

A objetividade no fotojornalismo¹

Renata LOHMANN²

Ana Taís Martins Portanova BARROS³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, RS

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo estudar a questão da objetividade no fotojornalismo. Para tal, faz um estudo do que é o fotojornalismo, sua história e seus conceitos formadores. Apresenta também a evolução dos paradigmas que conceituam a fotografia e o fotojornalismo desde seu surgimento e como a crença na objetividade, tão marcando nos primórdios, foi sendo reavaliada pelo homem.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo, objetividade, fotografia.

TEXTO DO TRABALHO

O que é fotojornalismo: história e conceitos formadores

O fotojornalismo surge a partir do momento em que a fotografia é desenvolvida como mecanismo de reprodução da realidade visual. As fotografias passam a ser utilizadas a partir de meados do século XIX nas primeiras publicações ilustradas europeias, para transmitir informações úteis (de valor jornalístico) conjugando imagem e texto (SOUSA, 2000). Sua finalidade primordial é informar. Essas imagens ainda não eram consideradas fotojornalismo propriamente dito, já que ainda necessitavam do intermédio de desenhistas para serem publicadas nos periódicos. Nesta época, segundo Sousa (2000, p. 25) não eram raras as manipulações feitas pelos gravuristas enquanto elaboravam suas ilustrações a partir de originais fotográficos. Ainda assim, tinham a ambiciosa missão de dar testemunho do que presenciavam ao leitor, graças ao seu atribuído caráter de “realismo”. O surgimento da impressão direta é fundamental, já que, sem o auxílio de desenhistas, consegue atestar a fotografia como forma de

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012.

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela UFRGS, email: relohmann@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da UFRGS, email: anataismartins@hotmail.com

representação que se sustenta sozinha, sem a interferência da mão humana. Segundo Sousa (2000, p.44), a base tecnológica para a impressão direta surge em 1880, com a técnica do *halftone*. Por ser uma técnica de impressão cara e por contrariar o gosto estético vigente do público, a introdução e popularização do *halftone* demorou a se concretizar e os gravuristas continuaram tendo um papel de destaque na produção de imagens por anos.

Tecnologias como a do colódio úmido, substituindo o daguerreótipo, possibilitaram grandes mudanças nos níveis culturais, de rotinas e convenções, já que a partir desse momento, se atinge maior grau de movimentação com os pesados equipamentos. Esse caráter de instantaneidade e movimentação reitera a crença de que o que era fotografado era verdadeiro – Verdade como “o plano da imanência traçado pela fotografia, onde o Real substitui o Ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico” (ROUILLÉ, 2009, p.60). A ação do objeto passa a ser “congelada” instantaneamente: logo, a imagem não mentiria. Além disso, a tecnologia do colódio úmido e seu processamento negativo-positivo possibilitam a infinita reprodução das imagens, distanciando, já em princípio, a fotografia das artes. Mesmo possibilitando maior flexibilidade na movimentação do fotógrafo, a utilização do colódio úmido gera outros problemas, já que a foto precisava ser feita com a emulsão úmida sobre a chapa, e revelada antes de secar. Isso trazia a necessidade de um laboratório móvel: o fotógrafo continuava de alguma forma preso ao ser pesado equipamento.

A história da fotografia, seu desenvolvimento técnico e a evolução da relação humana com a imagem estão intimamente ligados com as guerras e conflitos dos séculos XIX e XX. A fotografia tem a missão de mostrar a guerra por dentro, direto dos campos de batalha. A Guerra da Criméia (1854-1855) foi a primeira registrada pela fotográfica de Roger Fenton e publicada através de gravuras. Fenton passa a ser considerado o primeiro repórter fotográfico (SOUSA, 2000). Porém, devido à tecnologia arcaica e à censura do próprio fotógrafo, Fenton não se aproxima muito dos campos de batalha, e sua visão da guerra é limpa, sem imagens que mostrem o sangue, os horrores e as perdas humanas.

Com limitações técnicas semelhantes às de Fenton, Mathew Brady fotografa a Guerra da Secessão Americana (1861-1865). Nessa cobertura, percebeu-se o poder de persuasão e carga dramática que a fotografia possuía em detrimento da pintura devido a

seu caráter de realismo e verossimilhança. Para tanto, era preciso estar próximo dos acontecimentos. Para vencer a concorrência, era preciso ser veloz, trazer as imagens em primeira mão. Pela primeira vez, os fotógrafos arriscam suas vidas estando mais próximos das batalhas.

