do Ano é possível notar uma mudança no teor de dramaticidade dessas imagens, sintoma que poderia anunciar o surgimento de um novo regime de verdade que coincide com a falência do modelo da fotografia-documento, responsável por preservar e sustentar algo semelhante a uma metafísica da representação (Rouillé, 2009). Entre os motivos que impulsionaram e consolidaram a decadência na exclusividade documental da fotografia, que teria, segundo André Rouillé, advindo da perda de seu elo com o mundo, incluímos a transição da tecnologia fotográfica, do formato analógico para o digital, que garantiu e otimizou a edição e manipulação da imagem.

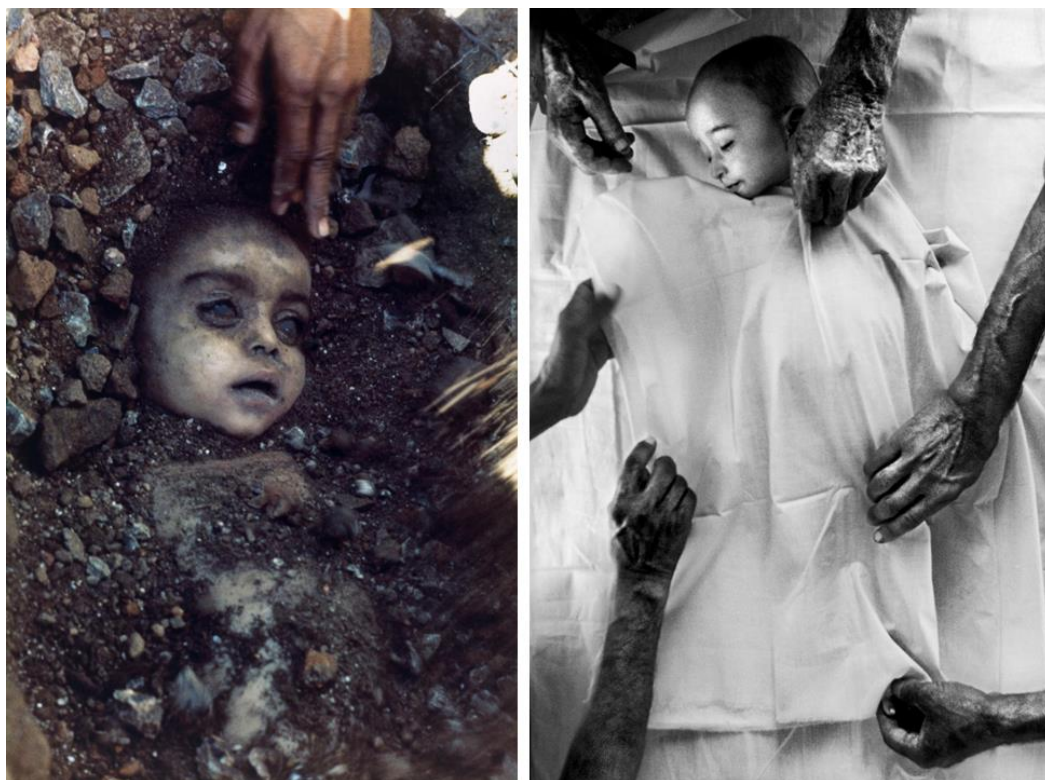
A maior parte das fotografias produzidas no período anterior aos anos 1990 apresenta claramente a intenção de impactar através do choque. Elas mostram corpos mutilados, carbonizados, em queda livre, soterrados, afogados. Em contrapartida, a maioria das fotografias premiadas posteriormente a esse período traz elementos que sugerem os

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/about/mission>. Acesso em: 23 jan.2019.

mesmos fatos perturbadores, porém sem mostrá-los explicitamente. As referências às mazelas que assolam a humanidade são significadas através de artifícios como contrastes e tonalidades das cores, vinhetas, molduras, enquadramento, técnica de silhueta, escolha de ângulos, de lentes, séries fotográficas, escolha de personagens periféricas, valorização do contexto em detrimento do fato em si, além de recorrerem a modelos pictóricos do passado, entre outras estratégias. Mesmo que esta temática continue a ser explorada, a atual estética da imagem jornalística ratificada pelo *World Press Photo* o faz através de uma abordagem mais branda, até mesmo poética, como pode ser visualizado na comparação da Figura 12. Tal estratégia mostra que “mesmo o horror não escapa à representação, por mais discreto que ele seja” (ROUILLÉ, 2009, p.143).

Figura 12 – Fotos do Ano em 1985 e 2002, por Pablo Bartholomew e Erik Refner



Fonte: *World Press Photo*<sup>19</sup>

Ambas as fotografias, premiadas como Foto do Ano em 1985 e 2002, respectivamente, mostram corpos sem vida de crianças, vítimas inocentes da negligência humana conjugada às intempéries climáticas e aos conflitos políticos. Contudo, o caráter

---

<sup>19</sup> Disponível em <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests>. Acesso em: 10 jan.2019.

dramático das imagens é evidenciado de formas diferentes. A fotografia produzida por Pablo Bartholomew destaca-se pela crueza na cobertura do sepultamento de um bebê morto por envenenamento após um desastre em uma indústria química, na Índia. Por sua vez, a imagem premiada em 2002, elaborada por Erik Refner, emociona por sua sutileza e pelo semblante sereno da personagem que parece estar apenas dormindo, contrastando com o contexto da cena. Refner apresenta a preparação do cadáver de um garotinho de 1 ano de idade, que sucumbiu por desidratação em um campo de refugiados no Paquistão. Segundo a tradição mulçumana, os membros masculinos da família são responsáveis por envolver o corpo da criança em uma mortalha branca. Apesar de as personagens e o contexto que as envolve serem bastante semelhantes, as escolhas dos fotógrafos divergem em suas estéticas compositivas: a comoção pelo choque em contraposição à calma.

Durante a década de 1980, a estética do choque era considerada um dos ingredientes fundamentais na construção de uma imagem jornalística, além de constituir um fator de diferenciação em meio a profusão de fotografias divulgadas todos os dias pelos veículos de comunicação. Howard Chapnick, membro do júri que selecionou a Foto do Ano de 1985, aconselhou àqueles que aspiravam ao sucesso na fotografia de imprensa que ela precisava ser direta, convincente e reveladora para conseguir sobreviver ao processo de julgamento do WPP. Segundo as palavras de Chapnick, que constam no site do *World Press Photo*, “um assunto dramático – frequentemente encontrado em violência, tragédia e conflito – aumentava a chance de ganhar<sup>20</sup>” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa). Uma década e meia depois, as opiniões acerca dos atributos indispensáveis à Foto do Ano são discordantes daquela de Howard Chapnick. Em 2002, o presidente do júri do WPP, o fotógrafo britânico Roger Hutchings, de modo a justificar a escolha da fotografia de Refner, do garotinho envolto em uma mortalha branca, declarou que ela

É simples, icônica e simbólica. Ela vem de um conjunto que explica a situação dos afegãos e é sobre algo que vai à raiz de nossas atuais dificuldades. Representa um mundo de pessoas que não têm, em oposição ao mundo dos que têm, que é tão ressentido por alguns e almejado por outros. Ela aponta para questões que precisam ser abordadas e, com o benefício da retrospectiva, nos censura por ter ignorado o Afeganistão desde o fim da Guerra Fria (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/1985>. Acesso em: 25 jan. 2019.

“[...] that a dramatic subject—often found in violence, tragedy, and conflict—enhanced the chance of winning.”

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2002>. Acesso em: 25 jan. 2019.

“It comes from a set explaining the plight of the Afghans and it is about something, which goes to the root of our current travails. It represents a world of have-nots as opposed to the world of haves, which is so resented by

As alegações dos membros das comissões julgadoras do *World Press Photo* destacadas acima mostram a transição do modelo de fotojornalismo com o passar dos anos, no que diz respeito à sua constituição estética, a sua aparência. De um lado observa-se algo mais objetivo e mais facilmente identificável, que faz uma ligação direta entre a imagem e o fato, que indica aquele acontecimento passado em uma manifesta relação de indexicalidade, tal como na fotografia chocante de Pablo Bartolomew. Do outro lado, encontramos uma fotografia que procura traduzir, através de sua expressividade, um contexto, um evento, e não somente um episódio singular. Tal como salientou Roger Hutchings, a fotografia daquele garoto envolto em um tecido branco representa um mundo, um encadeamento de situações que remetem, que traduzem, que simbolizam algo maior que o simples recorte temporal. Nela impera uma relação de sinédoque, em que o todo é significado pela parte, e esta parte é fruto da subjetividade do fotógrafo que apresenta uma construção que simboliza um contexto. A associação de ideias não é direta, mas depende também, tal como exige a compreensão de um símbolo, da percepção possibilitada pelo repertório pessoal (Ribeiro, 2010). Isso exige uma nova postura do receptor, que é convidado à interpretação e não ao afastamento.

Segundo Joanna Zylinska (2017), o minimalismo de expressão que observamos no fotojornalismo contemporâneo premiado no *World Press Photo* é uma característica da era atual. Benjamim Picado (2014), por sua vez, denomina tal fenômeno como “Desdramatização do Acontecimento”: seria uma tentativa de recusa à exacerbação dos efeitos patêmicos da imagem, deslocando o foco das grandes personagens para a exploração da fotografia através da manifestação de uma ordem de acontecimento maior.

Entende-se efeito patêmico, ou *pathos*, como aquele que tem “[...] como objetivo o engajamento [d]a instância da recepção, por meio de performance no mundos dos afetos, podendo gerar ou não um posicionamento” (FRANCO, 2011, p.401). Esses efeitos fazem parte de técnicas de persuasão e sedução adotadas na publicidade, na propaganda política e em discursos jornalísticos. Segundo Picado, a desdramatização do acontecimento seria

Um desinvestimento progressivo da animação dos corpos e das situações da rendição visual e dos esquemas sensório-motores dos quais ela depende, uma recusa às exacerbações do *pathos* na imagem, na forma de suas figuras visuais mais conhecidas e frequentemente reiteradas pela mediatização; em suma, uma valorização daquilo que o fotojornalista e cineasta francês Raymond Depardon chamava alhures de uma ‘fotografia dos tempos fracos’ uma imagem dos eventos do mundo que possa encontrar uma acolhida na compreensão dos fatos diários, na qual a urgência e a exacerbação das paixões cederia lugar a um regime mais contemplativo e nem por isto menos engajado nas ações e na compaixão que estas imagens podem provocar (PICADO, 2014, p.196).

---

some and longed for by others. It points towards matters which need to be addressed and, with the benefit of hindsight, it reproaches us for having ignored Afghanistan since the end of the Cold War.”

Roland Barthes criticava o arquétipo das Fotos-choque, chegando a classificá-las como “comida sintética”. Segundo o teórico francês, as fotografias de choque não seriam capazes de causar a comoção que pretendiam por serem pretensiosas demais, tecnicamente perfeitas demais. Na tentativa de provocar o horror, essas imagens se resumiriam a um signo puro, reflexo de um instante único que o fotógrafo determinou e construiu previamente como sinônimo do choque.

Ora, nenhuma destas fotografias, excessivamente hábeis nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não têm história, não podemos inventar o nosso acolhimento a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador (BARTHES, 2001, p.68).

A colocação de Barthes denota a importância que o repertório e as experiências individuais do receptor têm na relação que se estabelece entre fotografia e observador. Ele reitera que as verdadeiras fotografias que causam o estremecimento são aquelas que o obriguem a uma interrogação, a um julgamento, pois a “fotografia literal apresenta-nos o escândalo do horror, não o horror propriamente dito” (BARTHES, 2001, p.69). Ou seja, relacionando a colocação de Barthes com a semiótica peirciana, notamos que, neste caso, o interpretante imediato do signo (aquilo que o signo está apto a produzir na mente de alguém) pretendido pelo fotógrafo não se converteu em um interpretante dinâmico para o observador (aquilo que o signo efetivamente produz em cada mente singular). Isto demanda um tipo diferenciado de abordagem, em que o sujeito que observa consiga analisar a imagem e não somente ter acesso direto ao referente já interpretado pelo fotógrafo. No fotojornalismo contemporâneo observa-se tendência semelhante, como é possível observar nas reproduções da página inicial de duas publicações estadunidenses, ambas do dia 06 de janeiro de 2019: *The New York Times* e *The Washington Post*, respectivamente (figura 13 e 14).

As capas dos referidos jornais estampam fotografias que procuram destacar questões, em seu sentido mais amplo, e não somente um retrato do factual, facilmente identificável ao primeiro olhar. A intrigante iniciativa de colocar uma fotografia que não mostra explicitamente seu sentido pode, por um lado, não gerar interesse por parte do leitor, afinal de contas, a capa “é o primeiro contato visual do consumidor com o produto, motivo pelo qual é promocionalmente utilizada para atrair a atenção, informando sobre seu conteúdo e distinguindo-o dos demais nos pontos de venda” (RABAÇA e BARBOSA, 2014, p.36); e



por outro, pode convidá-lo a aproximar-se e tentar interpretar a imagem. Este segundo viés corrobora a visão moderna do *World Press Photo*. Segundo MaryAnn Golon, presidente do júri do WPP 2009, “a grande fotografia jornalística deve encorajar os espectadores a pensar, e deve levantar tantas perguntas quanto fornece respostas” (WORLD PRESS PHOTO, tradução nossa<sup>22</sup>).

Em vista da democratização das tecnologias digitais e de sua simbiose com a fotografia, o fotojornalismo foi colocado em xeque quanto ao seu caráter objetivo e quanto à sua capacidade de continuar como uma categoria válida no contexto contemporâneo da cultura imagética, pois “o poder da imagem e do *storytelling* visual só cresceu na era digital<sup>23</sup>” (HADLAND e BARNETT, 2018, p.25, tradução nossa).

Figura 13 - Capa do jornal norte-americano *The New York Times* de 06/01/2019

The image shows the front page of The New York Times newspaper from Sunday, January 6, 2019. The masthead at the top reads "The New York Times" in a large, bold, serif font. Below it, the date and price are listed: "NEW YORK, SUNDAY, JANUARY 6, 2019" and "\$6.00". The main headline is "How the Wall Has Boxed In The President" by Julie Hirschfeld Davis and Peter Baker. A large photograph of a border patrol officer standing in a field with a wall in the background is the central visual element. Other headlines include "Party Tension: Can a Woman Defeat Trump?" and "In Retreat, Populism Hardens Its Us-vs.-Them Attack on Liberals".

Fonte: Newseum<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Declaração disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2009>. Acesso em 25 jan.2019.

<sup>23</sup> “The power of the image and of visual storytelling has only grown in the digital era”.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://newseum.org/todaysfrontpages/>. Acesso em: 06 jan.2019.

Figura 14 - Capa do jornal norte-americano *The Washington Post* de 06/01/2019

**The Washington Post**

Sunny, breezy 66/38 • Tomorrow: Cloudy 63/38 C • *Democracy Dies in Darkness* • SUNDAY, JANUARY 6, 2019 • \$3.50

### Chinese censors crack down on tweets

Police head to doorsteps to pressure Twitter users to delete messages

**BY GERRY SMITH**

**HONG KONG** — The 50-year-old software engineer was tapping away at his computer in December when state security officials filed into his office on mainland China.

