

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN
CURSO DE JORNALISMO

NATHAN TORTORELA ANTUNES

**FOTOJORNALISMO DE GUERRA: A GUERRA CIVIL SÍRIA E A
DESCONSTRUÇÃO DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA**

Prof. Me. Eduardo Seidl

Porto Alegre
2019

NATHAN TORTORELA ANTUNES

**FOTOJORNALISMO DE GUERRA: A GUERRA CIVIL SÍRIA E A
DESCONSTRUÇÃO DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
apresentado à Escola de Comunicação, Artes
e Design - FAMECOS da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
como requisito para a obtenção do grau de
bacharel em jornalismo.

Orientador: Prof. Me. Eduardo Seidl

Porto Alegre

2019

AGRADECIMENTOS

Primeiramente dedico à minha avó Hilda, que me possibilitou a oportunidade de cursar e concluir a minha graduação.

A minha mãe e meu pai, que sempre me ajudaram de todas as formas possíveis, me apoiaram e jamais permitiram que eu desistisse por mais difíceis que fossem os desafios enfrentados ao longo destes anos.

Ao meu orientador, Eduardo Seidl, sempre disposto em me auxiliar no que fosse preciso dentro desta pesquisa. À todos os professores da Famecos pela enorme contribuição em compartilhar seus conhecimentos, suas experiências e vivências.

Agradeço por fim, à todos os meus familiares que sempre estiveram do meu lado torcendo por mim e pelo meu sucesso.

RESUMO

ANTUNES, Nathan. **Fotografia de guerra: a guerra civil síria e a desconstrução da objetividade fotográfica**, 2019, 71 p.

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo desmistificar o processo fotográfico como algo meramente intuitivo e desprezioso no âmbito do fotojornalismo de guerra. Visa desvelar as diferentes etapas de construção da imagem utilizadas para transmitir uma mensagem pré-estabelecida, sustentadas pela intenção inicial do fotojornalista. Para compreender a fotografia foi traçado uma pequena trajetória histórica, apontando os períodos de grande importância para o desenvolvimento tecnológico e do fazer fotográfico. O impacto da fotojornalismo de guerra na imprensa e na sociedade ao longo das décadas é evidenciado para destacar sua influência sobre o público. Por fim, uma análise das fotografias da Guerra Civil Síria, mais precisamente durante Batalha de Aleppo pela agência Reuters, foi realizada para desconstruir o mito da objetividade fotográfica em situações de conflito armado.

Palavras-chave: Fotojornalismo; Signos; Guerra Civil Síria; Construção da realidade.

ABSTRACT

ANTUNES, Nathan. **War photography: the syrian civil war and the deconstruction of photographic objectivity**, 2019, 71 p.

The aim of the present Term Paper is to demystify the photographic process as something merely intuitive and unpretentious in the scope of photojournalism and war photography. Aims to unveil the different phases of image construction used to transmit a pre-established message, structured by the photojournalist initial intentions. To understand photography, was traced a historical trajectory, pointing the periods of great importance for technological development and photographic activity. The impact of war photography on the press and society through the decades is shown to highlight its influence upon the public. Lastly, a photograph analysis of the syrian civil war, most precisely the Battle for Aleppo by news agency Reuters, it was made to deconstruct the myth of photographic objectivity in armed conflict situations.

Keywords: Photojournalism; Signs; Syrian Civil War; Reality construction.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Protesto na Praça Tiananmen.....	21
FIGURA 2 - Morte de um Soldado Republicano.....	30
FIGURA 3 - O Monge Incinerado.....	30
FIGURA 4 - Rebeldes.....	48
FIGURA 5 - Rebeldes 2.....	51
FIGURA 6 - Rebeldes 3.....	55
FIGURA 7 - Túmulos.....	60
FIGURA 8 - Crianças.....	63
FIGURA 9 - Rebeldes 4.....	67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 O NASCIMENTO DO FOTOJORNALISMO OCIDENTAL.....	10
2.2 O FOTOJORNALISMO NA MODERNIDADE.....	13
2.3 A PRIMEIRA REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO.....	16
2.4 A SEGUNDA REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO.....	18
2.5 A TERCEIRA REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO.....	22
3 A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO ESPELHO DO MUNDO.....	27
3.2 A FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO REAL.....	33
3.3 O GOLPE DE CORTE DE DUBOIS.....	34
3.4 O ESPECTADOR E A IMAGEM.....	37
3.5 CONTEXTO, NARRATIVA E MENSAGEM FOTOGRÁFICA.....	40
4 ANÁLISE DE IMAGEM: A BATALHA DE ALEPPO.....	44
4.2 A AGÊNCIA DE NOTÍCIAS REUTERS.....	45
4.3 GUERRA CIVIL SÍRIA: A BATALHA DE ALEPPO.....	45
4.4 FOTOJORNALISMO DE GUERRA: ANÁLISE.....	48
5 CONCLUSÃO.....	71
REFERÊNCIAS.....	76

1 INTRODUÇÃO

A Guerra Civil Síria teve início a partir de uma série de manifestações populares em 26 de janeiro de 2011 contra o governo de Bashar al-Assad. Os protestos progrediram rapidamente influenciados por outras movimentações populares no mundo árabe, tornando-se uma violenta revolta armada. Com o tempo, a revolta passou a abranger não somente questões políticas, mas também segmentos religiosos do Islamismo, envolvendo diversas facções que formam oposição ao governo. Algumas destas rivalizando entre si. O tema possui um alto grau de importância na atualidade por ter tido um amplo alcance atingindo outros países árabes e potências mundiais, pró e contra o governo ditatorial de Bashar al-Assad, no caso, Rússia e Estados Unidos da América. O conflito causa tensão mundial e sensação de insegurança perante o uso de armas químicas e violação dos direitos humanos.