Outro fator técnico importante para o caráter imediato da fotografia são as emulsões mais sensíveis à luz e equipamentos menores. Em 1884, George Eastman e W. Walker desenvolvem a primeira película fotográfica em tira, que era muito mais leve e manipulável que as chapas de vidro ou metal. Em 1888 Eastman inventa a primeira câmera Kodak, promovendo o uso massivo e democrático da câmera fotográfica. A partir deste momento, qualquer um é capaz de fotografar; os complexos e pesados aparelhos fotográficos não são mais necessários.

No Brasil, é possível perceber que as tendências técnicas se desenvolvem da mesma forma que na Europa e nos Estados Unidos, porém, com um pequeno atraso. O primeiro periódico ilustrado com fotografias a ser publicado no Brasil é a Revista da Semana, publicada em 1900. Em 1908 é criada a revista Careta e em 1914 a Fon-Fon. Essas eram publicações tradicionais que acabaram por se adaptar ao novo padrão de associação texto-imagem (MAUAD, 2004).

Em 1928, O Cruzeiro é lançado, e é um marco na história das publicações ilustradas brasileiras. Ela assume os modelos internacionais de revistas como a Life e com isso impulsiona as outras publicações a se adequarem a um padrão de qualidade fotográfica maior. Tinha em seus princípios básicos o papel do fotógrafo como testemunha ocular. Mauad credits à David Nasser e Jean Manson o crédito de primeiros fotojornalistas brasileiros. As revistas ilustradas brasileiras utilizavam a disposição de sequências de fotos na sua ordem cronológica para dar ao leitor a sensação de ser uma testemunha dos fatos. Essas sequências formavam uma narração visual e espacial do ocorrido. (LOUZADA, 2008)

Já nos jornais diários, o Correio da Manhã (1901) começa a publicar fotografias a partir de 1902; o Jornal do Brasil (1891), a partir de 1905 e o Gazeta de Notícias (1875), a partir de 1907. A Gazeta de Notícias também é o primeiro jornal a imprimir fotografias colorizadas, depois de modernizar seu parque gráfico. Entre 1920 e 1930, as fotografias de outros países chegavam ao Brasil de avião. Nesse período, o telégrafo era

utilizado para a transmissão de informações e um sistema de igual velocidade se fazia necessário para as imagens. Em 1936, o jornal O Globo moderniza seus sistemas de transmissão e recebe e publica a primeira radiofoto, fotografia que foi enviada da Europa para o Brasil por meio de ondas de radio. Esse sistema posteriormente evoluiu para a telefoto, cuja transmissão é realizada via telefone.

Em 1950, o ideal da fotoreportagem chega à sua maturidade com a revista O Cruzeiro, e em 1951, com o jornal Última Hora, se chega ao ideal de que uma boa foto de capa é garantia de sucesso de vendas.

A condição automática e técnica da gênese fotográfica atesta que, de fato, ela mostra o que existe. Segundo Souza (2000, p. 33), “a foto beneficiava também das noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhes estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como ‘espelho do real’”. *A fotografia como espelho do real* é a primeira de diversas posições defendidas quanto às questões de realidade da imagem (DUBOIS, 1993, p.26). Dubois conceitua que nesta posição, a fotografia é considerada mimética e esse mimetismo se deve ao automatismo do aparelho fotográfico, dando objetividade e naturalidade à imagem e coibindo a interferência da mão humana, sendo o fotógrafo mero instrumento da máquina. Essa *gênese automática* (Bazin, *apud* DUBOIS, 1993, p.35), torna a fotografia uma testemunha; somos levados a acreditar na existência do objeto fotografado. Porém, por mais que a imagem seja uma testemunha do referente, isso não significa que ela se pareça com ele. Ela atesta a existência física do objeto, mas não lhe dá sentido. Logo, seu peso real vem do fato de ela ser um traço do real, e não de sua semelhança com o real (DUBOIS, 1993, p.35).