They had an unusual — and nonsensical — request. Delete these tweets, they said. The agents handed over a printout of 60 posts the engineer had fired off to his 46,000 followers. The topics included U.S.-China trade relations and the plight of underground Christians in his coastal province in southeast China.

When the engineer did not comply after 24 hours, he discovered that someone had hacked into his Twitter account and deleted its entire history of 11,000 tweets.

"If the authorities hack you, what can you do?" said the engineer, who spoke on the condition of anonymity for fear of landing in deeper trouble with authorities. "I felt completely drained."

In Beijing and other cities across China, prominent Twitter users confirmed in interviews to *The Washington Post* that authorities are sharply escalating the Twitter crackdown. It suggests a wave of new and more aggressive tactics by state censors and other.

**CHINA CONTINUED ON A14**



### Meeting yields no deal on shutdown

**TRUMP STANDS FAST ON MONEY FOR WALL**

Some see talks as show for president's base

**BY SEUNG MIN KIM, ROBERT COOK AND ANNE GEARAN**

The government shutdown that has halted paychecks for hundreds of thousands of federal workers began its third week Saturday with no end in sight, as Vice President Pence, top White House officials and senior congressional aides met for more than two hours without reaching a deal to reopen the government.

Inside the meeting at the Eisenhower Executive Office Building, Pence refused to budge from the more than \$5 billion President Trump has demanded from Congress to pay for a portion of his promised wall along the U.S.-Mexico border, according to two Democratic officials briefed on the negotiations.

The standoff — which has heavily affected national parks and other operations and threatened to halt payments as varied as food stamps and tax refunds — has made Trump's unrelenting.

**SHUTDOWN CONTINUED ON A4**

### Boxed in by a wall on border crisis

**BY NICK MARSH AND DAVID NALANIKKA**

In 2015, the year President Trump launched his White House bid with a promise to build a wall on the Mexico border, illegal migration to the United States plunged 22 percent, falling near its lowest level in 50 years.

Security experts saw a success, but Trump looked at the border and saw something ominous: "rapists," "criminals" and other predators lurking on the other side.

In 2017, Trump's first year in office, he continued to insist on the urgent need for a border wall, even as illegal crossings dropped

Political stalemate over Trump's demands makes narrow fixes to immigration statutes more unlikely

Recent numbers of migrant families are streaming into the United States, overwhelming border agents and leaving holding cells dangerously overcrowded with children, many of whom are falling sick. Two Guatemalan children taken into U.S. custody died last month.

Migrants who climbed a fence to get to San Diego ran to Mexico as tear gas is thrown by U.S. Border Protection officers. Discouraged by the long wait to apply for asylum through official ports of entry, many migrants are choosing to cross the U.S. border wall.

In a letter to lawmakers Friday, the White House and the Department of Homeland Security made a fresh appeal to averted immigration law they denounce as "legal loopholes" and blame for creating a "border security and humanitarian crisis." But the chance of reaching consensus for such technical fixes to U.S. immigration statutes is growing more remote, heeded by the pitched battle over a structure new House Speaker Nancy Pelosi (D-Calif.) calls "immoral."

With both sides entrenched, there has been little bipartisan urgency to examine the relatively narrow set of legal and administrative changes that could potentially

**BORDER CONTINUED ON A7**

### Fla. ex-felons set to register with restored voting rights

**BY JAMES MURPHY**

### Longest funding gaps in modern budgeting era

Year	Days
Dec. 1995	21 full days
Oct. 2013	16
2018	15
Nov. 2005	5
Jan. 2004	3
Nov. 1990	3
Dec. 1989	3
Oct. 1990	3

Source: Congressional Research Service

Fonte: Newseum<sup>25</sup>

O início da década de 1990 coincide com o surgimento, e posterior, democratização das câmeras e fotografias digitais, porém somente em 1998 foi permitida a candidatura de imagens neste formato no *World Press Photo*, representando 6% do total de imagens postulantes às diversas categorias da premiação. Em 2002, o número de fotos digitais alcançou 55% das candidaturas, superando as analógicas. Na época, as mudanças na qualidade técnica foram muito bem recebidas pela comissão julgadora, que reconheceu que a aliança da tecnologia digital com a fotografia permitiu que os fotógrafos operassem de forma mais eficiente<sup>26</sup>. Entretanto, somente em 2004 uma fotografia digital foi escolhida como Foto do Ano.

Entretanto, a conjugação do digital com a fotografia, além de colaborar no enfraquecimento do tradicional modelo da fotografia-documento, lançou dúvidas acerca da integridade das imagens premiadas no *World Press Photo of the Year*. Apesar do rigoroso processo de análise a que as fotografias candidatas são submetidas, a partir do envio do

<sup>25</sup> Disponível em: <http://newseum.org/todaysfrontpages/>. Acesso em: 06 jan.2019.

<sup>26</sup> Informação disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2002>. Acesso em 25 jan. 2019.

arquivo em RAW<sup>27</sup> à comissão avaliadora, em 2013 o resultado da Foto do Ano foi contestado sob alegação de fraude. O fotógrafo Paul Hansen foi acusado em vários veículos de comunicação e nas redes sociais de “montar” uma imagem a partir de frames diferentes.

Figura 15 - Foto do Ano em 2013, por Paul Hansen



Fonte: *World Press Photo*<sup>28</sup>

A fotografia (Figura 15) mostra os corpos de dois meninos levados nos braços pelos tios para serem sepultados em uma mesquita. As crianças foram mortas após um bombardeio que atingiu a casa onde moravam. O pai também morreu e a mãe foi seriamente ferida. A organização do evento não questionou a autenticidade da foto, porém diante das proporções que a discussão alcançou, o júri decidiu enviá-la para uma análise mais detalhada.

<sup>27</sup> Formato RAW (cru, em inglês) significa que os códigos internos da fotografia estão íntegros e abertos à edição. Ao contrário do formato JPEG, em que os dados são limitados na intenção de originar uma imagem equilibrada e mais leve, o RAW dá acesso a informações profundas de cor e luminosidade que permitem a sua manipulação de modo a reproduzir com mais fidelidade o cenário fotografado, ou mesmo transformá-lo radicalmente até que não se assemelhe em nada ao seu original.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen>. Acesso em: 10 jan.2019.

Ao fim, constatou-se que a fotografia era autêntica, porém a polêmica sobre o assunto lançou luz sobre o atual cenário do fotojornalismo sob o estatuto do digital.

A controvérsia ilustrou "o estado atual do fotojornalismo dentro de uma sociedade que aprendeu a não confiar no que vê", como diz o *British Journal of Photography*. O *World Press Photo* foi inspirado a repensar seu papel na discussão sobre o fotojornalismo recuperando a confiança do público. Deveria definir o que é aceitável na pós-produção, estabelecendo regras rígidas, ou deveria facilitar o debate sobre a suposta natureza objetiva da fotografia? (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>29</sup>).

Em vista do caminho até agora percorrido nesta pesquisa, observa-se que a suposta natureza objetiva da fotografia se esfacelou progressivamente no decorrer das décadas e se diluiu gravemente diante das possibilidades proporcionadas pelo digital. A expressividade, em contraposição aos atributos indexicais do documento, se posiciona neste novo horizonte como uma alternativa de renascimento do fotojornalismo. Neste sentido, seguiremos para a análise das principais características que nos fazem crer que o fotojornalismo laureado pelo *World Press Photo* em sua principal categoria, a Foto do Ano, se alinha com o conceito de fotografia-expressão abordado por André Rouillé.

#### 4.1 O FOTOJORNALISMO EXPRESSÃO

A trajetória do fotojornalismo é perpassada por altos e baixos, transições e permanências, rompimentos e adesões e, acima de tudo, é dotada da capacidade de adaptação. Tal como pudemos observar até o momento, o fotojornalismo significa mais do que a mera junção entre a fotografia e a prática do jornalismo. A relação entre ambos se harmoniza pela necessidade mútua de legitimação em que texto e imagem conformam um conjunto coerente com os aspectos convencionais e processuais do ofício, além da atuação dos fatores culturais, sociais e tecnológicos de cada época. A convergência entre fotografia e imprensa deu às massas uma nova visão. "Com a fotografia se abre uma janela para o mundo" (FREUND, 2006, p.96).

---

<sup>29</sup> "The controversy illustrated "the current state of photojournalism within a society that has learned not to trust what it sees," as the *British Journal of Photography* put it. *World Press Photo* was inspired to rethink its role in the discussion about photojournalism regaining the public's trust. Should it define what is acceptable within post-production by setting strict rules, or should it facilitate debate about the presumed objective nature of photography?" Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2013>. Acesso em: 04 fev.2019.

O século XX viu florescer um fotojornalismo pautado pela ótica da objetividade e fidedignidade ao “real” atribuída à fotografia em sua capacidade homológica e pela crença do caráter especular a que o jornalismo deveria obedecer através da notícia, como evidencia a teoria jornalística do espelho. A natureza técnica da fotografia, principal argumento que embasa sua pretensa peculiaridade objetiva, é o principal subsídio de sua designação documental. A fotografia seria, nesse sentido, “um simples registro ou reprodução técnica do mundo material, incapaz de ser concebido em consonância com as noções de autoria, escrita e expressão fotográficas” (SANTOS, 2010, p.2). Esses parâmetros da fotografia-documento ditaram durante décadas a construção das fotografias jornalísticas, tal como evidencia a principal categoria do *World Press Photo*, a Foto do Ano (*World Press Photo of the Year*).

Entretanto, observam-se mudanças significativas no fotojornalismo contemporâneo premiado pelo WPP: as imagens progressivamente tiveram seu teor de violência amenizado, passando das Fotos-choque à Desdramatização do Acontecimento. A nova estética da fotografia jornalística, deste modo, parece se alinhar ao conceito de Fotografia-expressão, do historiador e teórico da fotografia André Rouillé. Apesar de valorizar tópicos essenciais que, por sua vez, são negligenciados pela fotografia-documento, a fotografia-expressão não nega completamente a finalidade documental, porém se propõe a alcançá-la através de outras vias (Rouillé, 2009).

Ao contrário do que prega a doxologia, a “fotografia-expressão” não assegura relação direta – sequer reduzida ou transparente – com as coisas. Não coloca, face a face, real e imagem, em uma relação binária de aderência. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operante, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela (ROUILLÉ, 2009, p.19).

Nesse sentido, a fotografia-expressão parece assumir um caráter indireto para alcançar as coisas, os fatos, os acontecimentos e o faz através da valorização das formas e escritas fotográficas, da subjetividade do autor e do dialogismo com o Outro, o sujeito fotografado. Tais elementos rejeitados pela fotografia-documental são o alicerce da fotografia-expressão e se manifestam nas Fotos do Ano do *World Press Photo* através da superação da foto de choque.

“Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte” (SONTAG, 2003, p.24) e transformou a morte, assim como, a violência e o horror, em elementos de apelo à sensibilidade do observador, uma persuasão que alcança o nível do emocional. A fotografia de choque se ampara na ideia de objetividade que estaria

naturalmente vinculada ao dispositivo fotográfico. Não somente a ontologia da imagem sugere uma relação de indexicalidade com o referente, mas a construção plástica e formal da foto-choque tenta acessar o “vestígio de algo trazido para diante da lente” tal e qual “uma lembrança do passado desaparecido” (SONTAG, 2003, p.24).

O paradoxo da fotografia, identificado por Roland Barthes, reside em sua capacidade de agregar em si a coexistência da denotação e da conotação: uma mensagem sem código e outra com código, uma direta e objetiva e outra oblíqua e subjetiva. O análogo, que seria da ordem da denotação, traz imediatamente uma representação similar à “realidade” visível. Entretanto, além do conteúdo analógico da imagem, se sobressai aquilo que Barthes denomina “mensagem suplementar”, que diz respeito à mensagem conotada na imagem, capaz de sugerir algo além de seu sentido literal, ou ainda, é “a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa” (BARTHES, 1977, p.17). Seguindo a premissa barthesiana, o trauma que a foto-choque comporta seria puramente denotativo, pois esse tipo de imagem não tem nada mais a dizer além do próprio choque.

O trauma é uma suspensão da linguagem, um bloqueio de significado. Certamente situações que são normalmente traumáticas podem ser apreendidas em um processo de significação fotográfica, mas precisamente elas são indicadas através de um código retórico que as distancia, sublima e pacifica. Fotografias verdadeiramente traumáticas são raras, pois na fotografia o trauma é totalmente dependente da certeza de que a cena "realmente" aconteceu: o fotógrafo tinha que estar lá (a definição mítica de denotação). Assumindo isso (o que, na verdade, já é uma conotação), a fotografia traumática (incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas, todas capturadas "da vida como vivida") é a fotografia sobre a qual não há nada a dizer; a foto de choque é por estrutura insignificante: sem valor, sem conhecimento, no limite nenhuma categorização verbal pode deter o processo que institui a significação. Pode-se imaginar um tipo de lei: quanto mais direto o trauma, mais difícil é a conotação; ou, novamente, o efeito "mitológico" de uma fotografia é inversamente proporcional ao seu efeito traumático (BARTHES, 1977, p.30, tradução nossa<sup>30</sup>).

Os processos de conotação se edificam a partir dos diferentes níveis de produção da fotografia, tal como as escolhas formais, o tratamento estético, o enquadramento, que

---

<sup>30</sup> “The trauma is a suspension of language, a blocking of meaning. Certainly situations which are normally traumatic can be seized in a process of photographic signification but then precisely they are indicated via a rhetorical code which distances, sublimates and pacifies them. Truly traumatic photographs are rare, for in photography the trauma is wholly dependent on the certainty that the scene 'really' happened: the photographer had to be there (the mythical definition of denotation). Assuming this (which, in fact, is already a connotation), the traumatic photograph (fires, shipwrecks, catastrophes, violent deaths, all captured 'from life as lived') is the photograph about which there is nothing to say; the shockphoto is by structure insignificant: no value, no knowledge, at the limit no verbal categorization can have a hold on the process instituting the signification. One could imagine a kind of law: the more direct the trauma, the more difficult is connotation; or again, the 'mythological' effect of a photograph is inversely proportional to its traumatic effect.”

buscam a codificação do âmbito analógico. Barthes destaca como artifícios de produção da conotação a trucagem, a pose, os objetos, a fotocenia, o estetismo e a sintaxe, sendo que os três primeiros não fazem parte da estrutura da fotografia, mas são incluídos para criarem tal sentido subliminar. A fotografia da ex-presidente Dilma Rousseff (Figura 16) sendo aparentemente transpassada pela espada de um militar durante cerimônia oficial em 2011, representa um exemplo de trucagem, em que o valor de objetividade da fotografia é usado para criar uma relação virtual entre os objetos da imagem que, fora dela seria, no mínimo, inusitado, e neste caso específico, catastrófico. A fotografia em questão possui um valor conotativo muito simbólico, pois consegue significar o momento político pelo qual passava o país. Porém, tais indicativos somente são captados por aqueles que conhecem a figura da governante, o contexto que envolvia o Brasil naquele momento e qual a relação entre ambos.