A proposta do presente trabalho é explorar esta situação de conflito armado e de que maneira o recorte desta realidade complexa é representado, onde o fotógrafo atua selecionando os elementos que o compõem. A objetividade jornalística transpõe-se para o campo do fotojornalismo e acaba por fundir-se com a característica mimética da fotografia, reforçando a ideia deturpada de ser o espelho do real. É partindo desta premissa que o trabalho será guiado. Será feita uma análise minuciosa a partir de uma seleção de fotografias da cobertura do primeiro ano da Batalha de Aleppo em 2012, durante a Guerra Civil Síria. Este período foi marcado por um grande número de mortos, sendo considerado o mais violento até o presente momento. É sob um olhar analítico da situação observada que os critérios jornalísticos se manifestam, porém, sem antes passar pelos filtros psicológicos do próprio observador, influenciando nas decisões pessoais de cada um sobre os elementos que compõem o quadro da imagem fotográfica. O desenrolar das situações e o momento em que elas ocorrem podem apresentar certos padrões de atitude, ajudando a justificar o porquê da seleção de determinados elementos na

composição fotográfica. Além disso, a mente subconsciente tem, através dos símbolos, uma forma de comunicar-se com a mente consciente. O simbolismo por trás de cada imagem fotográfica tem o poder de causar diferentes tipos de reações emocionais e psicológicas, capazes de reforçar o significado da mensagem emitida. Estas mensagens ao atingirem o subconsciente do receptor garantem o cumprimento do objetivo de emissão da mensagem.

As técnicas de pesquisa que serão adotadas no presente trabalho envolve pesquisa bibliográfica, onde serão apresentados autores importantes para discutir toda a estrutura e técnica da composição fotográfica dentro do âmbito do jornalismo. A construção de narrativas e a abordagem sobre a história da fotografia no jornalismo ocidental estão inclusas no processo. Além de uma bibliografia específica voltada para o fotojornalismo, obras de cunho filosófico e teórico, como as de Walter Benjamin, Charles S. Peirce e Phillippe Dubois serão utilizados para discorrer sobre o ato fotográfico na era da reprodutibilidade técnica e a construção da imagem. A técnica de pesquisa documental será a essência deste trabalho, visto que serão analisados uma seleção de registros fotográficos da Reuters durante o ano de 2012, primeiro ano da Batalha de Aleppo durante a Guerra Civil Síria. O método comparativo também terá seu grau de importância para uma análise a nível morfológico da imagem.

Este trabalho visa contribuir para o entendimento do processo de construção da imagem no âmbito do fotojornalismo de guerra, os aspectos predominantes desta narrativa, as razões que permeiam esta construção e os efeitos das mensagens evocadas à seus receptores.

Para realizar este estudo serão utilizadas as técnicas de pesquisa bibliográfica e documental e, também, análise e comparação de imagens. Para Stumpf (2005) “A pesquisa bibliográfica trata-se do planejamento global inicial de qualquer trabalho de pesquisa que vai desde a identificação, localização e obtenção da bibliografia pertinente sobre o assunto, até a apresentação de um texto sistematizado, onde é apresentada toda a literatura que o aluno examinou, de forma a evidenciar o entendimento do pensamento dos autores, acrescido de suas próprias ideias e opiniões.”

A razão pela escolha destas técnicas está na contextualização, um breve

resgate da história da fotografia, além da necessidade de explorar material teórico sobre construção de imagem, símbolos e narrativas fotográficas, como embasamento desta análise. Posteriormente, ao longo do texto, isso será abordado e terá seu conteúdo analisado dentro do contexto da Guerra Civil Síria, através da cobertura realizada pela agência Reuters, em especial referente a batalha da cidade de Aleppo no ano de 2012. Segundo Bardin (2009), a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. Desta forma, objetiva-se extrair destas mensagens visuais seus significados mais profundos.

É neste período de tempo que se encontra os objetos de pesquisa a serem estudados, pois neste espaço de tempo iniciou-se um período de grandes atrocidades cometidas contra civis, tendo a Organização das Nações Unidas registrado mais de 100 mil mortes neste conflito bélico que tornou a situação humanitária na região catastrófica. Esta delimitação temporal permitirá uma análise específica da cobertura fotográfica de uma batalha decisiva, porém devastadora da Guerra Civil Síria.

O presente estudo terá como referencial teórico autores como Sousa (2000), Benjamin (1992), Martini (2005), Sontag (2004), Barthes (2012), Dubois (1992) e Aumont (2011) como embasamento para uma contextualização relacionada ao tema, abrindo espaço para uma discussão a respeito da técnica no fotojornalismo, assim como a história e críticas sobre o fazer fotográfico. Dentro de uma abordagem mais analítica a respeito de imagem, cognição fotográfica e os signos, serão utilizados as contribuições de Peirce (2005) e Barthes (2012). Além destas obras de grande importância para o entendimento do assunto em questão, autores como Sontag (2004) e Flusser (2002) darão sustentação argumentativa sobre o poder da fotografia.

A presente monografia será organizada em cinco capítulos, incluindo entre esses a Introdução e a Conclusão. Inicialmente, “O Nascimento do Fotojornalismo Ocidental” irá tratar de uma breve história da fotografia, suas técnicas de composição e construção narrativa no âmbito jornalístico. Subdividido em cinco partes, o terceiro capítulo trará uma abordagem teórica sobre os primeiros debates

e teorias acerca da fotografia e sua relação com o real, além de apresentar a perspectiva conceitual da imagem, os signos e sua aplicação.

O quarto capítulo será composto pela análise de seis fotografias da Batalha de Aleppo, na Guerra Civil Síria, onde as imagens serão desconstruídas, conceitos exemplificados e as teorias fotográficas e de imagem serão revistas e aplicadas dentro do contexto de cada imagem fotográfica, de diferentes autores. A cobertura fotojornalística realizada pela agência Reuters e seus fotógrafos será analisada utilizando-se de referenciais teóricos de pensadores da imagem, do fazer fotográfico e das teorias do jornalismo como sustentação, visando um trabalho crítico e imparcial a respeito desta temática contraditória.

O presente estudo visa contribuir na esfera acadêmica sobre os processos envolvidos que influenciam na construção da imagem fotográfica, fatores de condicionamento conscientes, como a técnica e também diversos outros que possam atuar ativamente na decisão dos fotógrafos em situações de conflito armado. Tentar compreender fatores predominantes em suas escolhas no momento da captura de um pequeno recorte, o qual representa uma realidade complexa, onde se busca a objetividade, é onde o foco deste trabalho se encontra. Este estudo não visa solucionar o problema da contradição entre ética e objetividade no fotojornalismo de guerra, tampouco tem o intuito de concluir as pesquisas deste campo. Através da análise de imagens se tentará traçar um padrão entre os objetos de estudo para identificar características do fotojornalismo de guerra na contemporaneidade.