Após a Segunda Guerra Mundial, temos a *Primeira Revolução no fotojornalismo* (SOUSA, 2000) e a conceituação da *fotografia como transformação do real* (DUBOIS, 1993). Nesse período, há uma ruptura nas fronteiras temáticas e uma evolução estética que dança entre os limites da fotografia com a arte e a expressão. Temos também uma crescente massificação da produção jornalística e a crise nas revistas ilustradas com o advento da televisão e a migração dos investimentos publicitários. Surge um embate entre a tecnologia (televisão e multimídia) e o valor documental da fotografia, que cresce progressivamente com o desenvolvimento das tecnologias de transmissão ao

vivo. Esse embate reduz a autoridade social do fotojornalismo em matéria de representação e figuração virtual do mundo.

Também é possível constatar manipulações no fotojornalismo como foto-reportagens com fotografias encenadas em *Paris Match* de Junho de 1966 (SOUZA, 2000) assim como a extirpação e acréscimo de figuras políticas nas imagens da Guerra Fria, que utilizou o fotojornalismo como ferramenta política e ideológica.

Nessa mesma época surgem revistas como *Playboy* (1953), revistas de escândalos, de moda, decoração, arquitetura e fotografia, assim como a figura dos paparazzi. Esse novo tipo de imprensa constitui um dos motivos para a disseminação da foto-ilustração, a utilização da teleobjetiva e dos recursos técnicos de estúdio no fotojornalismo.

A fotografia é vista, a partir dessa revolução, como *transformação do real*, já que é considerada codificada sob os aspectos culturais, técnicos, sociológicos e estéticos. A fotografia não é mais vista como um espelho; técnicas e funções diferentes passam a ser aplicadas para evidenciar este fato. Encenações de reportagens, edição mais extremada das imagens (supressão de personagens políticos, por exemplo), lentes teleobjetivas, técnicas de campana (para “pegar” celebridades em momentos inesperados) são técnicas até então pouco ou não utilizadas que passam a ser vigentes e aceitáveis. As funções também mudam; a fotografia não serve mais apenas para registrar e documentar grandes acontecimentos, mas para registrar coisas como o cotidiano, a rotina das celebridades, e também ensaios nus femininos (função já existente há muito tempo, mas que de clandestina passa a ser parte das novas funções da fotografia).

A partir desse momento passa a se falar em uma *verdade interior* (Diane Arbus *apud* DUBOIS, 1993, p.37). Rudolf Arnheim apresenta as Teorias da Representação, e a partir disso atesta as diferenças aparentes entre a imagem e o real: a imagem é determinada por ângulo de visão, distância do objeto e enquadramento específicos; a redução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade; a transformação das variações cromáticas em gamas de preto e branco; e que o isolamento preciso do tempo e do espaço é puramente de caráter visual. É importante compreender que, segundo Dubois, “se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’” (1993, p. 40, grifo do autor). Porém, a fotografia

não é evidente para qualquer receptor, é necessária a apreensão de determinados códigos de leitura para compreender a significação das mensagens. A partir desse momento, a fotografia deixa de ser entendida como transparente, inocente e realista. Ela deixa para trás o conceito de *verdade empírica* para abraçar a *verdade interior*.

Com a Guerra do Vietnã, temos a *Segunda Revolução do fotojornalismo* (SOUSA, 2002). Neste período, a televisão se torna o meio de comunicação dominante. Na comunicação a concorrência aumenta, acentuando os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista (SOUSA, 2002, p. 152). Isso causa um abandono da tradicional função sócio-integradora que os meios possuíam em benefício do espetáculo e da dramatização da informação. Isso é visível nas fotografias da Guerra do Vietnã como do fotógrafo Don McCullin. “Nessas guerras, tal como em acidentes e em ocasiões dramáticas, o fotojornalismo tende a explorar os caminhos da sensibilidade, dirigindo-se frequentemente à emoção e utilizando, amiúde, a foto-choque.” (SOUSA, 2000, p. 152). Os limites éticos na estética não existem mais. Diferentemente da cobertura das guerras anteriores, nada é inaceitável para vender mais jornais e chocar e conscientizar a população sobre os horrores da guerra.

Como outros aspectos relevantes desse período, podemos salientar o livre acesso dos jornalistas às zonas bélicas e de conflito (como a Guerra do Vietnã), a proibição do acesso de fotojornalistas pelos militares aos conflitos seguintes devido à repercussão das imagens capturadas no Vietnã, a oferta homogênea de fotografias com as agências de fotografias, o controle dos fotojornalistas fora de cenários de guerra, a entrada da fotografia nos museus e a crescente rotinização e convencionalização da fotografia.