Figura 16 - Fotografia de Dilma "transpassada", pelo fotógrafo Wilton Júnior



Fonte: Globo.com<sup>31</sup>

Apesar da contribuição de Roland Barthes em distinguir os aspectos denotativo e conotativo da fotografia, sua acepção ainda está muito ligada à noção de real e de referente, características que não comungam completamente do sentido de fotografia-expressão postulado por André Rouillé. Porém, sua compreensão acerca dos artifícios que ajudam a construir a interface conotativa da imagem-foto aponta acertadamente a consciência sobre a forma e a escrita fotográfica no fotojornalismo, este sim elemento crucial da fotografia em sua expressividade. Deste modo, propomos aqui, primeiramente, uma análise dos aspectos

---

<sup>31</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/01/foto-de-dilma-transpassada-por-espada-vence-premio-internacional.html>. Acesso em: 08 fev.2019.

imanescentes de algumas das imagens premiadas no *World Press Photo of the Year* desde a década de 1990 até 2017. Orientaremos nosso olhar sobre suas qualidades plásticas, cromáticas, de enquadramento, de significação e adoção de arquétipos pictóricos do passado comparando-os com as fotografias premiadas anteriormente, nos anos 1980, período em que localizamos uma constância do modelo das Fotos-choque.

#### 4.1.1 As formas fotográficas, o “eu” do fotógrafo e a imanência do “Outro”

Tal como já mencionamos anteriormente, a fotografia-expressão procura mais intervir do que reproduzir. Isso quer dizer que, ao contrário da fotografia-documento que “acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados de coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências” (ROUILLE, 2009, p.168), a fotografia-expressão busca expressar o sentido através do trabalho com as formas e escritas fotográficas, isto é, a maneira, o estilo.

No campo da expressão, o caráter documental da foto não é excluído e sua indexicalidade ontológica não é rechaçada, porém ambos são apropriados e desalojados do foco principal. Nele, o sentido não é recortado do “real”, mas “é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real” (ROUILLE, 2009, p.168). A escrita produz sentido e essa é a lógica da fotografia-expressão. Desse modo, elementos como cores, enquadramento, texturas, composição, linhas, dentre tantos outros, inventam novas visibilidades, trazendo à tona o que não está explícito. No fotojornalismo premiado pelo *World Press Photo of the Year*, as formas se sobrepõe às coisas e nem sempre a nitidez de um foco perfeitamente ajustado é a opção escolhida pelos jurados, tal como nas imagens vencedoras de 2008 e 2016 (Figura 17 e 18, respectivamente).

Ambas as fotografias possuem uma aparência nebulosa, desfocada, que sugerem insuficiência de luz ou a captura de um momento de tensão que exigia do fotógrafo uma atuação rápida e efetiva. A imagem se assemelha a um *frame* retirado de um filme de ação ou de um documentário. Tal estética que remonta aos procedimentos plásticos do cinema documentário demonstraria uma tentativa de distanciamento dos cânones da representação dentro do fotojornalismo (Picado, 2014). A história por trás das imagens, contudo, revela a pertinência das escolhas que originaram seu aspecto final.



Figura 17 – Foto do Ano 2008, por Tim Hetherington



Fonte: *World Press Photo*<sup>32</sup>

Figura 18 – Foto do Ano em 2016, por Warren Richardson



Fonte: *World Press Photo*<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2008>. Acesso em: 08 fev.2019.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016>. Acesso em: 08 fev.2019.

A fotografia de Tim Hetherington mostra um soldado estadunidense se escondendo em meio a um bombardeio no Vale do Korengal, durante a guerra no Afeganistão. A expressão de estupor e os olhos que fixam a lente da câmera são partes significativas na construção de sentido que remete a este conflito bélico que dizimou milhares de vidas civis e militares dos dois países. Gary Knight, presidente do júri do WPP 2008, afirma que a fotografia de Hetherington foi a que melhor retratou uma questão, em vez da própria questão. Knight explicou que “o júri procurava recompensar o jornalismo criativo e eficaz e imagens que não ofereciam soluções simples, mas estimulavam a curiosidade e levantavam questões” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>34</sup>). A fotografia de Warren Richardson (Figura 18), laureada em 2016, também foi premiada pelo mesmo motivo: sua capacidade de agregar sentido. Mesmo com as personagens desfocadas, o enquadramento do arame farpado em primeiro plano, servindo de moldura, consegue transmitir um significado, tal como apontam, respectivamente, o diretor de fotografia da Agence France-Presse (AFP), Francis Kohn, e o editor de fotografia da Al Jazeera América, Vaughn Wallace, membros do júri daquele ano.

No início vimos essa foto e sabíamos que era importante. Ela tinha esse poder por causa de sua simplicidade, especialmente o simbolismo do arame farpado. Achamos que tinha quase tudo lá para dar uma boa visão do que está acontecendo com os refugiados, acho que é uma foto muito clássica e, ao mesmo tempo, é atemporal. Ela retrata uma situação, mas a maneira como é feita é clássica no sentido mais amplo da palavra.

Esta é uma imagem incrível da crise de refugiados de 2015. É incrivelmente poderosa visualmente, mas também é muito sutil. Vimos milhares de imagens de migrantes em todas as formas de sua jornada, mas essa imagem realmente chamou minha atenção. Isso faz você parar e considerar o rosto do homem, considere a criança. Você vê a nitidez do arame farpado e as mãos estendendo-se da escuridão. Este não é o fim de uma jornada, mas a conclusão de um estágio de um futuro muito longo. Para mim, essa tinha que ser a foto do ano (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>35</sup>).

---

<sup>34</sup> “[...] that the jury sought to reward creative, effective journalism and images that did not offer simple solutions, but stimulated curiosity and raised questions”.

Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2008>. Acesso em: 02 fev.2019.

<sup>35</sup> "Early on we looked at this photo and we knew it was an important one. It had such power because of its simplicity, especially the symbolism of the barbed wire. We thought it had almost everything in there to give a strong visual of what's happening with the refugees. I think it's a very classical photo, and at the same time it's timeless. It portrays a situation, but the way it's done is classic in the greatest sense of the word."

"This is an incredible image from the refugee crisis of 2015. It's incredibly powerful visually, but it's also very nuanced. We've seen thousands of images of migrants in every form of their journey, but this image really caught my eye. It causes you to stop and consider the man's face, consider the child. You see the sharpness of the barbed wire and the hands reaching out from the darkness. This isn't the end of a journey, but the completion of one stage of a very long future. And so, for me, this had to be the photo of the year."

Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2016>. Acesso em: 02 fev.2019.

A imagem de Richardson, em que um bebê é passado através de uma cerca que demarca a fronteira entre Hungria e Sérvia, levanta a questão dos refugiados, fugitivos de sua própria terra assolada por guerras e morte. Entretanto, outra imagem sobre essa temática ganhou destaque em jornais, revistas, sites de notícias e telejornais pelo mundo todo em 2015, gerando comoção principalmente pelo seu aspecto chocante e cruel: a fotografia do corpo sem vida do garoto sírio Alan Kurdi estendido nas areias da praia após o bote em que tentava fugir com a família naufragar (Figura 19). São duas fotografias diferentes cujas personagens são crianças inseridas no mesmo contexto da crise migratória, porém em uma destaca-se o modelo da Foto-choque e em outra o modelo da fotografia-expressão.

Figura 19- Corpo de garotinho sírio Alan Kurdi encontrado na praia



Fonte: site RTP Notícias<sup>36</sup>

A escolha das cores também é um ponto importante na composição formal das fotografias de Tim Hetherington e de Warren Richardson, pois “a cor permite atrair a atenção, mas também é um agente conferidor de sentido, em função do contexto e da cultura” (SOUSA, 2004b, p.75). Os tons escuros da Foto do Ano de 2008 e o preto e branco da Foto de 2016 evocam um clima sombrio, de tensão. Para Vilém Flusser, a fotografia em preto e branco seria mais honesta, posto que “quanto mais fiéis” se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo em seu interior a complexidade teórica que as engendrou (Flusser, 2011). “A opção pelo preto-e-branco, usualmente simbólica e, por vezes, lírica e poética, reforça o impacto das imagens” (SOUSA, 2004a, p.191), além de configurarem a verdade original, ao contrário das fotografias coloridas (Barthes, 2015).

---

<sup>36</sup> Disponível em: [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/um-ano-depois-da-morte-de-alan-kurdi-o-que-mudou\\_n944555](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/um-ano-depois-da-morte-de-alan-kurdi-o-que-mudou_n944555). Acesso em 14 mar.2019.

Independente da discussão acerca do valor de autenticidade que cada escolha cromática retém, observa-se que há uma importante variação nas Fotos do Ano no quesito cor. Durante a década de 1980, 9 entre 10 fotografias premiadas no *World Press Photo of the Year* eram coloridas, supremacia garantida pela facilitação do acesso a filmes coloridos e também pela influência que a televisão em cores parecia exercer sobre o fotojornalismo, além do fato de que a fotografia colorida parece realçar a aparência realista das imagens ao evidenciar detalhes que na fotografia em tons de cinza ficariam escondidos. Na década de 1990, a situação se inverteu: 60% das Fotos do Ano eram preto e branco. Na década seguinte, a fotografia colorida voltou a ser maioria e tal proporção se mantém até o ano de 2017.

Figura 20 – Foto do Ano em 1983, por Robin Moyer



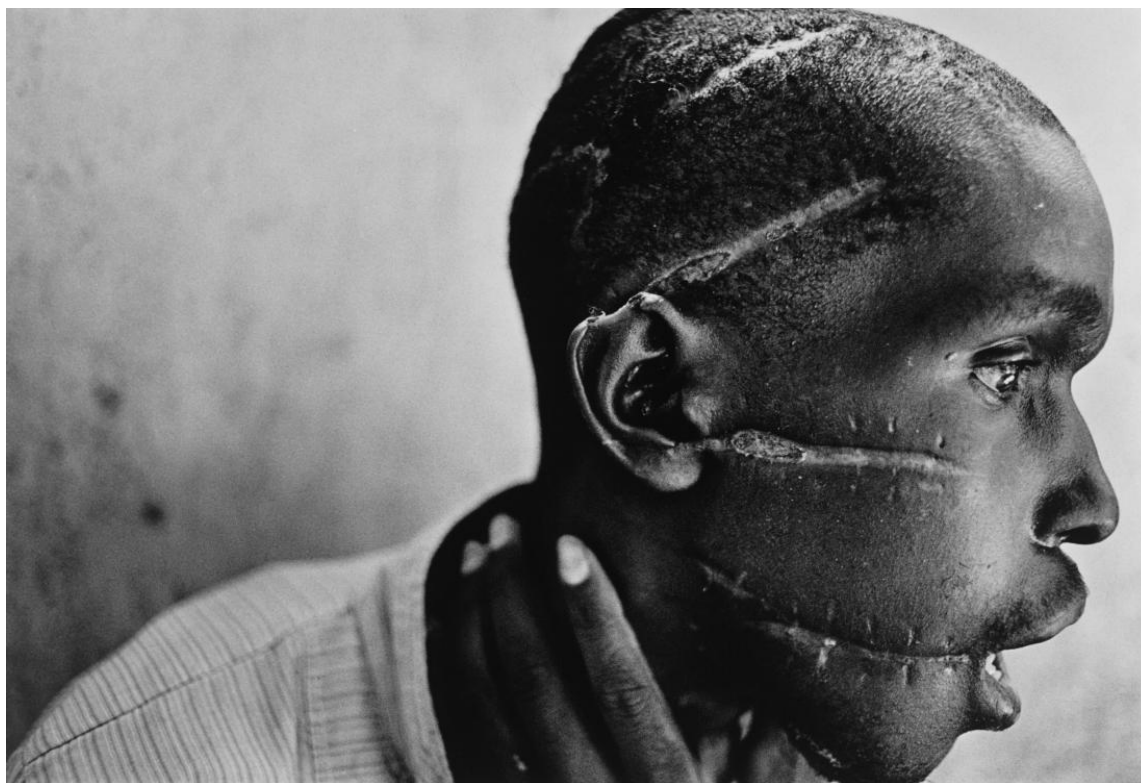
Fonte: *World Press Photo*<sup>37</sup>

Indo além dos números, o que se pode inferir é que a cor durante os anos 1980 garantia a objetividade, o realismo do fato (Figura 20). Posteriormente, já em uma sutil negação do choque, o preto e branco agrega o lirismo e a sutileza destacado por Jorge Pedro Sousa, mesmo que o conteúdo da fotografia possa nos perturbar (Figura 21). Nas décadas

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1983/34985/1/1983-Robin-Moyer-WY>. Acesso em 14 mar 2019.

seguintes, o equilíbrio entre cor e ausência de cor pode indicar que existem outras alternativas formais capazes de construir a expressividade da fotografia, além do quesito cromático.

Figura 21 – Foto do Ano em 1995, por James Nachtwey



Fonte: *World Press Photo*<sup>38</sup>

Destaca-se também em algumas das fotografias vencedoras *do World Press Photo of the Year* a sutil referência a modelos pictóricos do passado. As fotografias vencedoras em 1991, 1993 e 2012 (Figuras 23, 24 e 25, respectivamente) parecem aludir à figura da Pietá (Figura 22), uma estética típica das artes clássicas. O sofrimento da Virgem Maria é um dos temas recorrentes da arte cristã, cuja representação mais notória é atribuída ao artista italiano Michelangelo, que o reproduziu em uma escultura: nela, o corpo inerte de Jesus após a crucificação é amparado por Maria. A peça apresenta um formato triangular que, segundo o teórico da arte Giulio Argan, está “quase a indicar que tudo retorna a um conceito divino, que transcende a dor, a piedade humana” (ARGAN *apud* SANTOS, 2013, p.144).

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/32931/1/1995-James-Nachtwey-WY>. Acesso em 14 mar 2019.

Figura 22 - Escultura Pietà, de Michelangelo



Fonte: Wikipédia<sup>39</sup>

Ao comparar as fotografias de Georges Méryllon (1991), James Nachtwey (1993) e Samuel Aranda (2012) com a escultura renascentista é possível perceber a inspiração icônica que as interliga à obra de Michelangelo, tanto que a imagem produzida por Méryllon foi apelidada pela mídia de “A Pietà do Kosovo<sup>40</sup>”. Tal associação de ideias poderia evidenciar uma possível relação intersemiótica entre as figuras em um processo denominado por Roman Jakobson como Tradução Intersemiótica, a tradução “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (PLAZA, 2013, p.XI). A mulher que sofre e ampara um corpo desfalecido é a particularidade que mais se destaca na figura da Pietà e foi este detalhe que aparentemente os fotojornalistas traduziram em suas fotos, característica capaz de alcançar a empatia e a simpatia dos sujeitos que sobre elas lançarem seu olhar.

Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexamínável [...]. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como “afinidade eletiva”.

A simpatia contém analogia, pois muito antes de ser uma categoria psicológica a empatia é “o murmúrio insistente da semelhança”, uma semelhança encantada e imantada. A andança do tradutor se dá na procura das similitudes e de falas semelhantes adormecidas no original (PLAZA, 2013, p.34).