2 O NASCIMENTO DO FOTOJORNALISMO OCIDENTAL

O fotojornalismo, como uma vertente da atividade jornalística, busca extrair através de imagens, informações visualmente claras e precisas sobre os fatos relatados. Na atualidade, dentro do âmbito jornalístico, a fotografia é indissociável do texto (SOUZA, 2004a). Mais do que conceder uma representação do real, ela amplifica a credibilidade do texto, sendo capaz de evocar as mais variadas sensações e sentimentos, se assim a sua composição permitir. De acordo com Vilches (1987, p.19, apud SOUZA, 2004a, p. 13), “Quando poderosas, as imagens

fotográficas conseguem evocar o acontecimento representado (ou as pessoas) e a sua atmosfera. Uma imagem fotojornalística, para ter sucesso, geralmente precisa de juntar a força noticiosa à força visual. Só assim consegue, no contexto da imprensa, juntar uma impressão de realidade a uma impressão de verdade”.

Após o processo de desenvolvimento tecnológico sofrido ao longo das décadas, após o seu surgimento, a fotografia foi adotada como expressão única da verdade dos fatos. Em um período inicial, grande parte da imprensa demonstrava resistência em adotar a fotografia nos jornais diários, que se utilizavam apenas de ilustrações que não dialogavam necessariamente com a produção textual (SOUZA, 2004b, p.17). Foi durante o século XIX que a atividade fotográfica pôde, de fato, atingir o padrão de realismo que era inalcançável a pintura, tornando-se sinônimo de verdade, testemunho e prova perante os acontecimentos. As Grandes Guerras e conflitos armados ocuparam um papel importante no desenvolvimento desta prática. Associada como o espelho do real, a fotografia foi vista, pelos editores da época, como uma forma de saciar o interesse do público pelos numerosos conflitos bélicos que surgiam. Este interesse do público impulsionou a primeira cobertura fotojornalística na Guerra da Criméia, quando Roger Fenton, então fotógrafo oficial do Museu Britânico, vai cobrir o acontecimento a pedido do editor Thomas Agnew.

No entanto, nos primórdios do fotojornalismo de guerra, não havia até então um comprometimento fiel com a verdade, e o retrato dos horrores da guerra foi postergado. Roger Fenton, considerado o primeiro repórter fotográfico, capturava imagens que consistiam em retratos de oficiais e soldados posando sorridentes, ausência de cadáveres e estruturas militares. O trabalho de Fenton estava longe de carregar a espontaneidade e o instante decisivo tão valorizados na fotografia contemporânea. Junto com esse primeiro registro nasce também a pré-censura que maquiaria a guerra sobre o filtro poético do heroísmo, sem exercer a função crítica que hoje lhe cabe. Parte disso deve-se às limitações tecnológicas da época que impediam uma melhor movimentação e posicionamento do fotógrafo através do campo de batalha. Isso não excluiu a responsabilidade do editor, Thomas Agnew, pelo condicionamento da cobertura, que visava suprir seus próprios interesses. O mérito de fotografar os primeiros mortos em combate, também na Guerra da Criméia, foi provavelmente de James Robertson ao reportar a queda de Sebastopol,

ampliando os limites do fotojornalismo de guerra. Após a Guerra da Criméia todos os acontecimentos de conflitos foram fotografados. Sobre fatores externos que possam ter prejudicado a disseminação fotográfica na época, precisamos considerar:

A exemplo do que aconteceu com as fotos da Criméia, nos Estados Unidos levantam-se também problemas tecnológicos na hora de reproduzir em revistas ilustradas (como a *Harpers Weekly*, a *New York Illustrated News* ou a *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*) fotografias como as da Guerra da Secessão - o primeiro evento a ser "massivamente" coberto por fotógrafos. (SOUZA, 2004b, p. 35)

Mais a frente, a Guerra Civil americana marca um período onde a estética do horror ganha força e passa a ser explorada pelos fotógrafos. Com isso, práticas de construção imagética também passaram a ser utilizadas, como o rearranjo de corpos de soldados mortos. Alexander Gardner foi um dos nomes a explorar a encenação e manipulação dos eventos nas fotografias *Home of a Rebel Sharpshooter* (*A Casa de um Atirador Rebelde*) e *A Sharpshooter's Last Home* (*A Última Casa de um Atirador Especial*), usando o mesmo cadáver em ambas. A Guerra da Secessão contribuiu significativamente para o desenvolvimento do fotojornalismo. Um ponto válido a salientar é a descoberta da preferência do público em serem observadores visuais do conflito devido ao "realismo" persuasivo das imagens, além da necessidade de velocidade entre a captura da imagem e sua publicação como aspecto fundamental para garantir o critério de atualidade e valor notícia. O conflito armado perde sua aura heróica e os fotojornalistas começam a adquirir a noção da necessidade de estar mais perto das batalhas o possível. É neste momento em que é reconhecida na fotografia uma carga dramática superior ao da pintura. Entretanto, nem sempre foi assim. Sobre isto, Souza (2004b) declara:

Pelo estudo de William Thomson, *The Image of War*, chega-se, todavia, à conclusão que a cobertura fotográfica da Guerra Civil Americana abrangeu também, especialmente no seu início, imagens idealizadas de oficiais garbosos a conduzir ordeira e heroicamente os seus soldados na frente. O retrato duro e cruel das realidades (mortais) do conflito só aparece numa fase posterior, quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias "factuais" sobre o que realmente acontecia aos combatentes. (SOUZA, 2004b, p.37)

Também é importante destacar que foi dentro deste contexto onde evidenciou-se, pela primeira vez, que a imagem da guerra é reportada sob a “lente” dos vencedores. Conforme Souza (2004b, p.39), a impressão mais forte foi onde havia uma imprensa ilustrada mais estruturada, como era o caso da União em contrapartida aos Confederados.

2.2 O FOTOJORNALISMO NA MODERNIDADE

Não se pode falar na evolução do fotojornalismo sem mencionar a própria evolução da imprensa. Foi na Alemanha, durante o século XX, que as revistas ilustradas passaram a ter um número alto de tiragens. Cerca de mais de cinco milhões de exemplares. Esta tendência se espalhou pela França, Reino Unido e Estados Unidos com as revistas Vu, Regard, Picture Post e Life entre outras. A partir da Alemanha esse tipo de publicação influenciou o mundo todo, devido a sua forma de mesclar texto e imagens. A fotografia passou a compor um conjunto como um elemento importante das narrativas jornalísticas. Foi neste período, entre os anos vinte e trinta, que a fotografia deixou de desempenhar um papel meramente ilustrativo e decorativo (SOUZA, 2004a). Alguns pontos contribuíram significativamente para isso, dentre os quais podemos destacar a comercialização de câmeras 35mm, como Leica e Ermanox, filmes sensíveis e lentes luminosas. O tamanho portátil das câmeras possibilitou fotos em sequência e a colaboração entre fotógrafos, editores e proprietários das revistas ilustradas que impulsionou o nascimento da fotografia não posada, chamada de candid photography¹ ou fotografia candida. O cotidiano das pessoas passou a ser mais explorado pelos fotojornalistas, não se limitando apenas a figuras-públicas. Segundo Souza (2004a, p.20), também foi a partir deste período, onde as fotografias passaram a ser mais valorizadas do que os textos, sendo que estes foram reduzidos à pequenas legendas. Ainda assim, dentro deste contexto de transição cultural, os fotógrafos esbarravam nas limitações tecnológicas. A profundidade de campo era mínima, e a distância do objeto a ser fotografado deveria ser meticulosamente calculada. O uso do tripé também era imprescindível e bastante problemático. Esses obstáculos e