Além disso, a partir dos anos 80, é implementado o uso generalizado do computador para reenquadrar fotos, escurecer ou clareá-las e retocá-las de forma geral.

Parte dos documentalistas atuais não perseguem, portanto, a ilusão de uma verdade universal no processo de atribuição de sentido, antes promovem no observador a necessidade de, questionando, chegar à “sua verdade”, a uma “verdade subjetiva”, o mesmo é dizer, a uma visão de mundo. A compreensão contextual dos acontecimentos leva, assim, a procedimentos assumidos, como os da encenação ficcional-interpretativa [...] (SOUSA, 2002, p. 28-29).

Rouillé (2009, p. 144) trata desse aspecto argumentando que qualquer enquadramento é inclusão ou exclusão; que qualquer ponto de vista é uma tomada de

posição; que qualquer registro é construção: que informar é criar o acontecimento e representá-lo.

Essa segunda revolução traz a idéia da *fotografia como traço de um real* (DUBOIS, 1993). Apesar de a televisão estar tomando para si o valor da fotografia como atestação do real, resiste na fotografia segundo Dubois (1993, p.26) “um sentimento de realidade incontornável” apesar de estarmos consciêntes de todos os códigos que estão em jogo combinados para sua elaboração. Essa revolução é um processo de transição. Nos princípios anteriores, a fotografia possuía um valor absoluto. Como *espelho do real* era da ordem de semelhança (*ícone* para Pierce) e como *transformação do real*, da ordem da codificação e convenção (*símbolo* para Pierce). Agora a fotografia será considerada da ordem do *índice*, que representa a contigüidade física, o contato entre o signo e seu referente, sem a necessidade de semelhança. Isso implica que a imagem possui um valor singular ou particular, porque é determinada por seu referente e só por ele mesmo; é o traço desse real único. É importante também conceituar a noção de “isso foi”, de Roland Barthes (1984, p. 114), que diz que “Chamo de ‘referente fotográfico’ não a coisa factualmente real a que uma imagem ou signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que, não haveria fotografia”.

Dubois afirma que antes e depois da inscrição da imagem na superfície sensível, de ambos os lados existem gestos que dependem de escolhas e decisões humanas, sendo somente o momento preciso da captura da imagem completamente fora do alcance da intervenção da mão do fotógrafo. Justamente por seu princípio de testemunha, a fotografia aponta, como em Barthes, e atesta a existência do objeto, mas não o seu sentido. A foto índice nos afirma o “isso foi”, mas não nos consegue dizer “isso que diz aquilo”; a fotografia retorna ao referente, mas longe do mimetismo. A fotografia se torna inseparável do seu ato fundador: sua realidade afirma a existência física do referente, porém, nada dos diz além disso. Numa revolução onde os valores deixam de ser absolutos e passam a ser absolutamente singulares e particulares, não há limites. O referente está presente e isto basta como conexão com a realidade. O resto é absolutamente relativo. Tudo é passível de criação e intervenção.

No início dos anos 90 nos deparamos com a *Terceira Revolução no fotojornalismo* (SOUSA, 2002). Ela se liga, primeiramente, à disseminação dos programas de edição de imagem e às possibilidades de manipulação e geração computacional de imagens. Pela primeira vez a atividade é questionada no âmbito de sua relação com o real. A transmissão digital imediata também abre espaço para o aumento da pressão sobre o trabalho dos jornalistas, que têm menos tempo agora para o planejamento e execução das pautas. Há também uma industrialização das rotinas de produção fotojornalística, centradas no imediatismo. Os estilos fotojornalísticos glamour, foto-ilustração, foto-institucional, features e fait-divers ganham cada vez mais espaço. Segundo Rouillé (2009, p. 30) “Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos-domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais.”

A televisão e os meios multimídia reduziram a autoridade social do fotojornalismo em matéria de representação e figuração virtual do mundo. (SOUSA, 2002, p. 33). É preciso, então, que o fotojornalismo encontre “novos usos sociais e novas funções, que reconheçam o que, com o tempo, se tornou evidente: a dimensão ficcional e construtora social da realidade que a intervenção fotográfica aporta” (SOUZA, 2002, p. 33).