<sup>39</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0\\_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)). Acesso em 14 mar.2019.

<sup>40</sup> Disponível em: [http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta\\_du\\_kosovo/film\\_de\\_fabien\\_beziat.html](http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/film_de_fabien_beziat.html). Acesso em: 06 fev.2019.

Figura 23 – Foto do Ano em 1991, por Georges Méryllon



Fonte: *World Press Photo*<sup>41</sup>

Arlindo Machado sugere que o resgate das formas e arquétipos pictóricos do passado pela fotografia de imprensa, de forma intencional ou despropositada, seja uma tentativa de impactar a audiência através da ativação dos modelos que povoam o inconsciente de nossa civilização. “Se assim for, é possível que estejamos superpondo à foto protótipos iconográficos acumulados ao longo de quase cinco séculos de ditadura da imagem figurativa” (MACHADO, 2015, p.72).

Além da possível sugestão à construção arquetípica da Pietà, as três fotografias têm em comum o tema da violência, entretanto ele é abordado de maneira velada: não há a espetacularização do horror, e mesmo os corpos sem vida compõe a cena placidamente. Tal como pondera Arlindo Machado, “trata-se, portanto, de uma miséria domesticada, despojada de sua imagem perturbadora, fiel aos cânones do gosto pictórico dominante” (MACHADO, 2015, p.71).

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1991/33534/1/1991-Georges-Merillon-WY>. Acesso em 14 mar. 2019.

Figura 24 - Foto do Ano do *World Press Photo* de 1993, por James Nachtwey



Fonte: *World Press Photo*<sup>42</sup>

Figura 25 - Foto do Ano do *World Press Photo* de 2012, por Samuel Aranda



Fonte: *World Press Photo*<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1993/33189/1/1993-James-Nachtwey-WY>. Acesso em 14 mar. 2019.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/30046/1/World-Press-Photo-of-the-Year-2011>. Acesso em 14 mar.2019.



Contraopondo as referidas fotografias de George Méryllon, James Nachtwey e Samuel Aranda à Foto do Ano do *World Press Photo* em 1984 (Figura 26), percebe-se novamente a desdramatização em oposição ao horror explícito. Todas elas mostram personagens femininas que estabelecem uma relação de compaixão e sofrimento com pessoas que dependem de seu cuidado, porém as abordagens são completamente opostas.

Figura 26 - Foto do Ano de 1984, por Mustafa Bozdenir



Fonte: *World Press Photo*<sup>44</sup>

O crítico de arte inglês John Berger adota conclusão semelhante à de Machado quando, ao olhar a fotografia de Che Guevara morto, divulgada ao mundo todo pela agência noticiosa UPI, enxergou uma alusão aos quadros “A aula de anatomia do doutor Nicolaes Tulp”, de Rembrandt, e “Lamentações sobre o Cristo morto”, de Mantegna. Intencionalmente construída desta forma, ou somente significando a Berger tal sentido devido ao seu repertório cultural, a disposição das personagens da cena, seus gestos, suas vestimentas, criam um cenário semiótico que tenta, através dos diversos signos que a compõe, fazer do morto um exemplo, uma advertência política.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1984/34817/1/1984-Mustafa-Bozdemir-WY>. Acesso em 14 mar.2019.

A fotografia mostra um instante: o instante no qual o corpo de Guevara, artificialmente preservado, tornou-se um mero objeto de demonstração. Nisso reside o horror inicial. Mas o que pretende demonstrar? Esse horror? Não. Está lá para demonstrar, no instante do horror, a identidade de Guevara e, alegadamente, o absurdo da revolução (BERGER, 2017, p.27).

Figura 27 - Montagem com foto de Che Guevara e pinturas de Rembrandt e Mantegna



Fontes: G1 e Wikipédia<sup>45</sup>

No que concerne às fotografias premiadas pelo *World Press Photo of the Year*, compreendemos que a preferência pelos aspectos plásticos da imagem em detrimento da simples referencialidade do factual, aqui constituído pela fotografia-expressão em contraposição à Foto-choque, dá margem ao nascimento de um novo estatuto de verdade que opera tornando “visível o que aí se encontra e não sabemos ver” (ROUILLÉ, 2009, p.163). As novas visibilidades que a fotografia-expressão propõe dependem de um contrato tácito entre espectador e fotojornalista, este último responsável por perceber, explorar e configurar sua obra a partir de sua própria subjetividade. “Esse é o programa da fotografia-expressão, segundo o qual o documento requer uma escrita, um formato plenamente assumido por um autor” (ROUILLÉ, 2009, p.163). Segundo Stephen Mayes, presidente do júri do WPP 1993, a valorização da visão pessoal do fotojornalista sobre o registro de um suposto “real”, permite que surjam novas interpretações e *insights* sobre os eventos. É nesse sentido que Mayes afirma que “[...] é importante reconhecer que a fotografia raramente muda o mundo, mas

<sup>45</sup> Disponíveis em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/livro-reconstitui-operacao-militar-que-capturou-e-matou-che-guevara-na-bolivia.html>; [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Li%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Anatomia\\_do\\_Dr.\\_Tulp](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Li%C3%A7%C3%A3o_de_Anatomia_do_Dr._Tulp) e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o\\_sobre\\_o\\_Cristo\\_Morto\\_\(Andrea\\_Mantegna\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_(Andrea_Mantegna)). Acesso em 14 mar. 2019.

frequentemente muda nossa compreensão sobre ele. Esta é uma enorme responsabilidade para os profissionais que fazem e distribuem as imagens” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>46</sup>).

Além das escolhas cromáticas, texturas, adoção de modelos pictóricos do passado, o enquadramento também é uma característica determinada pelo fotógrafo. “O enquadramento corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia” (SOUSA, 2014b, p.67). Independente de quão objetiva e realista a fotografia se proponha a ser, ela está indubitavelmente subjugada pela força cortante e decepadora do quadro imposto pelo fotógrafo, que coloca em evidência aquilo que se quer mostrar. Aquilo que é selecionado para ocupar o campo e, conseqüentemente, aquilo que é relegado ao extracampo, não é privado de intencionalidade e a conformação do corte pode trazer em si um significado simbólico que não está estampado na imagem, mas implícito (Machado, 2015).

Como exemplo, sugerimos a imagem produzida pelo fotógrafo indiano Arko Datta, vencedora do *World Press Photo of the Year* em 2005 (Figura 28), pelo fato de ela apresentar um enquadramento que não é comum no fotojornalismo. Registrada após o devastador tsunami que atingiu a Indonésia no ano anterior, a fotografia explora o sofrimento de uma mulher, que se joga ao chão em posição de súplica, em contraposição ao corpo de um ente querido encontrado na areia da praia. Curiosamente, o fotógrafo preferiu não incluir o cadáver na cena: dele aparece somente uma parte do braço direito, de modo que se torna impossível identificar suas características, inclusive o estado de integridade do corpo. O horror da decomposição é extirpado pelo enquadramento e pela exploração da dor estampada no rosto da personagem feminina: o braço parece apontar para a mulher indicando para onde o olhar do espectador deve ser direcionado. Benjamim Picado identifica nesta estratégia do fotógrafo um modo de compor uma “topologia da intriga visual” que parece implicar a relação entre fotografia e testemunho em que

“a construção do espaço funciona como uma evocação do lugar espectral que cada imagem constrói. [...] tal disposição dos elementos da cena nos permite evocar nestas imagens o aspecto da chamada em causa do espectador, enquanto parte de sua significação” (PICADO, 2014, p.182)

---

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/1993>. Acesso em: 06 fev.2019.

“[...] it is important to recognize that photography rarely changes the world, but it frequently changes our understanding of it. This is a huge responsibility for the professionals who make and distribute the pictures”.

Ou seja, as formas visuais inscritas pelo fotógrafo através do enquadramento instiga a participação do sujeito observador, apontando a existência de um espaço imaginário extraquadro. Contrariando tal ideia de ampliação espacial, Arlindo Machado entrevê na anunciação da existência de atividade no contracampo uma tentativa de seduzir, suprimir e censurar, pois à medida que desaparecem as limitações impostas pelas bordas do quadro, o espectador também seria suprimido em sua capacidade de ler autonomamente a imagem. Particularmente, consideramos a visão de Machado muito radical, pois a captura global de todo o contexto da cena é uma tarefa impossível. O artifício de gerar na fotografia um fator de interesse que transcende seu espaço enquadrado é uma maneira de incluir o observador na dinâmica que compõe a foto. Esta é uma característica que compõe a fotografia-expressão, em que ela mais intervém do que representa as coisas (Rouillé, 2009).

Jô Gondar questiona “como seria possível produzir imagens que falem de um mundo no qual o terror impera sem que elas estejam dominadas pela mesma estética, a do anseio pela visibilidade total” (GONDAR, 2013, p.27). Em resposta, Gondar cita o filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, que trata sobre o holocausto sem recorrer à espetacularização do terror. O filme mostra imagens atuais dos campos de concentração enquanto se ouve ao fundo a narração dos horrores perpetrados pelos nazistas.

Nada nessas imagens expõe o sofrimento narrado; nada nos torna cúmplices, pelo gozo, da condição de carrascos ou de vítimas, nada nos hipnotiza. Essa proposital defasagem cria um intervalo estético que impossibilita o prosseguimento do horror numa linha evolutiva, como se pudéssemos, pela visibilidade completa, experimentar o ponto mais extremo da degradação de um homem. Pelo contrário, a defasagem nos acorda, instaurando uma distância que impede a redução daquele que narra à abjeção sofrida no passado, e exigindo nosso trabalho subjetivo sobre o visto e o dito. Justamente porque a sobriedade da imagem contrasta com o excesso de fala, nem tudo se vê e nem tudo se entende, o que abre um espaço-tempo para o olhar e a subjetividade (GONDAR, 2013, p.28).

A subjetividade é um elemento controverso quando se trata de fotojornalismo, ainda tão apegado aos princípios da objetividade factual presente na fotografia-documento e remanescente do jornalismo pós-Revolução Francesa. O investimento do domínio da subjetividade do criador das imagens provoca um certo tipo de desconfiança acerca da autenticidade da foto, pois “na fotografia de atrocidade, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça” (SONTAG, 2003, p.26). Entretanto, esse é justamente o oposto do que observamos nas Fotos do Ano premiadas no *World Press Photo*, visto que elas mais se parecem com a descrição oferecida acima por Jô Gondar. Sua aparente adesão aos fundamentos da fotografia-

expressão se justifica pelo fato de que “[...] hoje, todas as imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita – e menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas” (SONTAG, 2003, p.26). Suas tentativas de induzir a uma percepção de referencialidade estão fadadas a sucumbir com a fotografia-documento.

Figura 28 – Foto do Ano do *World Press Photo* em 2005, por Arko Datta



Fonte: *World Press Photo*<sup>47</sup>

Tal como observa Jean-François Lyotard, quando surgiu a fotografia e constatou-se seu caráter documental, os pintores passaram a “subverter os pretensos ‘dados’ visuais, de modo a tornar visível o facto de o que o campo visual esconde e exige invisíveis, que não depende apenas do olhar (do príncipe), mas do espírito (vagabundo)” (LYOTARD, 1997, p.128). A fotografia-expressão atua de forma semelhante e traz à tona o que foi colocado para escanteio em vista da predominância do referente. Neste âmbito, “um novo ator emerge ao lado do fotógrafo: o fotografado, o Outro. O roubo é, então, sucedido pela troca, pelo diálogo (ROUILLÉ, 2009, p.177).

Durante muito tempo o sujeito que está em frente à lente da câmera foi tratado somente como o objeto cuja emanção visual era fixada na fotografia. Sua condição de referente o condicionava a ser somente um elemento coadjuvante na participação da construção do processo fotográfico. Sua dimensão individual como ser humano era menos

---

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2005/31394/1/2005-Arko-Datta-WY>. Acesso em 14 mar.2019.

importante do que sua condição de objeto a ser fotografado em determinado recorte do “real”. A figura do Outro veio completar a tríade que fundamenta a vertente expressiva da fotografia, composta ainda pela emergência das formas fotográfica que traz à vida a escrita individual do fotógrafo. Entretanto, a admissão do Outro só se tornou possível a partir de 1990 com a derrocada do modelo de fotografia-documento e com o aparecimento de uma categoria de fotógrafos sensíveis aos personagens que ocupam os vários espaços da sociedade, mas que até então eram como que invisíveis (Rouillé, 2009). André Rouillé identifica a valorização do Outro na reportagem dialógica, ramo que se afasta da necessidade de conseguir o furo jornalístico e dos grandes flagrantes noticiosos. O diálogo se estabelece em uma relação de aproximação entre fotógrafo e fotografado, em que este deixa de ser uma “presa” a ser capturada pelas lentes e se torna um parceiro. Na reportagem dialógica o sujeito também tem voz.

Esse gênero de reportagem tem, assim, necessidade de duração para que se estabeleça um diálogo prolongado e aprofundado com os modelos. [...] Eles [os fotógrafos] trocam e dão, pois se inscrevem em ações de caráter mais social do que mercantil, concebidas em favor dos modelos. Dentro dessa estrutura, fotografar não é mais roubar, e posar não significa mais se oferecer inutilmente aos fotógrafos de passagem. O modelo torna-se um ator, um verdadeiro parceiro, um sujeito (ROUILLÉ, 2009, p.183).

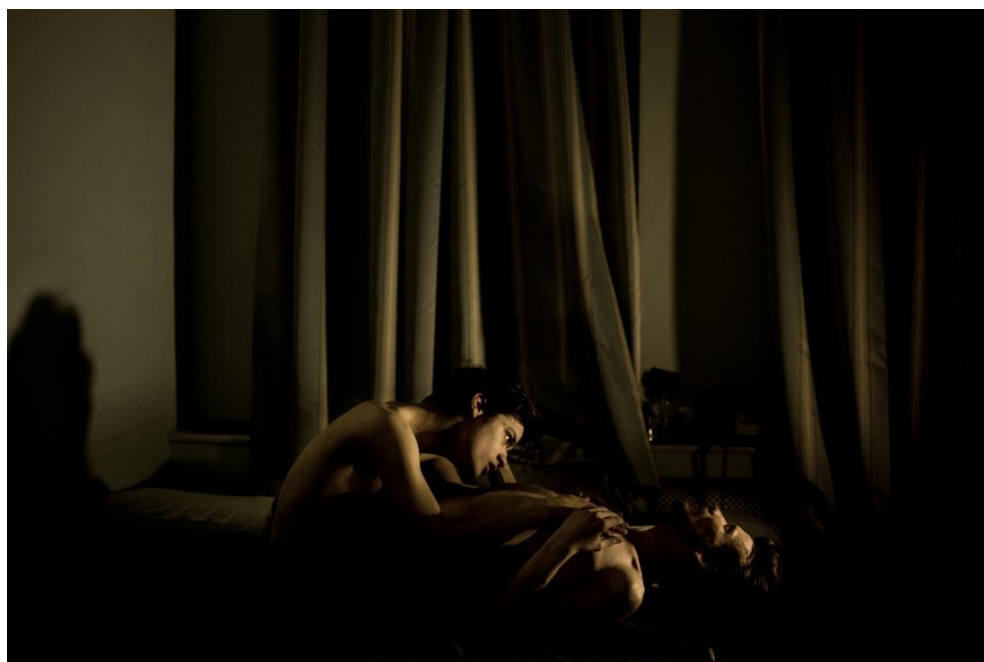
Algumas das fotografias do *World Press Photo* lançam mão da relação dialógica de modo a valorizar a figura do Outro, tal como se observa nas fotografias produzidas a partir de séries fotográficas e também nos retratos. A Foto do Ano de 2015 (Figura 29), produzida por Mads Nissen, mostra um casal homossexual em um momento de intimidade. A grande questão que perpassa essa fotografia recai sobre o tema da homofobia na Rússia, país de origem de ambos. Em entrevista concedida ao *World Press Photo* e publicada no *Youtube*, Nissen conta que muita gente o questiona como conseguiu ganhar a confiança de Jon e Alex, as personagens de sua fotografia, ao que ele responde que se trata simplesmente de conhecer as pessoas de coração aberto, demonstrando interesse por suas vidas e procurando compreendê-las.