¹ Fotografia não posada e espontânea (SOUZA, 2004a)

limitações, como a impossibilidade de capturar várias fotos de um mesmo tema dariam origem ao conceito explorado por Henri-Cartier Bresson, o momento decisivo, ou seja, a fotografia deveria falar por si só (SOUZA, 2004a, p.21). De acordo com Kossoy (2001, p.82), a tecnologia empregada em diferentes épocas da história da fotografia delimitam padrões estéticos que serão reproduzidos no mundo todo. Quanto a isto, ele afirma:

A evolução dos processos fotográficos impôs, identicamente, padrões formais típicos ao produto fotográfico como um todo. Esses padrões foram imediatamente absorvidos pelos fotógrafos em todo o mundo, disto resultando uma estética internacionalmente homogênea e peculiar aos diferentes períodos. (KOSSOY, 2001, p.82)

O fotojornalismo alemão decaiu após a chegada de Hitler ao poder em 1933. Neste período, com a ascensão do nazismo, muitos editores e profissionais da área migraram para outros países da Europa e também para os Estados Unidos, contribuindo na disseminação da tendência das revistas ilustradas nos moldes alemães. Diferentemente do velho continente, onde a fotografia de autor e foto-ensaios tinham força, nos Estados Unidos da América foi através do jornalismo diário que o fotojornalismo consolidou-se, integrando-se por completo na imprensa durante década de 30 do século XX (SOUZA, 2004a, p.21). O surgimento do cinema impulsionou uma cultura visual que popularizou a fotografia. O documentalismo e o engajamento de fotógrafos com temáticas sociais, como ocorreu durante os tempos da Depressão, mostraram o poder das imagens utilizadas para fins sociais através da imprensa que influenciou este desenvolvimento. Neste contexto passaram-se a privilegiar fotos de ação única e as fotos passaram cobrir um espaço maior nos jornais. Tudo isso em consonância com o desenvolvimento tecnológico, teleobjetivas, filme rápido e flashes eletrônicos. Quanto ao poder visual da fotografia, neste caso, referindo-me a valorização das fotografias de ação única:

O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e por tanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. (KOSSOY, 2001, p. 155)

Nos anos trinta foi quando os fotógrafos obtiveram prestígio, muitos tornaram-se conhecidos no mundo inteiro. Vale ressaltar que nesta década a cultura da imagem dava seus primeiros passos e que viria a se tornar uma cultura dominante. Alguns nomes que conquistaram relevância histórica durante os anos trinta foram Carl Mydans, Capa e Cartier-Bresson, Margaret Bourke White, Kartész, Brassai, Munkacsi, Doisneau, David Douglas Duncan, George Rodger e David “Chim” Seymour entre outros (SOUZA, 2004b). A década de trinta foi principalmente marcada pelo período onde as revistas ilustradas deixaram de ser o monopólio do fotojornalismo e os jornais europeus adotaram as fotografias com o mesmo afinco.

Um nome ilustre do fotojornalismo de guerra, Andreas Friedmann, teve participação na agência fotográfica alemã Dephot (Deutsche Photodienst), tendo iniciado suas atividades aos 17 anos de idade. Posteriormente adotou o nome de Robert Capa, teve seus trabalhos publicados na revista britânica mais significativa, a Picture Post, juntamente com outros fotógrafos fugidos de Hitler. Foi nesta revista, e na revista Life, que veio a consagrar-se como repórter de guerra devido a cobertura que realizou da Guerra Civil Espanhola até à queda de Barcelona, em 1939. A Guerra Civil Espanhola foi o primeiro conflito moderno a ser massivamente fotografado até então. Os fotógrafos que se deslocaram para cobrir o acontecimento acabaram por escolher o ponto de vista dos Republicanos-lealistas, isso se deu devido a afinidade com o romantismo da causa dos mesmos. Essa escolha dos fotojornalistas que cobriram o conflito acarretou em poucos registros das atrocidades cometidas pelo campo em que esses fotógrafos atuavam. Para Souza, “as chacinas perpetradas pelos Republicanos e mesmo as confrontações internas entre comunistas e anarquistas foram ignoradas pelos fotógrafos que cobriram o conflito desse lado, como Capa” (2004b, p.86). Ainda sobre o fato em questão é dito:

Num estudo curioso de 1992 sobre a cobertura fotojornalística das hostilidades em Espanha, C. Brothers chegou a conclusão de que as fotografias da vida dos civis espanhóis publicadas na imprensa francesa e britânica exibiam uma considerável correlação entre os temas selecionados para representação. A autora sugere que as razões para estas correspondências foram predominantemente culturais e que as preocupações ideológicas lhes estavam necessariamente subordinadas. C. Brothers mantém ainda que a fotografia sobre a Guerra Civil da Espanha tinha notoriamente fins persuasivos, especialmente porque o conflito

provocou intensa polarização política na Europa; para ela, todas as imagens desta natureza dependem de uma forma fundamental das crenças coletivas e das suposições da sociedade que as consome. (SOUZA, 2004b, p.87)

Com o aumento das coberturas fotojornalísticas em conflitos armados, uma atividade relativamente nova que consistia na construção da representação imagética dos fatos, foram levantados alguns questionamentos importantes e que podem ser debatidos ainda hoje. A fotografia possui um alto poder de sugestão, como evidenciado anteriormente. Robert Capa cobriu diversos conflitos armados, em todas suas coberturas é possível observar a selvageria, a estupidez do homem e a futilidade da guerra através de sua sensibilidade fotográfica. A sua estima pela proximidade do fotógrafo com o objeto a ser fotografado acabou por custar sua vida ao pisar em uma mina na Indochina francesa, atual Vietname. Outro fotógrafo de guerra reverente, David Douglas Duncan, fotografou durante a Segunda Guerra Mundial, junto aos Marines, as missões aéreas e o avanço das tropas com tanta frieza e bravura a ponto de ser condecorado com Purple Heart. Mais tarde, em 1950, retratou a Guerra da Coréia que lhe rendeu um livro fotográfico intitulado *This is War*. Demite-se da revista *Life* em 1955, e a partir de então começa a trabalhar como freelancer, uma maneira que ele via de dirigir e ordenar seu próprio trabalho. Também fotografa a Guerra do Vietname, tendo publicado um foto-ensaio sobre o assunto na revista *Life*, sob título de *The Year of The Snake*.