Sem a autoridade de representação, surge o espaço para a liberdade criativa. Todas essas inovações trazem a necessidade de readaptação. Rouillé (2009, p. 32) explica que, durante muito tempo, modernos e anti-modernos se recusam a achar um meio-termo que conciliasse máquina e homem, que admita que a arte e a fotografia não são irreconciliáveis *a priori*. Novos modelos e convenções de produção se fazem urgentes; novas rotinas produtivas, estratégias profissionais, de processamento, seleção, edição e distribuição. “Os fotojornalistas parecem estar a traçar as novas fronteiras delimitadoras e definidoras do seu estatuto e do estatuto do seu trabalho no seio das organizações noticiosas [...]” (SOUZA, 2002, p. 33). O imediatismo da televisão, a internet e as redes sociais trazem a questão atual e de caráter imprescindível no fotojornalismo: é preciso questionar a natureza do fotojornalismo, seus padrões de produção, valores, e sua responsabilidade ética.

Objetividade no fotojornalismo

Já em seus primórdios, a fotografia abala a sociedade, as artes e forma do homem ver o mundo e a si mesmo. Num universo onde as representações só eram possíveis através de técnicas que dependiam de um artista, a possibilidade de um aparato produzir essa imagem automaticamente era incrivelmente sedutora. Eis que surge um dos primeiros fatores cruciais para a classificação e compreensão da fotografia no século XIX e por quase todo o século XX: ela era diferente da arte.

Por parte do mundo da arte, a fotografia é vista como uma ferramenta prática e útil, mas que, justamente por não possuir a influência na mão humana como a pintura, não é considerada arte. Segundo Rouillé (2009, p. 74), para os artistas, pintura e fotografia não eram compatíveis, já que na pintura existe uma semelhança interior espiritual, uma interpretação, dignos da arte, enquanto na fotografia, existe um status de *simulacro*, uma cópia cuja semelhança se dá no caráter externo, portanto, incompatível com a arte.

A fotografia também é colocada fora do campo da arte pela sua possibilidade de reprodução. Enquanto um quadro é considerado uma obra por ser uma peça única e original, a fotografia possibilita infinitas cópias, o que causa mais uma tensão entre as duas áreas.

A fotografia também ganha, já no seu princípio, a qualidade da objetividade. Bazin diz que a originalidade da fotografia em contraposição à pintura reside nessa objetividade que resulta da formação automática da imagem, sem a interferência criadora do homem.

O caráter de testemunha da fotografia é contíguo ao de objetividade. Já que a imagem se parece com o real, como vista de uma janela, e é feita por um aparelho que funciona automaticamente, certamente serve como uma testemunha dos acontecimentos. Sua função, assim que começou a ser utilizada nos veículos impressos, era justamente essa: não precisava dar informações adicionais à notícia, apenas servir de testemunha para o que era relatado, dar credibilidade às informações do jornal.

Segundo Flusser, a objetividade das imagens técnicas é ilusória, aparente, pois elas são tão simbólicas quanto qualquer outra imagem (2002, p. 14). Bourdieu (apud

DUBOIS, ano, p. 40) reafirma isso ao falar sobre os *usos sociais* da fotografia, que só é considerada absolutamente realista, como um espelho da realidade, como uma testemunha dos acontecimentos, porque assim foi lhe designado desde seu surgimento.

A evolução técnica da fotografia e do fotojornalismo se dão junto com as grandes guerras e conflitos dos séculos XIX e XX, bem como uma mudança nos valores e ideais do homem e sua forma de ver a fotografia e a si mesmo.

Para Dubois, nesse primeiro momento, a fotografia é definida como *espelho do real* (DUBOIS, 1993, p. 26). Ela seria a imitação mais perfeita possível da realidade devido à semelhança, à capacidade de mimetismo com os objetos reais. Nessa definição, a *gênese automática* (BAZIN apud DUBOIS, 1993, p. 35) é um dos fatores fundamentais para sua fidelidade com a realidade. A fotografia liberta a pintura e as gravuras do seu papel de representação realista.

Bazin, porém, é um dos primeiros a deslocar a questão do realismo, mesmo que de forma sutil. Ele insiste na naturalidade e objetividade da imagem fotográfica, mas diferentemente das ideias vigentes, diz que a semelhança entre imagem e objeto não é produzida necessariamente pela sua *gênese automática*. Ele não está negando o valor mimético da fotografia, mas sim dizendo que é um mero resultado. O fazer fotográfico é muito mais importante do que a imagem (DUBOIS, 1993, p. 35).