Como fotógrafo, eu não acredito na ideia de ser objetivo, mas acredito na ideia de ser justo e honesto. [...] Estou muito feliz que eles [Jon e Alex] não digam que eu ganhei este prêmio, mas que nós ganhamos este prêmio. [...] Eu sou um jornalista, não sou ativista, mas sou um jornalista com um conjunto de valores [...] e estou muito feliz que a comunidade LGBT possa se beneficiar com esta história e tomara que ela traga mais tolerância<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hZ-2JGRFt4Y>. Acesso em: 07 fev.2019.

Nesse sentido, “[...] o Outro cessa de ser um objeto para ser um sujeito, um ator, um parceiro; e o fotógrafo sai da solidão e do distanciamento em relação ao mundo aos quais o dispositivo documental o condena” (ROUILLÉ, 2009, p.184). As palavras e a prática de Mads Nissen comungam do conceito de reportagem dialógica que compõe a fotografia-expressão, além de congregam harmoniosamente as formas fotográficas que deixam a marca de sua escrita e subjetividade pessoais. Toda a encenação da imagem tenta evocar um clima intimista, mas, simultaneamente, de algo que precisa ser escondido, feito na penumbra, pois há ameaças que rodeiam o quarto onde os dois se encontram.

Figura 29 - Foto do Ano do *World Press Photo* 2015, de Mads Nissen



Fonte: *World Press Photo*<sup>49</sup>

Segundo Alessia Glaviano, membro do júri do WPP 2015, a fotografia de Nissen “[...] é sobre o amor como uma questão global, de uma maneira que transcende a homossexualidade. Envia uma mensagem forte para o mundo [...] sobre igualdade, sobre gênero, sobre ser negro ou branco, sobre todas as questões relacionadas às minorias” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>50</sup>), ou seja, os Outros, o excluído, o menor,

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/29518/1/2015-Mads-Nissen-CII>. Acesso em 14 mar.2019.

<sup>50</sup> “It is about love as a global issue, in a way that transcends homosexuality. It sends out a strong message to the world, not just about homosexuality, but about equality, about gender, about being black or white, about all of the issues related to minorities”. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2015>. Acesso em: 07 fev.2019.

o que está à margem. “Aquele que desafia o maior, como o rosto de um ‘sem-teto’ é sempre um desafio lançado na cara daqueles que têm onde morar” (ROUILLÉ, 2009, p.181). A respeito desse rosto que desafia o observador, destacamos a presença significativa dos retratos no *World Press Photo of the Year*.

“Nunca olhem para a câmera”, lembra Walter Benjamin sobre os primórdios da fotografia, em que os pequenos olhos das pessoas retratadas suscitavam o temor de que pudessem enxergar seus observadores em vista da grande nitidez e fidelidade que o daguerreótipo oferecia em contraposição à pintura (Benjamin, 1987). Roland Barthes, por sua vez, ao dissertar sobre a foto-retrato, evoca histórias sombrias em que ao mirar seu próprio retrato vê a morte em pessoa: “[...] desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis [...]” (BARTHES, 2015, p.21). Aqui é possível observar o domínio da visão referencialista de Barthes em relação à fotografia, nomeando-se a si mesmo como objeto e refém dos arbítrios da câmera. Entretanto, ao visualizar o retrato fotográfico a partir do prisma da fotografia-expressão, podemos concluir de forma semelhante a Benjamim Picado que

[...] no apelo humano das imagens que nos olham, é especialmente agudo o sentido com o qual a imagem se exercita enquanto gênero conversacional, já que nelas se efetiva o propósito de criar no espectador a impressão de um tipo especial de actância, aquela da conversa direta (PICADO, 2014, p.165)

Entre as Fotos do Ano do *World Press Photo* destacam-se dois exemplos de retrato: as fotografias premiadas em 1986 e em 2011 (Figuras 30 e 31, respectivamente). A Foto do Ano de 1986 mostra os últimos momentos da menina colombiana Omayra Sanchez, presa pelas pernas em uma poça de lama e destroços, mas que, apesar da morte eminente, encara a câmera com seus olhos negros e observadores. O povoado onde Omayra morava foi atingido por uma erupção vulcânica que rapidamente provocou uma enorme inundação e, devido a conflitos políticos que assolavam o país na época e ao difícil acesso à região, ela não foi resgatada a tempo para que sua vida fosse poupada. A imagem é extremamente chocante e a história por trás dela ajuda a compor o cenário perturbador. À época, a fotografia produzida por Frank Founier levantou um intenso debate sobre a necessidade de mostrar esse tipo de imagem, além do papel aparentemente passivo do fotógrafo frente ao sofrimento da menina. Tal como relatou Fournier posteriormente, “[...] ele sentiu que a história era importante e precisava ser relatada, e que estava feliz que a imagem gerasse tanta resposta, já que seria pior



se ninguém se importasse com isso” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>51</sup>). Em reportagem realizada pela BBC em comemoração aos 50 anos do *World Press Photo*, em 2015, lamenta-se que a tecnologia foi capaz de capturar a imagem de Omayra e transmiti-la para todo o mundo, porém foi incapaz de salvá-la da morte<sup>52</sup>.

Figura 30 - Foto do Ano de 1986 produzida por Frank Fournier



Fonte: *World Press Photo*<sup>53</sup>

Por outro lado, o retrato de Bibi Aisha, feito pela fotógrafa Jodi Bieber, opera em um paradoxo que a faz oscilar entre o horror e o belo. A fotografia vencedora do *World Press Photo of the Year* de 2011 mostra o retrato de uma moça vestida com o típico véu da religião mulçumana, porém seu rosto não tem nariz, decepado à faca pelo próprio marido. Segundo David Burnett, presidente do júri do WPP 2011, Jodi Bieber conseguiu fazer o que todos os fotógrafos tentam fazer, que é “desafiar o espectador não apenas a contemplar esse momento pelo que é, mas também a desejar mais. Mais informações. Mais compreensão” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>54</sup>). Segundo Burnett, o retrato não falava somente de

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/1986>. Acesso em: 07 fev.2019.

“[...] he felt the story was important to report and that he was happy that the image generated so much response, as it would have been worse if no one had cared about it”.

<sup>52</sup> Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4231020.stm>. Acesso em 26 jan.2019.

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1986/34475/1/1986-Frank-Fournier-WY>. Acesso em 16 mar.2019.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2011>. Acesso em: 07 fev.2019.

Aisha, mas de todas as mulheres ao redor do mundo que passam pela mesma situação, além de ser uma foto que exprime a relação entre o fotógrafo e o sujeito que posa, o Outro.

Figura 31 - Foto do Ano de 2011 produzida por Jodi Bieber



Fonte: *World Press Photo*<sup>55</sup>

O retrato produzido por Jodi Bieber não explora a condição de Bibi Aisha enquanto uma aberração que subverte a harmonia da cena, o foco não repousa sobre o que está ausente, mas sobre o que está presente no seu olhar, forte, impassível, que mira a câmera. Ao posicionar a personagem ligeiramente de lado em relação ao observador, o aspecto perturbador de suas narinas é atenuado. Logicamente que a imagem ainda há resquícios do horror, mas eles servem como forma de reflexão que aproxima o espectador, e não o contrário.

A comparação entre os retratos de Omayra Sanchez e Bibi Aisha levanta novamente o embate entre o privilégio concedido ao choque e ao cultivo das formas fotográficas: o referente indexical e o Outro simbólico, dotado de sentidos e signos que nos remetem a algo além de sua mazela. A imagem de Aisha é tão significativa que, ao contrapô-

---

“to challenge the viewer not only to contemplate this moment for what it is, but also to desire more. More information. More understanding”.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2011/30248/1/2011JodiBieberYEAR>. Acesso em 16 mar.2019.

la à famosa fotografia de Steve Mccury (Figura 32) publicada na capa da revista *National Geographic*, de 1985, é possível notar mais semelhanças do que discrepâncias, tal como se a fotógrafa Jodi Bieber tivesse recorrido a ela como inspiração acessando o nosso imaginário simbólico, como já mencionado quando abordamos a reprodução de modelos pictóricos do passado.

Figura 32 - Comparação entre as fotografias de Jodi Bieber e Steve Mccury



Fonte: *The Guardian* e *National Geographic*<sup>56</sup>

Toda a explanação que fizemos até agora nesta dissertação tentou mostrar a gradual transformação do modelo de fotojornalismo ratificado pelo *World Press Photo*: a transição da qualidade estética da imagem, menos atrelada à noção de testemunho e à objetividade, e mais alinhada ao conceito de fotografia-expressão. O desinvestimento progressivo do caráter dramático caracterizado pela Foto-choque e a adesão a um modelo baseado na expressão advinda das formas fotográficas, na inclusão da subjetividade do fotógrafo e do Outro, parece fazer emergir um novo regime de verdade que não mais recai sobre o referente indexical, mas valoriza a elaboração de uma imagem que consiga significar mais do que mostrar. Deste modo, o índice semiótico geralmente atrelado à natureza mecânica da câmera, e muitas vezes tomado como parâmetro para a constituição plástica referencial da fotografia de imprensa, é superado por outro tipo de abordagem mais simbólico, tomando-se

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/greenslade/2010/jul/30/time-magazine-news-photography> e <https://news.nationalgeographic.com/2016/11/afghan-girl-sharbat-gula-denied-bail-hepatitis-c/>. Acesso em 16 mar.2019.

como símbolo “um sinal visível de algo que não se encontra ali presente de forma concreta” (RIBEIRO, 2010, p. 47), mas que é significado na foto apesar de sua ausência.

Decerto as fotografias são produzidas como índices, visto que sua constituição se dá a partir da ação da luz sobre uma superfície fotossensibilizada, seja em uma reação físico-química ou na geração de dados computacionais advindos do sensor das câmeras digitais. Entretanto, nem sempre o caráter indexical se sobressai na composição criativa da foto, pois “as distinções que Peirce estabelece dizem respeito ao processo de produção” (KRAUSS, 2014, p.83). No que concerne à fotografia, “a semelhança visual é ‘fisicamente forçada’ e é esta dimensão formativa que a identifica como sendo indicial” (KRAUSS, 2014, p.83).

A partir disso, podemos conjecturar que no domínio da composição criativa, nem sempre a fotografia corresponderá a um fato, a um acontecimento do passado, retratado fielmente, haja vista as fotografias alegóricas do século XIX. Isso quer dizer que apesar de a fotografia ser produzida mecanicamente como um índice, a imagem que ela retrata, do seu ponto de vista expressivo, pode ser predominantemente icônica ou simbólica. Seguindo essa lógica, Rosalind Krauss chama a atenção para as fotos aéreas que, apesar de serem um registro de “realidade”, exigem do espectador um tipo de atitude mais ativa, que vá além da observação: elas exigem participação e interpretação.

Entretanto, o que surpreende é que a vista aérea, ao contrário da maioria das outras fotografias, faz surgir a questão da interpretação, da leitura. Ou, pelo menos, torna o problema tão premente que somos obrigados a conscientizarmo-nos dele. [...] A fotografia aérea nos coloca diante de uma “realidade” transformada em texto, algo que precisa de uma leitura ou de uma decodificação. [...] A fotografia aérea desvenda portanto uma ruptura na tessitura da realidade, ruptura que a maioria das fotografias tomadas no solo conseguem dificilmente dissimular. Se toda fotografia promove, aprofunda e encoraja nossa fantasia de relação direta com o real, a fotografia aérea tende a rasgar o véu deste sonho – através dos próprios recursos da fotografia (KRAUSS, 2014, p.101).

A ruptura identificada por Krauss pode ser visualizada em *Fait* (Fato, em francês), obra da fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber. O livro é composto por fotografias aéreas e terrestres de locais marcados por conflitos armados, como a Guerra do Golfo no deserto do Kuwait (Figura 33).

A partir de diferentes ângulos, por exemplo, de cima para baixo, essas imagens são ressignificadas e parecem retratar algo totalmente diverso da paisagem que lhe deu origem. O espectador precisa olhar atentamente a fotografia para compreendê-la e, mesmo assim, é possível que seu entendimento não esteja completamente de acordo com o cenário capturado. Para Kátia Hallak Lombardi, as imagens de Ristelhueber significam um revés em

relação à mídia de massa e sua preponderância factual, pois elas “fazem parte de um processo dissensual e estão situadas na frágil linha que separa a fotografia documental convencional da arte” (LOMBARDI, 2011, p.27). A fotógrafa francesa utiliza-se de ferramentas do fotojornalismo e das escritas fotográficas para tornar visíveis os vestígios do passado que, na verdade, fazem parte do presente mesmo que passem despercebidos. Ou seja, é o índice que toma outra forma a partir da ação subjetiva e expressiva do fotógrafo. Dessa forma, se dá aqui a manifestação da fotografia-expressão.

Figura 33 - Fotografia do livro *Fait*, de Sophie Ristelhueber



Fonte: DESIGN OBSERVER<sup>57</sup>

Em vista disso, como a fotografia pode ser então classificada diante do trabalho expressivo em suas formas visuais, apesar das conjunções processuais que a caracterizam como índice? O caráter de indexicalidade é intrínseco à fotografia-documento que, tal como acompanhamos, tem sido gradativamente substituído pela fotografia-expressão, inclusive no fotojornalismo contemporâneo ratificado pelo *World Press Photo*. André Rouillé afirma que “essa passagem do documento à expressão se traduz em profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão” (ROUILLÉ, 2009, p.20). Deste modo, se o

---

<sup>57</sup> Disponível em: <https://designobserver.com/feature/exposure-kuwait-1991-by-sophie-ristelhueber/38943>. Acesso em: 10 fev.2019.

índice parece não ser completamente adequado para definir a fotografia-expressão e, por consequência, as Fotos do Ano do *World Press Photo* premiadas desde 1990, localizamos no conceito de símbolo peirciano uma possível explicação para este fenômeno, tal como veremos no próximo capítulo.