2.3 A PRIMEIRA REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO

Depois da Segunda Guerra Mundial, o fotojornalismo encontrava-se próspero. As agências fotográficas passaram a existir à parte das agências de notícias e sua importância aumentou consideravelmente no pós-guerra. Em meados dos anos cinquenta do século XX a fronteira entre arte e fotojornalismo passa a estreitar-se (SOUZA, 2004a, p. 22). A respeito disso, podemos considerar:

La libertad expresiva del documentalismo, que está en la base e su traslado a los circuitos del arte, se hizo patente en los años cincuenta, al romperse el esquema de vision neutra que hasta entonces se había considerado como estilo natural de la foto documental; empiezan a establecerse de esta manera los valores de autoría de los fotógrafos de la realidad, quienes, en esa evolución hacia la subjetividad, adoptan influencias, prueban caminos, marcan rupturas que han ido acercando la foto documental a los circuitos artísticos hasta el momento presente en que se producen interesantes zonas de solapamiento. (BAEZA, 2007, p. 47- 48)

A fotografia já havia delimitado suas rotinas e convenções, gerando certa banalização de sua produção, o que levou os autores a explorarem mais o aspecto estético de suas obras. Mesmo com uma parcela de fotógrafos tentando ultrapassar as convenções já estabelecidas, trata-se de um período de industrialização e massificação do fotojornalismo, o que contribuiu para a produção em série das fotografias *fait divers*. A fundação de agências fotográficas e serviços fotográficos dentro das agências noticiosas foram as principais características da primeira revolução do fotojornalismo. A agência de notícias Reuters adicionou a fotografia em seus serviços a partir de 1946, junto com a Associated Press. Inicia-se um ciclo de intensa competição entre as agências.

No final da década de cinquenta iniciou-se a crise das revistas ilustradas, ocasionada pelos desvios publicitários para a televisão, um meio de comunicação emergente da época (SOUZA, 2004a). Algumas revistas ilustradas passaram a fechar suas portas, como a Collier's em 1957 e a Picture Post em 1958. Dentro deste cenário de desenvolvimento do fotojornalismo estão a expansão da imprensa cor-de-rosa², revistas eróticas como a Playboy, revistas de moda e decoração e também a imprensa de escândalos que fez emergir os paparazzi, fotógrafos exclusivamente de celebridades. Este contexto de nascimento de variadas formas de imprensa, causou a desvalorização da foto-ilustração. Para Baeza (2001), dentro do contexto contemporâneo, a trivialização da fotografia na imprensa prejudica muito mais do que auxilia: "Proviene de ahí y una de sus manifestaciones más visibles es el flujo inacabable de imágenes carentes de una necesidad interna que justifique su existencia" (BAEZA, 2007, p. 60).

² Imprensa cor-de-rosa ou imprensa rosa é o nome dado aos veículos de imprensa, mais comumente na Europa, especializado em cobrir pautas cotidianas de celebridades ou pessoas comuns. (SOUZA, 2004a)

Neste período, o uso da tele-objetiva, que permite um distanciamento do fotógrafo da ação, foi estabelecido. Devido ao surgimento massivo de agências, incluindo as que se limitam a reproduzir material de outras agências, o fotojornalismo passou por um processo de despersonalização para seguir um padrão informativo nivelado presente até a contemporaneidade. Aqueles que cultivavam um fotojornalismo de autor, dos quais a agência fotográfica Magnum faz parte, tomaram a direção contrária. “Para a elite Magnum, o fotojornalismo não é apenas uma forma de ganhar dinheiro. Querem controlar o uso que é dado às suas fotos, sem, com elas, se escusarem a interpretar o mundo como o percebem.” (SOUZA, 2004b, p. 143).

2.4 A SEGUNDA REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO

Nos anos sessenta do século XX, a Guerra do Vietnam desempenhou um papel oposto comparado aos conflitos anteriores. A censura era reduzida e as fotografias publicadas, em grande parte pela imprensa norte-americana, despertaram opiniões contrárias a guerra. O aspecto mais explorado era o emocional, através das foto-choque. O sensacionalismo também se acentuou devido a industrialização da atividade, buscando a espetacularização e dramaticidade na informação. As revistas ilustradas Life e Look, encerram suas atividades temporariamente, porém este foi o período em que outras agências fotográficas ascenderam. Revistas semanais, como Time e Newsweek tornaram-se clientes dessas agências fotográficas, publicando com mais regularidade fotografias a cores devido ao avanço tecnológico que se obteve em qualidade de impressão. Em oposição ao fazer fotográfico norte-americano, agências como a Sygma, se comprometeram a realizar um trabalho fotojornalístico emancipado da estilística americana. Com as agências europeias em alta, a bolsa internacional de imagens para imprensa fixa-se em Paris. Agências fotográficas começam a tornar seu produto especializado apenas para revistas, enquanto que o fornecimento de imagens para os jornais diários ficou a cargo das grandes agências noticiosas (SOUZA, 2004a).