O realismo não está sendo negado, mas deslocado. O caráter testemunhal da fotografia vem de sua objetividade, pois há uma credibilidade na fotografia que inexistente nas pinturas. Nos vemos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, porque a fotografia o posiciona como presente no tempo e no espaço. É transferência de realidade do objeto para a imagem (BAZIN apud DUBOIS, 1993, p. 35). Seu peso vem do fato de ela ser um traço do real, e não de sua semelhança com o real.

Com esses novos conceitos, a fotografia gradualmente começa a ser definida como *transformação do real* (DUBOIS, 1993). A fotografia passa a ser agora código e desconstrução. A ideia de transformação do real é dominante no século XX e foi fortemente influenciada pelo Estruturalismo como um movimento de crítica e denúncia da impressão de realidade das fotografias. Essa transição de definições ocorre juntamente com o que Sousa considera a *Primeira Revolução no fotojornalismo* (SOUSA, 2000). Um dos fatores históricos importantes para essa Revolução foi a

Primeira Guerra Mundial. Nela, pela primeira vez, há um fluxo constante de fotografias e o começo da massificação da produção fotojornalística. A Guerra Civil Espanhola foi a primeira a ser amplamente fotografada e serviu como ensaio para as seguintes. Nela, a maioria dos fotógrafos escolheu uma posição, um lado para apoiar, atitude que antes era mascarada, escondida e se começa a pensar em pontos de vista. Somente a partir da década de 1950, na Guerra da Coreia, que se começam a mostrar abertamente os horrores da guerra.

Nessa *Primeira Revolução*, há uma ruptura das fronteiras temáticas do fotojornalismo, um maior desenvolvimento da fotorreportagem. A evolução da estética cada vez mais faz confundir fotografia com arte e expressão (SOUSA, 2000). Nesse mesmo período, a fotomontagem começa a ser utilizada em temas de política, de forma a causar polêmica, especialmente na época da Alemanha Nazista. A *Candid Photography*⁴, fotografia não protocolar, começa a se tornar cada vez mais recorrente. Essas mudanças de visão e valores começam a encaminhar o fotojornalismo para uma ideia de fotografia codificada, sob os aspectos culturais, técnicos, sociológicos e estéticos. Essa codificação desloca a noção de realismo de sua fixação empírica para o que se chama de princípio de uma *verdade interior*. Funções diferentes começam a ser vislumbradas para o fotojornalismo, e isso faz com que as suas técnicas de produção sejam repensadas.

Com as Teorias da Representação, de Rudolf Arnheim, começa a se falar sobre as diferenças aparentes que a fotografia apresenta em relação ao real. A imagem é determinada por ângulo de visão, distância do objeto e enquadramento específicos, pela redução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, pela transformação das variações cromáticas em gamas de preto e branco. Aqui de novo podemos perceber a conclusão que Bourdieu (apud DUBOIS, ano, p. 40), que diz que a fotografia é considerada um registro objetivo porque assim lhe foi designado desde sua criação. Analisando antropologicamente a fotografia, se chega à conclusão de que as significações das fotografias são determinadas culturalmente, que elas não são evidentes

⁴ Candid photography é um estilo de fotografia focado na espontaneidade em detrimento da técnica apurada. . Em contraste com a fotografia tradicional, a Candid Photography não é posada ou planejada; é instantânea e o fotógrafo está imerso dentro do ambiente sem ser intrusivo. Não há nenhum tipo de “perseguição” ou “tochaia”; nela o fotógrafo está dentro do ambiente com os “sujeitos” fotografados, próximo porém não escondido.

para todos os receptores e que códigos de leitura se fazem necessários para compreendê-la. A partir da percepção dessa codificação, a fotografia deixa de ser vista como representação transparente, inocente e realista em sua essência, causando um abalo enorme nas concepções originais da fotografia. De um espelho, uma representação perfeita do real, ela passa por um questionamento filosófico de sua ontologia, e a ser vista como uma linguagem, que depende códigos de leitura de muitos níveis diferentes para a sua interpretação. Todas essas mudanças, reflexo da nova visão da fotografia como *transformação do real*, influenciam as técnicas, produção e estética da imagem.