## 5 A RECONFIGURAÇÃO ESTÉTICA DO FOTOJORNALISMO: O SÍMBOLO PEIRCIANO NA FOTO DO ANO

Em sentido genérico, o símbolo é tudo aquilo que representa, sugere ou substitui alguma coisa. Nas palavras de Juan-Eduardo Cirlot, ao parafrasear o psicólogo francês Paul Diel, “o símbolo é um veículo universal e particular. Universal, porque transcende a história; particular porque corresponde a um tempo preciso<sup>58</sup>” (CIRLOT, 1992, p.19, tradução nossa). A maior parte dos estudiosos localiza no Paleolítico a origem do pensamento simbólico, em que há indícios de rituais de sepultamento em que os cadáveres eram salpicados com ocre vermelho. Para os povos primitivos, os elementos da natureza, como a terra, a água, as estrelas e os animais eram os verdadeiros deuses, porém para Cirlot, São Paulo foi o primeiro a formular a noção essencial acerca do contato com o invisível, tal como revela a passagem do livro de Romanos, que diz que as perfeições invisíveis de Deus podem ser contempladas nas suas obras<sup>59</sup>(Cirlot, 1992).

Segundo Mircea Eliade, o notável renascimento da importância do símbolo na sociedade Ocidental, no início do século XX, é uma resposta ao racionalismo, ao cientificismo e ao positivismo do século XIX. Desde então, passou-se a compreender que o símbolo, bem como o mito e a imagem, são inerentes ao próprio homem, tal como uma essência carregada pela sociedade através dos tempos. “[...] se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los” (ELIADE, 1979, p.12). Antes mesmo da linguagem e da própria razão, o pensamento simbólico já se põe em ação, pois é intrínseco ao ser humano, fazendo emergir certos aspectos da “realidade” dissimulados e ocultos à visão. Tal como afirma Gilbert Durand, “o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 1993, p.12).

O sentido de símbolo foi sendo dilatado com o passar dos tempos, significando desde oráculos, presságios, sinais dos deuses, até alianças de compromisso, logotipos e gestos. “De fato, poucas palavras adquiriram tão vasta significação como a palavra ‘símbolo’”

---

<sup>58</sup> “[...] que el símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular por corresponder a una época precisa”.

<sup>59</sup> Romanos 1,20: “De fato, desde a criação do mundo, as perfeições invisíveis de Deus, tais como o seu poder eterno e sua divindade, podem ser contempladas, através da inteligência, nas obras que ele realizou”.

(RIBEIRO, 2010, p.47). Peirce, pelo contrário, propõe um retorno ao significado original da palavra símbolo, que seria “a de um signo convencional, ou de um signo que depende de um hábito” (PEIRCE, 2005, p.72).

Qualquer palavra comum, como “dar”, “pássaro”, “casamento”, é exemplo de símbolo. O símbolo é aplicável a tudo o que possa concretizar a idéia ligada à palavra; em si mesmo, não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra (PEIRCE, 2005, p.73).

Nesta passagem, Peirce deixa claro que o símbolo não pode indicar algo em particular, pois esta é a função essencial do índice. O símbolo tem capacidade de evocar uma espécie de coisa e não algo singular. O célebre exemplo da “estrela” ajuda a compreender o caráter holístico do símbolo: escrever a palavra “estrela” não faz da pessoa que a escreveu o criador da coisa “estrela”. Nem mesmo o apagamento da palavra fará com que a estrela lá no céu deixe de existir, pois o seu significado vive na mente daqueles que a usam. Ou seja, o “símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (PEIRCE, 2005, p.73).

Compreende-se a partir disso que o repertório pessoal é uma variável de extrema importância na equação simbólica. Em seu próprio processo de formação, o ser humano agrega suas experiências, valores culturais e sociais que recebeu como herança de gerações passadas (Ribeiro, 2010). Parte selecionada dessas experiências é levada a se inter-relacionar com os signos que se apresentam, dotando-os de outros significados que mais condizem com o contexto particular de cada sujeito. Isto quer dizer que, “este conglomerado semiótico [...] consiste nos signos agora diante de sua mente, em junção com todos os signos relevantes, seus objetos, e seus interpretantes armazenados em seus bancos de memória” (MERRELL, 2012, p.95). A percepção e a interpretação do símbolo, deste modo, também é algo pessoal.

O símbolo necessita de um certo grau de semelhança e referencialidade para existir. Mesmo que o índice consiga atuar dentro do símbolo como um elemento indicativo, ele não tem poder para significar e, por causa disso, precisa de um ícone (Ribeiro, 2010) e é por esse motivo que se diz que o símbolo carrega em si signos icônicos e indexicais. Assim sendo, compreende-se que o símbolo não possui existência concreta e autônoma, pois é somente “por força de uma ideia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto” (SANTAELLA e NÖTH, 2015, p.66).



[...] os signos, especialmente símbolos, não “representam”, “referem-se”, “correspondem” à decoração do nosso mundo. Na grande maioria dos casos eles fornecem um guia, um apelo à ação, um conjunto de instruções, a maioria delas implícitas por meio daquilo que nós mais ou menos experimentamos (inter-relacionamos a) àquilo que o símbolo emissor uma vez experimentou (MERRELL, 2012, p.197).

Este apelo à ação, este domínio sobre aquilo que está implícito, incompleto por não estar presente, é um das características do símbolo e também da fotografia-expressão. Tal como afirma André Rouillé, a fotografia-documento refere-se completamente a algo material, físico, tangível, preexistente, cuja finalidade é registrar e reproduzir fidedignamente a aparência tal e qual ela se expõe aos olhos (Rouillé, 2009). As referidas prerrogativas divergem do que seja a fotografia-expressão, porém aproximam-se do âmbito indexical da imagem. É nesse sentido que associamos a noção de símbolo postulada por Peirce com o significado atribuído ao conceito de fotografia-expressão.

A fotografia-expressão não se apega à reprodução do visível, mas em tornar visível. Ela é da ordem da generalidade, pois não foca em um evento particular, factual, mas em um acontecimento e em suas implicações. “Um símbolo nunca é completamente esclarecido” (EPSTEIN, 1985, p.68), pois se estivesse tudo entregue, referido, indicado, seria um índice. Tal como nas Fotos-choque, o horror está ali representado e há pouco, quiçá nada, nas entrelinhas. A fotografia-expressão, em contrapartida, parece convidar à descoberta daquilo que é subliminar: assim como o símbolo, ela se refere ao seu objeto sem mostrá-lo explicitamente.

Diferentemente do ícone e do índice, o símbolo é um signo que estabelece uma relação com seu objeto por meio de uma mediação, ou seja, as ideias presentes no símbolo e em seu objeto se relacionam a ponto de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto, isto é, fazendo com que o símbolo represente algo que é diferente dele. Assim, o símbolo se relaciona com seu objeto devido a uma ideia presente na mente do usuário, um hábito associativo, uma lei, chamada por Peirce de “interpretante lógico” (RIBEIRO, 2010, p.51).

Peirce afirma que “um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto” (PEIRCE, 2005, p.53). Quando olhamos as fotografias premiadas pelo *World Press Photo of the Year* após 1990, observa-se que grande parte delas não apresenta o ápice de um fato, a captura do furo de reportagem. Ao invés disso, elas tentam explorar um contexto, associando ideias (seja a referência a um modelo pictórico, seja o trabalho criativo das formas fotográficas, seja a

exaltação do Outro) para contar uma história que a Foto-choque, altamente indexical, não consegue contemplar, pois, conforme nos diz Roland Barthes, não pode ir além do choque. Diego Goldberg, membro do júri que elegeu a Foto do Ano de 1994 (Figura 34), afirmou que o retrato dos meninos palestinos empunhando armas para o alto transcende o conflito entre Israel e Palestina. A foto, produzida pelo fotógrafo Larry Towell, é capaz de contar sobre o outro lado da guerra, não aquele dos campos de batalha, mas aquele que devora e macula a infância das crianças.

Em primeiro lugar, o sentimento era de que, embora a imagem devesse ser de um evento importante, essa não era de forma alguma a questão decisiva. Queríamos enfatizar que o prêmio é sobre excelência em fotografia; Todos nós sabíamos que havia uma percepção "lá fora" que no passado isso às vezes tinha sido negligenciado por causa de eventos chocantes. Neste sentido, a escolha deste ano é certamente um afastamento das competições anteriores. [...] Em outros aspectos, o concurso de 1994 refletiu uma tendência para histórias de fundo bem pensadas que ofereciam outro ângulo em eventos noticiosos (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>60</sup>).

A carga de dramaticidade dessa imagem não está na própria imagem, mas naquilo que a faz ser possível como acontecimento, ou seja, a guerra e suas consequências que atingem vidas inocentes de forma prematura e definitiva. O seu caráter geral possibilita a “entrada” do espectador que traz consigo seu repertório de experiências e, a partir daí, interpreta a imagem. Uma abordagem mais restrita, apontando para alguma coisa em particular, limita o território de interação entre a fotografia e a mente de quem a observa. “A própria maneira de testemunhar muda” (ROUILLÉ, 2009, p.184).

Assim como a fotografia-expressão não extirpa completamente o elemento documental de sua construção, o símbolo não pode prescindir da existência do índice em seu cerne. As fotografias premiadas no *World Press Photo of the Year*, logicamente, se referem a eventos passíveis de ser notícia, de dar vida a uma reportagem, de figurar nos periódicos de todo mundo, senão não seria uma premiação de Fotojornalismo. Entretanto, as imagens escolhidas a partir de 1990 são aquelas que conseguem articular sentido além do fato.

---

<sup>60</sup> “In the first place the feeling was that, even though the picture had to be from an important event, that was by no means the decisive issue. We wanted to emphasize that the award is about excellence in photography; we all knew that there was a perception ‘out there’ that in the past this had sometimes been overlooked for the sake of shocking events. In this sense, this year’s choice is certainly a departure from previous competitions. [...] In other respects, the 1994 contest reflected a tendency towards well-considered background stories that offered another angle on news events.

Bastante comparativamente, a ênfase de Peirce reside não no conteúdo, essência ou substância, mas, mais adequadamente, nas inter-relações dinâmicas. Acontecimentos, não coisas, são enfocados. As coisas são o que são somente durante momentos fugidios na medida em que elas passam por cima e para dentro de sua própria alteridade; portanto, como eu sugeri, dizer o que uma coisa é, é invariavelmente dizer também o que não é. Acontecimentos, em contraste, acontecem. Eles são mais como-um-fluxo do que cinético-corpúsculares e como-uma-coisa; eles nos escapam por entre os dedos sem maiores problemas mais do que dão a promessa burlada que eles existem e estão à espera, como algum tipo de sócio em colaboração conosco (MERRELL, 2012, p.131).

Figura 34 - Foto do Ano em 1994 produzida por Larry Towell



Fonte: *World Press Photo*<sup>61</sup>

A ênfase que Peirce parece conferir aos acontecimentos em detrimento de coisas particulares, dimensão que estaria ligada às referidas inter-relações dinâmicas, se materializam nas Fotos do Ano premiadas desde 1990. A preferência por esse tipo de construção estética, segundo Benjamim Picado, seria sintoma de uma possível “crise dos usos” no Fotojornalismo. Para ilustrar sua argumentação, Picado cita as Fotos do Ano de 2009 e 2010, produzidas por Antony Suau e Pietro Masturzo, respectivamente (Figuras 35 e 36).

A crise dos usos, a qual se refere Picado, diz respeito justamente ao esgotamento da “plasticidade instantânea” em que a cobertura jornalística visual tradicionalmente estabeleceu suas bases. Ela seria uma decorrência da abertura de novos espaços à fotografia

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1994/33057/1/1994-Larry-Towell-WY>. Acesso em 16 mar.2019.

de imprensa, como os museus e as galerias, em que os fotojornalistas podem publicizar seus trabalhos a partir de uma emulação de um estilo mais afeito à arte. O próprio *World Press Photo* possui exposições itinerantes que rodam o mundo expondo os trabalhos laureados em suas diversas categorias.

Figura 35 - Foto do Ano de 2009, de Antony Suau



Fonte: *World Press Photo*<sup>62</sup>

As fotografias de Suau e Masturzo, segundo Benjamim Picado, mostram uma tentativa de se distanciar do foco de tensão de onde irradia o acontecimento. A Figura 35 destaca um policial apontando sua arma para algo externo ao enquadramento da câmera. Mesmo que não esteja explícito, o contexto da imagem aborda uma das centenas de execuções de despejo motivadas pela crise imobiliária que assolava os Estados Unidos na época. O fotógrafo preferiu capturar uma parte do cenário que preza pela iminência de que algo irá ocorrer e não em retratar o clímax do confronto que pode emergir do que é externo à foto, opção que seria normalmente escolhida pelo fotojornalismo canônico.

A Figura 36 traz a mesma sensação de indefinição da imagem anterior. Ela mostra os telhados de várias casas e prédios e sobre um deles é possível distinguir a presença de algumas pessoas. Sem a descrição do contexto que motivou a fotografia é quase impossível

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30622/1/2009-Anthony-Suau-WY>. Acesso em 16 mar.2019.

compreender a que ela realmente se refere: um protesto contra o resultado do processo eleitoral no Irã. Apesar disso, essas fotografias causam efeitos diversos para seu Interpretante Dinâmico a partir de uma ideia na mente do intérprete, que é atualizada conforme se analisa e investiga a fotografia e seu contexto. É necessário estar aberto a perceber os elementos que existem nessa imagem, a que se referem, e como eles a qualificam. O símbolo como legi-signo requer um sin-signo indexical que, por sua vez, requer um quali-signo icônico (Merrell,2012). É dessa forma que os símbolos crescem, retirando “[...] seu ser do desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones, ou de signos misturados que compartilham da natureza dos ícones e símbolos” (PEIRCE, 2005, p.73).

Figura 36 - Foto do Ano de 2010, de Pietro Masturzo



Fonte: *World Press Photo*<sup>63</sup>

Picado (2014) observa que estas imagens se aproximam da tendência atual das formas contemporâneas que trazem à tona momentos ordinários do cotidiano, como uma fuga de um discurso do flagrante. “[...] isto implicaria uma atenção mais genuína às conexões entre a força irradiadora dos fatos e a vida cotidiana, deixando em suspenso as formas mais reconhecíveis em que este impacto se manifesta” (PICADO, 2014, p.194). Ou seja, são

---

<sup>63</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30434/1/2010-Pietro-Masturzo-WY>. Acesso em 16 mar.2019.

imagens que pedem interpretação mais apurada, um olhar mais perscrutador, pois a ordem contextual é mais abrangente do que aquela que perpassa a fotografia de caráter mais referencial, mais indexical.