Os militares passaram a reconhecer na fotografia o seu poder persuasivo durante o conflito no Vietname devido a efervescência e a sensibilização da população. A partir deste ponto, passam voltar sua atenção aos foto-repórteres que em parte tentam contornar a situação. Por volta dos anos oitenta, o controle não se limitou unicamente a fotografias de guerra, mas também políticas. Assesores de imprensa passam a determinar as distâncias focais de objetivas para retratar os políticos. Impedimentos ao fotografar eventos também tornaram-se comuns. Este tipo de controle era uma ferramenta utilizada para evitar que figuras públicas fossem fotografadas em situações constrangedoras ou vexatórias. Outro ponto relevante foi o aumento de fotografias amadoras difundidas pela imprensa, agências e outros órgãos de comunicação. Assim como o aumento de fotógrafos em atividade, cerca de 10 mil a vinte mil nos Estado Unidos, a fotografia entra no ensino superior e o interesse pela fotografia como área de estudo acadêmico cresce. Nos anos sessenta a televisão passa a ser o medium dominante na Europa. Se por um lado o novo meio de comunicação colocava em risco a fotografia em detrimento de imagens em movimento, por outro lado, isso acabou por explicitar seu diferencial capaz de alavancar mais ainda o interesse do público. Quanto a isto, Souza (2004b, p. 156) exemplifica o caso da revista Sports Illustrated, fundada em 1954:

A Sports Illustrated mostrou que se a televisão pode matar, o fotojornalismo também pode criar interesse por ele, já que, para além de razões já referenciadas, como a de ser o observador a determinar o tempo de observação, as fotografias são mais definidas, talvez mesmo mais dramáticas, até pela definição em que captam o pormenor. (SOUZA, 2004b, p. 156)

Para manter o observador preso a imagem estática, precisou-se fazer uso frequente de filmes coloridos de alta velocidade, a fim de garantir a riqueza de detalhes da fotografia. A popularização da televisão contribuiu significativamente para descobrir novas formas de abordagem da realidade que nos cerca. Sobre a característica marcante da fotografia, Kossoy (2004, p.62) declara, “toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo, que nos anuncia algo e que, ao mesmo tempo, nos despista.” Inicialmente, a questão da cor nas fotografias era amplamente debatida de um modo estético-moral, como por exemplo, o questionamento sobre como representar a tristeza e miséria através de algo belo

como a fotografia a cores. Posteriormente, após os fotógrafos terem obtido o domínio desta nova linguagem fotográfica, se evidenciou o potencial comunicativo das cores e como elas poderiam desviar a atenção do observador para pontos significativos da imagem (SOUZA, 2004b). A exemplo, James Nachtwey, com sua foto que mostra um cocktail molotov ardendo em chamas nas mãos de um manifestante católico na Irlanda do Norte, em 1981. A narrativa e as diferentes linguagens utilizadas na fotografia para retratar e disseminar a informação visualmente parecem compor um quadro que vai muito além das aparências:

A imagem fotográfica vai além do que mostra em sua superfície. Naquilo que não tem de explícito, o tema registrado tem sua explicação, seu porquê, sua história. Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa. Existe um conhecimento implícito nas fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, recriar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas. (KOSSOY, 2014, p.62)

Por volta dos anos oitenta, câmeras fotográficas já estavam presentes em todo globo, aumentando o interesse de jornais e revistas em fotografias amadoras de interesse jornalístico e de alta qualidade. Revistas renovaram seu interesse pela imagem fotográfica devido a massificação da produção. A fotografia tem seu espaço consagrado aumentado, embora uma parcela do interesse editorial se volta para fotografias de celebridades, a outra investe em projetos fotográficos, documentarismo social e foto-ensaios. A ampla difusão de determinadas fotografias tem o poder de promovê-las ao status de símbolo após certo tempo, criando uma transição entre o descritivo e simbólico, como foi o caso da fotografia do manifestante pró-democracia chinês em frente a uma fileira de tanques prontos para agir contra um protesto em Tiananmen (SOUZA, 2004b).

Figura 1 - Protesto na Praça Tiananmen



Fonte: Jeff Widener/ EFE (1989)

Mesmo com a proliferação das máquinas fotográficas, a manipulação permaneceu associada ao *medium*, como mostra Souza (2004b, p. 160):

A 6 de Fevereiro de 1982, por exemplo, a *Le Figaro Magazine* publicou uma foto de Matthew Naython de cadáveres a serem incinerados pela Cruz Vermelha, na Nicarágua. Na legenda escrevia-se, porém, que se tratava de “*Le Massacre des indiens Mosquitos, farouchement anticastristes, par les ‘barbudos’ socialo-marxistes du Nicaragua*” (“O massacre dos índios Mosquitos, ferozmente anticastristas, pelos ‘barbudos’ sociais-marxistas da Nicarágua”). O então secretário de Estado dos EUA, Alexander Haig, chegou a brandir o jornal como prova do vergonhoso regime sandinista. Mas a verdade foi trazida à tona e a *Le Figaro Magazine* acabou por ser condenada em tribunal. (SOUZA, 2004b, p. 160)

Ainda pelos anos oitenta, o uso dos computadores para edição fotográfica passou a ser generalizado. Fotógrafos podiam mais facilmente enquadrar fotos, alterar tonalidades, clarear ou escurecer imagens e aplicar vários retoques. De acordo com Souza (2004b, p. 162), “A imagem totalmente ficcional torna-se mais fácil e rápida de criar.” Por um lado, a tecnologia da computação facilitou a vida dos

fotógrafos, porém, ao mesmo tempo, potencializou e possibilitou inúmeras formas de manipulação da imagem. Neste período de digitalização da imagem, para garantir a credibilidade da fotografia e o estatuto da profissão, foi realizado um discurso na News Photographer, delimitando manipulações livres apenas para features e ilustrações, permitindo fotografias de apenas terem contraste e brilho realçados.

2.5 A TERCEIRA REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO

A terceira revolução do fotojornalismo teve início no começo dos anos noventa. Durante este período questões como manipulação computacional de imagens tornam-se um verdadeiro problema para a atividade fotojornalística e a sua relação com o real. Com o avanço das tecnologias, em especial o surgimento do telefoto e telemóveis, fotojornalistas tornam-se sujeitos a pressão do tempo, diminuindo o seu intervalo de planejamento da composição fotográfica. Nos tribunais, os fotojornalistas passam a ter acesso. Porém, no que diz respeito a conflitos bélicos, os militares passaram a pensar suas estratégias com base nas imagens a serem repercutidas, além de uma nova onda de tentativa de controle dos fotojornalistas. A produção fotojornalística passa a ser focada no imediato e não nos processos de investigação, entretanto o fotodocumentarismo, como o fotojornalismo de autor, segue ganhando adeptos e alavancando o crescente interesse do público (SOUZA, 2004a). O formato de entrevistas passa a ser revalorizado como gênero jornalístico, e com isso, impulsiona a revalorização de fotografias de retrato no fotojornalismo neste período.