Temos agora terreno fértil para uma *Segunda Revolução do fotojornalismo* (SOUSA, 2000) surgir. Com o desenvolvimento de melhores tecnologias de captação e transmissão, cada vez mais a televisão toma o espaço da fotografia como representação da realidade, representação virtual do mundo. Sem essa responsabilidade, a fotografia tem espaço para a criatividade e para testar seus limites.

Neste mesmo tempo, a Guerra do Vietnã e o movimento hippie estão intimamente ligados. Os fotojornalistas entram nas linhas de frente das batalhas, junto com os soldados. Nunca antes se teve uma proximidade tão grande com os horrores da guerra (SOUSA, 2000). As fotografias funcionam como uma denúncia contra o governo norte-americano, os fotógrafos se libertam da censura, tudo é permitido para chocar (SOUSA, 2000).

Há também um crescente número de agências de fotografia sendo criadas, o que implica no aumento da rotinização da produção. A concorrência cresce vertiginosamente, o que acentua os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista (SOUSA, 2002, p. 152). A roteirização da reportagem (DUBOIS, 2009) entra nas rotinas de produção dos fotojornalistas graças à concorrência desenfreada. Com as extremas mudanças no mercado há uma mudança de postura, a construção das fotografias se torna aceitável visando a maior lucratividade. É uma completa inversão de valores e de postura ética até então vigentes.

A roteirização rompe, então, com um regime de verdade, o da reportagem, que durante muito tempo se apoiara nas noções de imagem-ação, de contato direto com o real, e de registro, em vez do culto ao referente e ao instantâneo. (ROUILLÉ, 1993, p. 144).

Rouillé afirma que essa oposição é artificial, porque se baseia na concepção de que o repórter é completamente objetivo e neutro. Todas as decisões tomadas para a captura de uma fotografia, todas, são uma afirmação de um ponto de vista, são escolhas. Ainda afirma que mais importante que os conceitos de verdade e falsificação é a passagem de um regime de verdade para outro: “A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem ‘ao vivo’, ela corresponde a um outro regime de verdade [...]” (Rouillé, 1993, p. 144).

Podemos enquadrar neste momento o que Dubois assume como *fotografia como traço de um real*. Mesmo com a fotografia livre da responsabilidade de ser a forma de representação perfeita, de atestação e testemunha, ainda assim existe na imagem uma sensação de realidade da qual não conseguimos nos livrar, mesmo sabendo dos códigos e processos envolvidos. Há uma importante transição, nesta visão, da ordem de valores: anteriormente, como *espelho do real*, era da ordem de semelhança (*ícone* para Peirce) e como *transformação do real*, da ordem da codificação e convenção (*símbolo* para Peirce), seu valor era absoluto; agora a fotografia será considerada da ordem do *índice*, que representa a contigüidade física, o contato entre o signo e seu referente, sem a necessidade de semelhança, ou seja, de valor singular, porque é definida somente por seu referente, um traço desse real único.

Barthes conceitua o que chama de “isso foi”, que é o objeto real, físico, necessário para a obtenção da fotografia. O “isso foi” é importante porque mostra a volta à questão do referente, mas longe do ideal do mimetismo. Ele confirma o caráter de testemunha da fotografia porque atesta a existência do objeto. Porém, Barthes se fia cegamente nesse conceito, de forma extrema, a ponto de dizer que a mensagem é sem código. É pego na armadilha do referencialismo, tornando absoluto o princípio da “transferência da realidade”.

Pode-se relacionar os conceitos de Rouillé sobre roteirização da reportagem à ideia de *traço do real*. Há uma conexão física, um “isso foi”, mas ele não nos dá um significado (DUBOIS, 1990, p. 85). A fotografia é inseparável de seu ato fundador, afirmando a existência física do objeto, mas não diz nada além disso. Não porque ela é vazia e sem código, mas porque os significados são relativos, porque há potencial para criação e para interpretação que vão além da simples *gênese automática*. Na década de

1980, a fotografia começa a invadir os museus de arte e os computadores surgem, ainda de forma tímida, sendo utilizados para retocar as fotografias. Retoques esses que são intervenções, procedimentos assumidos. Essas mudanças na produção estimulam o surgimento de uma nova onda, uma nova visão da imagem.

Chegamos a uma *Terceira Revolução do fotojornalismo* (SOUSA, 2000, p. 198). Ao assumir os procedimentos técnicos que invertem a postura ética original do fotojornalismo, chegamos ao ponto atual de debate da área.