A constatação de Benjamim Picado vai ao encontro da fala de Gary Knight, presidente do júri do WPP 2014, que dizia que além da estética e do valor jornalístico, a fotografia merecedora do prêmio seria aquela capaz de prender a atenção do espectador por mais de um simples instante. Ou seja, “fotografias que iniciaram um diálogo com o espectador, que permitiam ao espectador pensar sobre o que foi fotografado, que desafiava estereótipos” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>64</sup>). Naquele ano de 2014, a foto premiada (Figura 37), produzida por John Stanmeyer, impactou pela beleza de sua simplicidade e por questionar o espectador acerca do complexo significado representado naquela cena, tal como relata o trecho extraído do site oficial do *World Press Photo*:

Ao premiar a imagem de John Stanmeyer dos migrantes africanos na costa do Djibuti, o júri chamou a atenção para uma das principais questões do mundo: o fluxo interminável de migrantes que atravessam o mundo em busca de uma vida melhor. Como disse Jillian Edelstein, membro do júri: “É uma foto que está conectada a tantas outras histórias - abre discussões sobre tecnologia, globalização, migração, pobreza, desespero, alienação, humanidade. É uma imagem muito sofisticada e poderosa. É tão sutilmente feito, tão poético, mas incutido em significado, transmitindo questões de grande gravidade e preocupação no mundo de hoje” (WORLD PRESS PHOTO, 2019, tradução nossa<sup>65</sup>).

Outro ponto que merece destaque, é que algumas das imagens vencedoras do *World Press Photo of the Year*, tal como as de Masturzo (Figura 36), Suau (Figura 35), Bieber (Figura 31) e Nissen (Figura 29), fazem parte de séries fotográficas, isto é, um conjunto de fotografias que procuram abordar um tema e não um fato. Tal prática rememora os tempos áureos das revistas fotojornalísticas, em que se destacam a *Life*, nos Estados Unidos, e a *O Cruzeiro*, no Brasil. Mais uma vez se declara que o Fotojornalismo procura novas alternativas

---

<sup>64</sup> “Photographs that started a dialogue with the viewer, that allowed the viewer to think about what was photographed, that challenged stereotypes”.

Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2014>. Acesso em: 07 fev.2019.

<sup>65</sup> “By awarding John Stanmeyer’s image of African migrants on the Djibouti shore, the jury raised attention for one the world’s major issues: the endless stream of migrants traversing the world in search of a better life. As jury member Jillian Edelstein said: ‘It’s a photo that is connected to so many other stories—it opens up discussions about technology, globalization, migration, poverty, desperation, alienation, humanity. It’s a very sophisticated, powerfully nuanced image. It is so subtly done, so poetic, yet instilled with meaning, conveying issues of great gravity and concern in the world today.’”

Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2014>. Acesso em 07 fev.2019.

à obrigatoriedade do instantâneo: nas séries fotográficas, tal como em um *storytelling*<sup>66</sup>, a história é contada em um contínuo, o corte abrupto do obturador é substituído pela experiência perceptiva da passagem temporal.

Figura 37 - Foto do Ano de 2014, produzida por John Stanmeyer



Fonte: *World Press Photo*<sup>67</sup>

As reportagens fotográficas, assim como as reportagens dialógicas que citamos como exemplo de fotografia-expressão, são um tipo de *storytelling* fotográfico que busca gerar emoção e engajamento do observador a partir de outros aspectos patêmicos que não aqueles típicos da fotografia que se pretende análoga ao “real”. Esta abordagem diferenciada

---

<sup>66</sup> *Storytelling* são narrativas que podem ser usadas, ou não, com o propósito de formatar pensamentos, seja na educação, no marketing ou no cinema. O hábito de contar histórias é característico da espécie humana, principalmente com a intenção de transmitir os elementos culturais e valores de cada sociedade. Como narrativas midiadas pós-internet, os *storytelling* ganham novos contornos por serem capazes de romper as estruturas clássicas da narrativa. Elementos como espaço, tempo, clímax, ponto de vista, personagens, fio e gênero narrativo, antes delimitados e cristalinamente identificáveis, agora se conformam a modelos fluídos de virtualidade narrativa. Nesse sentido, segundo Adenil Alfeu Domingos (2008), os *storytelling* adaptam-se àquilo que o sociólogo Zygmunt Bauman determinou como a redistribuição e o reposicionamento dos “poderes de derretimento da modernidade”, fator que provocaria a dita fluidez das formas.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/29628/1/2014-John-Stanmeyer-CII>. Acesso em 16 mar.2019.

do fotojornalismo é benquista, e até ratificada, pelo júri do *World Press Photo*, tal como afirmam os responsáveis pela escolha dos indicados à Foto do Ano do WPP 2018. Segundo eles, a imagem condecorada com o prêmio deve provocar engajamento, mostrar um ponto de vista, além de ser uma combinação entre os elementos fundamentais do fotojornalismo com novos modos de *storytelling*<sup>68</sup>.

Sendo o *storytelling* capaz de contar o que habita o imaginário, mas também de narrar o “real” e aquilo que potencialmente pode se tornar “real”, conseqüentemente, ele se mostra como signo que representa esta mesma “realidade” e que se atualiza constantemente. Segundo Peirce, não há fenômeno da mente humana que não tenha penetrado através dos sentidos. Então, na busca de compreender esses signos, o homem os atualiza e, por esse motivo, acessa repetidamente as duas primeiras categorias do pensamento peirciano, o ícone e o índice, para, assim, fechar no símbolo a tríade do raciocínio: percepção, cognição e interpretação (Domingos, 2008). É neste processo que, segundo as vivências e repertórios individuais, muitas vezes nos identificamos com as personagens das histórias que nos são narradas. Ao vivermos a vida do outro através de uma narrativa, um pouco deste outro acaba por repercutir em nós, em um processo de comunhão, de simbiose.

Nos signos também operam relações simbióticas, visto que “a semiose genuína é um limite ideal. No plano real, só ocorrem misturas” (SANTAELLA, 2008a, p.90). Tal como mencionamos anteriormente, o símbolo necessita de outros tipos de signos, como ícones e índices, para engendrar o pensamento, a interpretação. Quando abordamos a natureza indexical da fotografia, salientamos que Peirce a categorizava a partir de seu processo de produção, fator que poderia colaborar na predominância da estética da referencialidade em muitas das fotografias de imprensa, inclusive aquelas laureadas pelo *World Press Photo of the Year* antes de 1990. Diante da fotografia digital o processo de produção também se modifica: a câmera, antes baseada em um processo de produção indexical, se converte em um dispositivo da ordem dos legi-signos.

Os programas que põem a máquina a funcionar são também legi-signos altamente codificados. Quando esses programas visam à produção de imagens, o estatuto semiótico desses signos cresce em complexidade, visto que os programas são puramente numéricos, equações matemáticas que se convertem, na tela, em imagens sensíveis. O legi-signo embutido nas equações e nas imagens é o mesmo. [...] A tendencialidade do legi-signo para a geração de um mesmo interpretante é aí subvertida na medida em que processos tradutórios, encapsulados na própria

---

<sup>68</sup> “The jury on the six nominees for the *World Press Photo of the Year*”. Disponível em: <https://vimeo.com/255618715>. Acesso em: 14 mar.2018.



máquina, reverterem instantaneamente a ordem do inteligível para a ordem do sensível, convertendo o pensamento num sentimento de formas, movimentos, ritmos... (SANTAELLA, 2008a, p.106).

A transição da fotografia-documento para fotografia-expressão operada nas Fotos do Ano do *World Press Photo* sugere não somente uma transformação na aparência das imagens, mas também uma reconfiguração estética dos modos de fazer fotografia jornalística. Tal como alerta Jacques Rancière, “produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver” (RANCIÈRE, 2009, p.67), ou seja, os modos de produzir ajudam a definir o produto final e as formas que os tornam visíveis. A fotografia-expressão, que se estabeleceu como paradigma criativo do fotojornalismo contemporâneo e laureado pelo WPP, dá vida a novas formas de visibilidades, seja em confluência com processos de produção indexicais ou simbólicos. Tomando como verdadeira a afirmação de Marshall McLuhan de que a fotografia é capaz de alterar nossas atitudes e diálogos internos (McLuhan, 2007), é interessante pensar os modos como o formato digital da imagem fotográfica pode ser um fator que contribui para a construção da fotografia-expressão no fotojornalismo.

Ambas, fotografia digital e fotografia-expressão, operam na ordem dos legisignos simbólicos e exigem do espectador um ato intelectual de interpretação (Peirce, 2005). A convergência do digital com a fotografia deu origem a um vasto cenário de produção de imagens que acabou por enfraquecer, não somente a capacidade de acessá-las mentalmente através da rememoração (Lombardi, 2011), mas também o seu valor de verdade.

A emergência da fotografia-expressão no fotojornalismo traz consigo o ranço da desconfiança, pois as imagens menos rebuscadas são valoradas como mais autênticas (Sontag, 2003). Além disso, a possibilidade de manipular os códigos internos da imagem digital colocou em evidência a fragilidade do componente objetivo atribuído à fotografia, restando ao fotojornalismo reafirmar veementemente seus princípios éticos e dar visibilidade a novos modelos de construção plástica. Entretanto, acreditamos que, além da fotografia jornalística, o sujeito que opera a câmera também é moldado pelas novas tecnologias fotográficas de modo a conceber e trabalhar com os novos signos que emergem juntamente com a fotografia-expressão. Assim como Floyd Merrell, cremos que “da mesma forma que há continuidade entre qualisignos, sinsignos e legisignos, também há entre semiose natural e cultural, e entre agentes semióticos humanos e não humanos” (MERRELL, 2012, p.139). Neste sentido, o

signo simbólico parece expressar o mundo em redes contemporâneo: a reconfiguração estética do fotojornalismo parece se harmonizar com essa sociedade super simbólica (Merrell, 2012).

O esvaziamento da carga emocional do fotojornalismo contemporâneo, sintoma que as recentes Fotos do Ano do *World Press Photo* parecem demonstrar, tanto que servem como objeto de análise da presente pesquisa, é fruto de uma crescente transformação da concepção acerca da natureza das imagens. O advento da fotografia (e a consequente superação da pintura como meio preponderante de representação do visível), a modernização dos processos de reprodução na imprensa, o surgimento do cinema e da televisão, a emergência do computador e da tecnologia digital, são alguns dos fatores que perpassaram e contribuíram para a transição dos modelos de visualidade reproduzidos na atualidade. Nesse sentido, acreditamos que o fotojornalismo, que tem na fotografia uma de suas principais matérias-primas, reflete as invisíveis ondas de mudança que inspiram os processos criativos de cada época.

As fotografias do *World Press Photo of the Year* revelam uma mudança no paradigma de manifestação do fotojornalismo em que a fotografia-expressão se mostra como um modelo capaz de emular as idiossincrasias da sociedade contemporânea. Entretanto, a perda da hegemonia do documento e do descrédito que atingiu seu pretense dom indexical não se deve unicamente ao surgimento das tecnologias digitais e de programas computacionais de manipulação fotográfica, apesar de estarmos cientes de sua existência e de dificilmente conseguirmos identifica-las a olho nu. Segundo Joan Fontcuberta, este ponto de virada reside em “uma nova consciência crítica em relação à imagem, que foi acompanhada, e inclusive frequentemente impulsionada, por manifestações artísticas” (FONTCUBERTA, 2012, p.89). Neste âmbito, vale a pena mencionar que Marshall McLuhan, munido do pensamento do poeta Ezra Pound, afirmava que os artistas são as antenas da raça<sup>69</sup>; e foram justamente os homens e mulheres do mundo das artes que passaram a questionar o poder especular da fotografia e a promover manipulações nos negativos fotográficos de modo a criar cenas imaginárias, tal como um pintor diante de sua tela (Fabris, 2011).

Entre os principais motivos, arrolados por André Rouillé, que teriam instigado a desvalorização da fotografia-documento, e que podemos relacionar ao universo da fotografia

---

<sup>69</sup> Em “O ABC da Literatura”, Ezra Pound se refere aos artistas como “antenas da raça”. Na introdução da 3ª edição de “Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem” (*Understanding Media*, título em inglês), Marshall McLuhan, através da alusão à metáfora empregada por Pound, presta tributo ao poeta americano.

de imprensa, destacam-se: a perda do elo da fotografia com o mundo, visto que a sociedade industrial e positivista do século XIX, época em que nasceu, foi paulatinamente substituída pela sociedade da informação; a descrença na fotografia como instrumento de representação do “real” em vista da supremacia imediatista que a televisão imprimiu rapidamente na rotina das pessoas e nos processos jornalísticos; a ascensão de práticas fotojornalísticas que nem sempre exaltavam o furo e o flagrante factual, dando margem à roteirização das reportagens; e o surgimento da tecnologia digital e seus diversos mecanismos de adulteração visual (Rouillé, 2009).

Apesar de Rouillé não identificar no digital um papel determinante na virada do modelo da fotografia-documento para a fotografia-expressão, visto que este processo é resultante da evolução de variáveis que antecedem o uso ordinário de tal tecnologia, não podemos diminuir sua importância na consolidação deste paradigma que parece simbolizar a contemporaneidade. Tal como no século XV, em que a Perspectiva Direta serviu como uma ferramenta à pintura, de modo que ela pudesse se tornar um instrumento de compreensão da imagem que uma época tinha de si mesma e do mundo que a rodeava em um momento particular da história (Merrell, 2012), o digital e o fenômeno das redes de comunicação se mostram hoje como sinônimos da contemporaneidade, manifestando-se na cultura, na economia, nas ciências, nas comunicações e em tantos outros espaços possíveis.

Se “o meio é a mensagem”, tal como afirmava McLuhan, não seria adequado pensar que as produções humanas não seguiriam o espírito do seu tempo: a fotografia é um dos instrumentos que mais parecem definir a consumação da contemporaneidade. Assim como ela materializou os anseios de objetividade da sociedade industrial moderna do século XIX, hoje ela parece incorporar e se perfazer como um fruto do digital: desmaterializada, desindexalizada, simbólica, fluída, tal como os processos informáticos que a compõem. “Não sabemos se a nova ‘fotografia’, a pós-fotografia, salva ou condena a velha fotografia, mas com certeza ela nos situa em uma posição conveniente para fazer uma radiografia do mundo que em estamos” (FONTCUBERTA, 2012, p.12).

Neste sentido, as fotografias premiadas no *World Press Photo of the Year* após a década de 1990, cujo modelo de visualidade se alinha ao conceito de Fotografia-expressão, parece compartilhar dos mesmos genes que compõe o contexto tecnológico digital em rede em que está inserida. Assim como a fotografia analógica se manifestava como índice por ser gerada a partir de um processo indexical, a fotografia digital (e o fotojornalismo do *World Press Photo of the Year*) hoje constrói sua visibilidade optando por uma abordagem simbólica coerente com os códigos computacionais de sua tecnologia: símbolos binários que após

decodificados revelam uma imagem. Isso nos leva a pensar na possível consolidação de um processo de reconfiguração estética do fotojornalismo, em que o fator tecnológico contribui nesta virada de paradigma ao imprimir sua chancela na aparência e construção visual das imagens. Diferentemente da fotografia analógica, “a fotografia digital [...] nos transposta para um contexto temporal que privilegia a continuidade e, em consequência, a dimensão narrativa – não necessariamente empobrecendo a expressão fotográfica” (FONTCUBERTA, 2012, p.16). Pelo contrário, tal como identificamos nas Fotos do Ano do WPP desde 1990, o critério expressivo é garantido pelas formas e escritas fotográficas, pela valorização do “eu” do fotógrafo e pela inclusão da figura do Outro.

[...] apesar das mudanças tecnológicas e da forte demanda de fotos espetaculares, vulgares e sem interesse, ou melhor, paradoxalmente por causa disso, muitos fotógrafos continuam hoje a fotografar de maneira diferente a realidade e suas representações sociais e a questionar o mundo e sua história. Será reportagem? É reportagem, mas não no sentido apelativo, comunicante e mercantil do termo. Dessa forma, a fotografia poderia não apresentar imagens do mundo, mas questionar ao mesmo tempo o mundo, as imagens do mundo e o mundo das imagens (SOULAGES, 2010, p.234).

A progressiva desmaterialização da fotografia, que já teve como suporte o nada ergonômico daguerreótipo, o metal, o vidro, o papel, e agora os códigos simbólicos informáticos que viajam no ciberespaço (Fontcuberta, 2012), expõe as peculiaridades da sociedade contemporânea. Não é mera coincidência que as Fotos do Ano do WPP apresentem uma composição visual mais simbólica do que indexical: esta pode ser uma consequência dos dias atuais. Os produtos gerados a partir da conjugação entre fotografia e a tecnologia digital, além da relação cada vez mais íntima que estabelecemos com ela, são “um índice de nossa crescente confiança nos símbolos” (MERRELL, 2012, p.153), tal como afirma Floyd Merrell a respeito de como os computadores já são axiomas cravados na vida cotidiana. Corroborando esse ponto de vista, Joan Fontcuberta acrescenta que os computadores, bem como as câmeras fotográficas, se revelaram dispositivos capazes de produzir sentido, “mais do que isto: transformaram-se em prótese de nossas capacidades de olhar e pensar” (FONTCUBERTA, 2010, p.100).

A Primeiridade medieval foi superada pelos sin-signos da lógica clássica que encontrou seu ápice na era industrial que viu nascer a fotografia. Na contemporaneidade encontramos um outro panorama, permeado por processos simbólicos que se somatizam nas diversas formas e produções humanas, tal como o fotojornalismo premiado no *World Press Photo of the Year*. “Por isto na fotografia atual se acusa uma crise do documentalismo e uma

tendência à narração e ao discursivo” (FONTCUBERTA, 2012, p.189), e é isto que a fotografia-expressão aliada ao fotojornalismo evidencia. Tal como postula Joan Fontcuberta de maneira muito reveladora, a interpretação indexical nos fazia pensar que algo do referente se incrustava na fotografia, entretanto, hoje o jogo virou, pois é algo da fotografia que se crava no referente (Fontcuberta, 2012).

Produzir imagens, afinal, é parte essencial do ser humano, uma forma de manifestação individual e coletiva. Seja através de desenhos em cavernas, pinturas em quadros e igrejas, fotografias em metal, vidro, papel ou na tela de um computador, as construções imagéticas e seus modelos de visualidade seguem o espírito criativo de cada tempo, auxiliados pelos instrumentos que possam viabilizar sua criação. Podemos ir mais além e afirmar que tais instrumentos também evoluem de modo a concretizar as inspirações e abduções provocadas por esse sopro inventivo que parece impregnar determinadas épocas. Sem dúvida, a fotografia é um desses produtos, visto que os fundamentos de seu mecanismo foram gestados durante séculos até que encontrassem nos Oitocentos o ambiente favorável ao seu nascimento: ela conseguia congrega os anseios do seu tempo. Prodigiosamente, mesmo após quase dois séculos de sua criação, ainda hoje a fotografia consegue manter a sua importância devido a sua adaptabilidade. Lev Manovich afirma que a fotografia é tal como um vírus que se transmuta constantemente e que, por esse motivo, há boas razões para cremos que o futuro será fotográfico: a resiliência é o que a mantém viva e contemporânea (Manovich, 2006).

O enfraquecimento do valor documental da fotografia percebido no século XX colocou à prova sua capacidade em retratar o “real” e o fotojornalismo se viu naufragar diante da adrenalina imediatista e dinâmica que a televisão proporcionava. Além disso, o surgimento da tecnologia digital e os múltiplos recursos de manipulação de imagem, bem como de sua associação com as redes digitais de comunicação, fortaleceram a queda de um estatuto de verdade que se baseava na pretensa objetividade fotográfica. Progressivamente, durante as últimas décadas,

[...] abandonamos o mundo das imagens-coisas para aquele das imagens-eventos, isto é, para um outro regime de verdade, outros usos das imagens, outros conhecimentos técnicos, outras práticas estéticas, novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais (ROUILLÉ, 2009, p.455).

Em vista desse cenário, coube ao fotojornalismo se reinventar e sua adesão ao modelo da fotografia-expressão foi a alternativa escolhida, tal como demonstra as fotografias

premiadas no *World Press Photo of the Year* a partir de 1990. Após perceber a ocorrência de tal fenômeno, a pergunta que ecoava era: por que a fotografia-expressão foi eleita para servir de parâmetro criativo do fotojornalismo contemporâneo? Simplesmente porque ela congrega o espírito criativo do presente. Tal como os produtos concebidos na sociedade tecnológica hodierna, a composição da fotografia-expressão é desmaterializada, não-indexical, simbólica, ou seja, ela é filha do seu tempo, culminância de sua época.

## 6 CONCLUSÃO

Durante todo o percurso desta pesquisa, tentamos analisar o fenômeno da transição dos modelos das Fotos-choque para uma fotografia “desdramatizada” que o fotojornalismo do *World Press Photo of the Year* progressivamente passou a ratificar desde a década de 1990. Encontramos, afinal, uma miríade de temáticas que nos levou a refletir acerca da evolução das produções humanas e como esses eventos não estão isolados do potencial tecnológico e do momento histórico em que está inserido. Assim como o mecanismo indexical da câmera analógica se consumava na referencialidade da Foto-choque, a tecnologia digital se corporifica na fotografia-expressão ao manifestar-se como símbolo através da apresentação de um contexto mais amplo do que um simples momento recortado no tempo, factual. A fotografia-expressão exige participação, interpretação, envolvimento. Ela é coerente com os anseios de interatividade contemporâneos.

O fotojornalismo surgiu como uma estratégia de agregar o valor de objetividade testemunhal da fotografia à notícia. Através das páginas dos jornais e das revistas, os leitores eram transportados para longe de suas casas, eram levados a crer que a imagem à sua frente representava um pedaço de mundo e de tempo que realmente existia, ou que havia existido. A perda na crença da fidelidade fotográfica determinou a crise do documento e, conseqüentemente, do fotojornalismo. A tecnologia digital aliada à fotografia, para muitos, parecia ser a última pá de cal sobre o moribundo fotojornalismo.

Outro fator importante na esfera do fotojornalismo, tanto no âmbito da aparência estética como no domínio processual, é o surgimento das redes digitais de comunicação e dos dispositivos móveis com câmeras fotográficas acopladas e conexão com a internet. A massiva produção de fotografias por amadores passou a competir com os fotojornalistas nas oportunidades de capturar o flagrante, de registrar o fato no momento do seu ápice, de compartilhar pelas redes sociais aquilo que tem potencial para se tornar notícia. A concorrência que o fotojornalismo passou a sofrer na atualidade, o obrigou a uma adaptação a esse novo contexto e a uma reformulação de seus modelos e diretrizes.

Obviamente, os acontecimentos do mundo continuam a ser o principal combustível da fotografia de imprensa, entretanto, sua interpretação compositiva ganha contornos diferentes daqueles que a alçaram a instrumento de registro visual da história recente, desde o século XIX. Nesse sentido, o arquétipo da fotografia-expressão, que começou

a surgir no fotojornalismo como uma possibilidade na década de 1990, parece refletir em vários aspectos a sociedade em que vivemos atualmente.

A fotografia-expressão convoca um maior envolvimento do espectador, um olhar mais apurado em meio ao turbilhão de imagens que nos atingem todos os dias através das redes sociais, da TV e dos portais noticiosos da internet. O fotojornalista Sebastião Salgado afirma que ao apresentar o seu trabalho completamente em preto e branco convida o espectador a preencher a fotografia com suas próprias cores. É um modo de abrir o horizonte do factual para descobrir um espaço de significação mais abrangente. A fotografia sempre trouxe consigo um elemento de ficção, porém, no que diz respeito ao fotojornalismo, se sobressaiu seu caráter de objetividade, de complementaridade ao texto da notícia. Na contemporaneidade, os aspectos narrativo e discursivo ganham destaque na fotografia, tal como afirma Joan Fontcuberta, oportunizando a participação do sujeito observador. Um dos objetivos desta pesquisa foi analisar a emergência de tal fenômeno.

O choque prende a atenção por alguns momentos, porém, rapidamente o observador sente a necessidade de se afastar. Logicamente que sempre há a mórbida necessidade de encarar a morte olho no olho através da fotografia de notícia, ou das imagens e vídeos de tragédias insistentemente compartilhados através das redes sociais. Entretanto, as fotografias que conseguem trazer em si o crivo da expressividade do fotógrafo, do trabalho consciente das formas e escritas fotográficas, e que realmente contam uma história, são aquelas que povoam o consciente coletivo e servirão de referência estética no fotojornalismo, tal como os exemplos citados durante esta dissertação.

O índice do choque se dissipa e o símbolo da fotografia-expressão convida à interpretação. Mais do que apenas uma escolha estética, cremos que as Fotos do Ano do *World Press Photo* a partir de 1990 exprimem a culminância de um processo de reconfiguração que se iniciou por uma inadequação entre aquilo que a sociedade percebe, vive, experimenta, e o que ela vê estampado nas imagens de imprensa. Se a fotografia reflete a sociedade de onde ela emana, então a fotografia-expressão explorada pelo fotojornalismo hodierno parece ser uma estratégia adequada para suprir a necessidade desse sujeito espectador contemporâneo.



## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Image, music, text**. Traduzido e organizado por Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, André. **O cinema**. Ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Basiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionários de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992. Disponível em: <http://librosoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>. Acesso em: 13 fev.2019.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: ANDRÉ PARENTE. **Imagem-máquina**. A era das tecnologias do virtual. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 37-48.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DE CARLI, Anelise Angeli. **Imagens entre a fotografia e o jornalismo**: uma leitura simbólica do fotojornalismo premiado. 2015. 123f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, UFRGS. Porto Alegre, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Braziliense, 2005.

DOMINGUES, Juan. **Novo jornalismo**: reflexões sobre a relação entre reportagem e romance. *Conexão – Comunicação e Cultura*, v.12, n.24, 2013. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/2458>. Acesso em 10 mai.2019.

DOMINGOS, Adenil Alfeu. **O storytelling e transtorytelling como Fenômeno Multimidiático**. In: Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 31, 2008, Natal. Anais eletrônicos... Natal: INTERCOM, 2008. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1179-2.pdf>. Acesso em 14 fev.2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979. Disponível em: [https://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/eliade\\_micea\\_imagens-e-simbolos.pdf](https://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/eliade_micea_imagens-e-simbolos.pdf). Acesso em: 13 fev.2019.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo: Ática, 1985.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Vol.1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos**. Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**. A fotografi@ depois da fotografia. Tradução de Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

\_\_\_\_\_. **O beijo de Judas**. Fotografia e verdade. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FRANCO, Eda Mariza. **Resenha de “As Emoções no Discurso”, Emília Mendes e Ida Lúcia Machado (ORGS)**. ReVel, v.9, n.16, 2011. Disponível em [http://www.revel.inf.br/files/resenhas/revel\\_16\\_resenha\\_as\\_emocoes\\_no\\_discurso.pdf](http://www.revel.inf.br/files/resenhas/revel_16_resenha_as_emocoes_no_discurso.pdf). Acesso em 18 mar.2018.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **A transição tecnológica do fotojornalismo**. Da câmara escura ao digital. Florianópolis: Insular, 2012.

GONDAR, Jô. **Terror, imagem e subjetivação**. LUMINA: Revista da Facom/UFJF, v.6, n.1/2, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceus D. Lima, Diana L. P. de Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra e Tiekko Y. Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 1979.

HADLAND, Adrian; BARNETT, Camilla. **The State of News Photography 2018**. Photojournalists' attitudes toward work practices, technology and life in the digital age. Amsterdam: World Press Photo Foundation, 2018. Disponível em: [https://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/the\\_state\\_of\\_news\\_photography\\_2018.pdf](https://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/the_state_of_news_photography_2018.pdf). Acesso em: 27 jan.2019.

HORN, Evelyse Lins. **Fotografia-expressão: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea**. 2010. Disponível em: [http://www.poscom.ufc.br/arquivos/fotografia\\_express%E3o.pdf](http://www.poscom.ufc.br/arquivos/fotografia_express%E3o.pdf). Acesso em: 06 jan.2019.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano**. Considerações sobre o tempo. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Fotografias de conflito: o que permanece?** Discursos Fotográficos. Londrina, v.7, n.11, p.13-32, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/9876/9184>. Acesso em: 03 fev.2019.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

MANOVICH, Lev. **Image future**. Disponível em: [http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45\\_article\\_2006.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45_article_2006.pdf). Acesso em: 21 mar.2019.

MARQUES, Alan. **A máquina de acelerar o tempo**. Conversas sobre o fotojornalismo contemporâneo. Curitiba: Appris, 2016.

MERRELL, Floyd. **A semiótica de Charles S. Peirce hoje**. Ijuí: Editora Ijuí, 2012.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicações como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERSICHETTI, Simonetta. **A encruzilhada do fotojornalismo**. Discursos Fotográficos. Londrina, v.2, n.2, p. 179-190, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484/1230>. Acesso em 09 jan.2019.

PICADO, Benjamim. **O olho suspenso do novecento**. Plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário Essencial de Comunicação**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Emílio Soares. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce**. Estudos Semióticos, São Paulo, v.6, n.1, p.46-53, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49258/53340>. Acesso em: 22 jan.2019.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**. Entre documento e arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANDBYE, Mette. It has not been – It is. The Signaletic transformation of photography. In: KUC, Kamila; ZYLINSKA, Joanna. **Photomediations**. A reader (Org.). London: Open Humanities Press, 2016.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Percepção**. Fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012b.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012c.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012d.

\_\_\_\_\_. Pós-humano, pós-humanismo e anti-humanismo: discriminações. In: DI FELICE, Massimo; PIREDDU, Mario. **Pós-humanismo**. As relações entre o humano e a técnica na época das redes (Org.). São Caetano do Sul: Difusão, 2010.

\_\_\_\_\_. **Teoria geral dos signos**. Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage, 2008a.

SANTOS, Ana Carolina Lima. **A fotografia entre documento e expressão**. Um estudo sobre a produção imagética de PedroMeyer. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010. Anais...Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010, p.1-14.

SANTOS, Melissa Rubio dos. **Pietà: trânsitos imagético-labirínticos de Michelangelo a Kim Ki Duk**. Revista Translatio, Porto Alegre, n.6, p.142-149, 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/44679>. Acesso em 06 fev.2019.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Sobre o dispositivo fotográfico. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus, 1996.

SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna** (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. Perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

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

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

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. Porque as notícias são como são. V. 1. Florianópolis: Insular, 2005.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ZYLINSKA, Joanna. Photomediations. An introduction. In: KUC, Kamila; ZYLINSKA, Joanna. **Photomediations**. A reader (Org.). London: Open Humanities Press, 2016.