As rotinas de produção do fotojornalismo chegaram a um ponto crítico da era da internet. Cada vez mais, é preciso mais velocidade, é crucial ser o primeiro a publicar a imagem na internet. O imediatismo torna as rotinas de produção cada vez mais doentias, entrando em um círculo vicioso. Cada vez mais as agências de notícias se tornam o centro alimentador de imagens. Segundo Sousa (2000, p. 201), os estilos fotojornalísticos glamour, foto-ilustração, foto-institucional, features e fait-divers ganham cada vez mais espaço, e finalmente, uma convergência entre a captação de imagens fixas (fotografia) e em movimento (audiovisual) pelo mesmo profissional.

A tecnologia das câmeras digitais e dos programas de edição de imagem são, atualmente, incomensuráveis. Por mais que já seja dominante o conhecimento de que o fotojornalismo não é objetivo, ainda há o embate ético que permeia a questão da edição das imagens. Até onde ir? Qual é o limite?

A invasão de privacidade também entra na pauta do debate. Com o acesso globalizado à internet, com a democratização das câmeras digitais em aparelhos celulares, não existe mais privacidade. Há uma vigilância e mobilização de massa para a divulgação de imagens, qualquer deslize estará postado na internet. Qualquer passo em falso pode tirar uma pessoa comum do anonimato, basta um clique. Até que ponto isso é aceitável?

Com a internet, qualquer foto pode ser divulgada sem os devidos créditos do autor, editada e manipulada sem seu consentimento. A fotografia é, na sua natureza, de domínio universalmente público?

Esse é o momento de reavaliação da atividade, e do que Flusser chama de “urgência de uma filosofia da fotografia” (FLUSSER, 2002, p. 71). Flusser urge para

que toda e qualquer definição seja contestada, porque essa contestação impulsiona o pensar filosófico. Para ele, no decorrer do último século, o homem foi relegado ao setor terciário; os aparelhos (por aparelho Flusser que dizer um “brinquedo que simula um tipo de pensamento”, e neste caso especificamente, a câmera fotográfica) assumindo o trabalho, o homem que “brinca com símbolos vazios; como o interesse dos homens vai se transferindo do mundo objetivo para o mundo simbólico das informações” (FLUSSER, 2002, p. 72). Homem e máquinas se alimentam em um círculo vicioso. Onde fica o espaço para a liberdade?

Flusser afirma que o fotógrafo é o homem que já vive dentro deste totalitarismo dos aparelhos, e não obstante se considera livre. Ele seria o protótipo do novo homem. Quatro pontos-chave são arrolados em sua teoria: o aparelho é inferior ao homem e pode ser enganado; é possível introduzir o caráter humano nos programas do aparelho; as informações produzidas por estes aparelhos podem ser desviadas pelas intenções humanas; o aparelho é desprezível. Somente os fotógrafos experimentais são conscientes da práxis da fotografia, já que conscientemente tentam obrigar o aparelho a produzir imagens informativas que não estão inseridas no seu programa. Não se busca um resultado ideal, apenas se fotografa sem expectativas já que é sabido que independente da imagem resultante, toda a fotografia é válida. Para Flusser, a fotografia representa a possibilidade de viver de forma livre em um mundo dominado e controlado pela tecnologia.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1990.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LOUZADA, Silvana. Fotografia, modernidade e imprensa carioca – as primeiras décadas do século XX. In: XII encontro de história ANPUH - RIO, 2008, Rio de Janeiro. **Anais**

eletrônicos... Rio de Janeiro: [s.n.], 2008. Disponível em:
<http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212971636_ARQUIVO_anpuh_2008-revisto.pdf>. Acesso em 04 set. 2011.

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

_____. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: **Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética**, Barcelona, 1997. Disponível em:
<<http://www.fotoplus.com/flusser/vftxt/vfmag/vfmag002/vfmag002.htm>>. Acesso em 05 set. 2011.

MAUAD, Ana Maria. O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea. In: **Revista ComCiência**. mar. 2004. Disponível em:
<<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>>. Acesso em 04 set. 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Ana Carolina Lima. O olhar reflexivo de Pedro Meyer: a fotografia como problematizadora da própria mediação fotográfica. In: **X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, GP Fotografia do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2010, Caxias do Sul.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia : perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2002.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.