Neste momento de transição passa-se a exigir muito mais dos fotojornalistas que, devido ao surgimento da captação de imagens em movimento, acaba por convergir a atividade de fotojornalismo com esse novo formato de captação de imagens, gerando um profissional versátil, capaz de fornecer registros visuais para revistas, jornais, televisão e outros meios emergentes. Isso fez com o fotojornalismo na época perdesse sua especificidade. As agências noticiosas - Associated Press, Reuters, Agence France Presse - dominam o mercado global do fotojornalismo. As agências fotográficas também perderam espaço para agências de banco de

imagens, como a Getty Images e Corbis. Esta última tendo comprado a agência fotográfica francesa, Sygma. A partir deste cenário, Souza (2004b, p. 203) afirma:

Por via de todos os fatores reportados , pode falar-se da existência de uma certa crise no fotojornalismo, mas, por outro lado, essa hipotética crise pode apenas corresponder a uma adaptação. Mesmo que tal venha a significar um empobrecimento dos conteúdos, a tendência do mercado é transformar o fotojornalismo numa indústria. (SOUZA, 2004b, p. 203)

Mesmo no meio de uma suposta crise, o mercado do fotojornalismo seguiu ampliando, ainda que frequentemente através de periódicos especializados. Para Souza (2004b), entre os anos oitenta e noventa, o fotojornalismo de guerra havia enfraquecido. O conflito das ilhas Falkland, em 1982, e invasão de Granada, em 1983, tiveram uma cobertura que não possuía o apelo que as mesmas representavam. Já durante a guerra civil libanesa foi possível observar vestígios da essência do fotojornalismo de guerra. Assim como evidenciado pela fotografia de Françoise Demulder, ganhadora do prêmio foto do ano do *World Press Photo* de 1976 de refugiados palestinos. Já no conflito Irã-Iraque, uma guerra quase exclusivamente televisionada, não houve uma revivência forte do fotojornalismo de guerra como aconteceu no Vietname. Foi no âmbito da terceira revolução do fotojornalismo que a internet passou a ser utilizada como hospedeira de exposições de fotografias de autor, como foi o caso do projeto *24 Hours in Cyberspace*. A exposição foi lançada no dia 8 de Fevereiro de 1996 e reunia o trabalho de mais de cem fotojornalistas.

Um conflito armado bastante marcante foi a Guerra do Golfo, por simbolizar o ápice da crise do fotojornalismo de guerra. O fascínio do público era voltado para as bombas inteligentes e tecnologias bélicas de ponta utilizadas durante o período. A censura e auto-regulação dos *news media* era intensa. A cobertura fotojornalística do acontecimento sofreu grande manipulação por parte dos militares, os quais distribuíram a maior parte das fotografias através do Departamento de Defesa e não pelos órgãos de comunicação social. Essa distribuição era efetuada em áreas localizadas e impediam o acesso ao restante do mundo. Basicamente, os registros de imagens eram de líderes militares, preparativos e combate e do poderio militar norte americano. Houve uma ênfase na catalogação fotográfica do arsenal bélico.

Segundo Souza (2004b, p. 208), “Esta situação pode levar-nos a pensar em hipotéticas ações de propaganda desenvolvidas pelas relações públicas militares com objetivos de como o de desviar a atenção dos custos humanos do conflito.” No entanto, esta abordagem também poderia gerar a reflexão à respeito da indústria armamentista, a comercialização e a elite política que a controlava. A foto estereotipada possuía três estratégias de difusão durante o conflito. Como afirmado anteriormente a tecnologia utilizada era uma delas, o interesse humano havia sido substituído pela recordação da família, a qual deveria ser poupada de desgraças, e por último, a confiança no triunfo nacional como a única verdade. A respeito das relações de poder e a fotografia, Martins (2009, p. 152) afirma:

Se na fotografia há tensões que empurram as imagens para fora dos enquadramentos, propondo sobre-significados ocultos e não intencionais, há também formalizações deformadoras, que se expressam em imagens que resultam de relações de poder e modos de dominação social e política. Em decorrência, mais do que registrar imagens de lugares e pessoas, a fotografia também inventou e inventa paisagens, cenários e pessoas. (MARTINS, 2009, p. 152)

A afamada fotografia capturada por Ken Jarecke, onde um soldado iraquiano aparece carbonizado na cabine de seu caminhão, não foi publicada nos Estados Unidos da América durante a guerra. Por outro lado seu registro, publicado na Europa, tornou-se motivo de protesto. O primeiro jornal a publicar a fotografia na Europa foi o britânico *The Observer*, no dia 3 de Março de 1991. Receavam sua inclusão na época sob a afirmação de que ultrapassava os limites éticos do fotojornalismo. Cabe destacar que: “Um outro elemento em favor desta asserção é que fotos como a referenciada despem a guerra de toda a auréola de epopéia que ainda possa ter, apesar do enraizamento histórico-cultural desta noção. Daí, em parte, os protestos” (SOUZA, 2004b, p. 209). Como evidenciado, a cobertura fotográfica da Guerra do Golfo negligenciou os custos humanos, colocando ênfase em exercícios militares, visitas de líderes políticos às tropas e sem registros da vida civil durante a estadia das tropas americanas na Arábia Saudita. Fotografias de baixas civis e militares, tanto iraquianas como dos países atacados pelo Iraque, também foram omitidas. Esse aspecto do fotojornalismo vai estritamente de encontro com o conceito apresentado por Kossoy (2014) de característica indicial,

cuja a imagem documental possui. Isso se deve ao fato de buscar associar-se a valores morais como a verdade, tornando-a um fragmento como uma representação do todo:

Essa pretensa certeza ganhou força por conta de ser a fotografia considerada, desde seu advento, como um registro “objetivo”, “neuro”, produto de um mecanismo óptico-químico “que não pode mentir”, um duplo da realidade, ou seja, uma reprodução mimética do objeto que se achava frente à objetiva. Nada mais adequado que essa “objetividade” fotográfica para a comprovação dos preceitos do positivismo. Além disso, deve observar-se que o indício se refere sempre ao fragmento registrado, contudo, é um recurso comum tomar-se o fragmento pelo todo, com o objetivo de generalizar-se toda uma situação, todo um contexto. A ideologia influencia no enquadramento da foto e nos cortes posteriores do editor de imagens. Esse recurso alimenta uma das práticas recorrentes da imprensa visando à manipulação das informações. (KOSSOY, 2014, p. 45)

Um caso de manipulação bastante relevante durante a cobertura do conflito foi protagonizado pela revista *Life*. No dia 11 de Março de 1991, a revista publicou uma fotografia onde aparecia o general Schwarzkopf no meio de um grupo de soldados, dissimuladamente após a vitória. Porém, um dos soldados ali fotografados havia morrido. Segundo Souza (2004b), dentro da cobertura fotojornalística, a Guerra do Golfo objetivou fortalecer conceitos estereotipados da superioridade armada assim como enaltecer a moral norte-americana para personalizar a guerra Bush vs. Saddam, apresentando uma confrontação de dois mundos antagônicos através das fotos publicadas na imprensa. Essa complexa relação entre objetividade e o fotojornalismo, é questionada pelo autor:

Esses e outros dados, como as diferenças entre os fotolivros sobre a guerra, destroem pela base o mito da objetividade fotojornalística. Por exemplo, entre o livro da Time-Warner, *Desert Storm: The War in the Persian Gulf*, que inseria essencialmente fotografias “patrióticas” (com símbolos que apelavam ao patriotismo) e “iconográficas” realizadas pelos fotógrafos das *pools* do Departamento de Defesa, e o livro da Harry N. Abrahams, *In the Eye of Desert Storm*, que punha o acento tônico nas consequências humanas do conflito, inserindo fotos mais “gráficas”, a distância é abissal. A ideologia da objetividade, por vezes, esconde mais do que mostra. (SOUZA, 2004b, p. 210 - 211)

É uma tarefa de grande complexidade delimitar estilos e formas de representação da realidade. De acordo com Baeza (2007), a restrição no contexto do fotojornalismo traz empobrecimento do potencial comunicativo, cerceando com

estereótipos invariáveis o que é a essência da fotografia do real, aquilo que o fotojornalismo se propõe. Quanto a associação da imagem fotográfica ao termo de testemunho fiel, é afirmado que:

El testimonio, en cambio, es un término forzosamente obsoleto para referir-se a la imagen fotográfica. La inestabilidad de sentido de la fotografía ha quedado felizmente asumida, lo mismo que reconocida su capacidad para mentir, por la que accede plenamente a la categoría de lenguaje; precisamente por ello no tiene ya sentido la insistencia en que los testimonios visuales no tienen ningún valor, aunque se apoyen en la seguridad de fuentes comprobables y honestas. (BAEZA, 2007, p. 51-52)

O caso dos massacres em Ruanda, iniciados no dia 6 de Abril de 1994, levantaram novos questionamentos. Após o avião presidencial ruândes ser batido, tropas dos grupos dos grupos étnicos hutus e tutsis entram em confronto, resultando no massacre dos tutsis. Mesmo o acontecimento com a cobertura de fotojornalistas no local, as primeiras fotografia que chegam a Paris não despertam o interesse das redações. Esse fenômeno segundo Souza (2004a), teria sido fruto da banalização da violência que já se fazia presente nas redações. Apenas em 27 de Abril que o Le Monde publica uma reportagem sobre o ocorrido, porém só em 18 de Maio o assunto vai para a primeira página do Le Quotidien de Paris com uma foto-choque, e o auge da cobertura da mídia ocorreu entre 14 e 20 de julho. No entanto, naquele momento já disputava a atenção da imprensa com outros assuntos. Este caso em específico levanta a reflexão sobre a perda do interesse das redações - e por conseguinte, do público - no fotojornalismo visceral, que acabara tendo como concorrentes as fotos-ilustrações de moda e erotismo na época.

Mesmo após décadas de evolução, a fotografia, e em especial o fotojornalismo, ainda é visto nos dias atuais como o espelho do real. Tudo que é registrado pela lente do fotógrafo é tido como verdade e testemunho inquestionável. Isso deve-se às raízes culturais que se encontram no advento da fotografia e seu contexto positivista, as quais nem os mais modernos avanços tecnológicos puderam apagar. Foi visto que após a Segunda Guerra Mundial, vários fotógrafos passaram a usufruir da subjetividade para compor suas fotografias, conciliando o propósito jornalístico com a arte, quebrando convenções até então absolutas, com o intuito de ressignificar o ato fotográfico. As inovações tecnológicas obrigaram uma

readaptação da atividade fotográfica, das rotinas, estratégias, edição, seleção e sua distribuição. Na atualidade, a fotografia digital e as novas formas de manipulação imagética por intermédio de computadores, vem causando indagação sobre sua natureza testemunhal, gerando constantes debates. É importante destacar que hoje o fotojornalismo não sofre censura institucional, e no contexto de conflitos armados, têm total liberdade de retratá-los sem sofrer qualquer tipo de impedimento. Apesar de inúmeros avanços, ainda é muito cedo para afirmar que o fotojornalismo se vê totalmente livre de amarras. A ânsia pelo realismo e objetividade na produção rotineira, acabam por cercear a criatividade autoral, podando o imenso potencial da atividade fotojornalística de representar a realidade.

3 A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO ESPELHO DO MUNDO

A fotografia desde seus primórdios é vista como um retrato fidedigno da realidade, o que lhe conferiu a virtude do testemunho, sendo capaz de satisfazer a necessidade de comprovação de um determinado acontecimento. Essa credibilidade depositada na imagem fotográfica parte do pressuposto de que não se pode enganar os olhos, e a necessidade de ver para crer torna-se prontamente satisfeita ao deparar-se com um registro fotográfico.

Essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica. (DUBOIS, 2011, p. 25)

O discurso da mimese, ou seja, da fotografia como espelho do real, trata-se do primeiro discurso sobre a fotografia. Aqui o efeito de realidade foi atribuído devido a semelhança entre a foto e referente. Existente desde o século XIX, tinha a fotografia como a imitação mais perfeita da realidade, resultado de sua própria natureza técnica que permitia o aparecimento automático de uma imagem, aparentemente natural. Era o oposto da pintura, onde a mão do artista intervinha na composição. Enquanto a arte era vista como uma construção imaginária, a fotografia era instrumento de uma memória documental do real, e por isso, o seu papel seria uma apreensão exata da realidade. "A fotografia é a busca do espelho

que não mente, da durabilidade, da permanência, da nossa inteireza” (MARTINS, 2009, p. 56). Segundo Dubois (2011), as funções sociais que antes eram atribuídas a arte passam a ser designadas a fotografia, libertando a pintura como forma de representação do real.

Em reação a ideia da fotografia como espelho do real, surgiu então um pensamento contrário, onde a realidade seria uma mera impressão e efeito. A neutralidade fotográfica passou a ser questionada e vista como um instrumento interpretativo, até mesmo, com capacidade de transformar a realidade. Assim como uma linguagem, a fotografia também era codificada. Jean-Pierre Oudart propôs uma distinção de dois fenômenos que vinculam a imagem representativa e o espectador, chamadas de efeito de realidade e efeito do real. Enquanto a primeira caracteriza um efeito causado no espectador devido a um conjunto de uma relação de analogias em uma imagem representativa, como um catálogo de códigos representativos que evocam uma percepção natural. Trata-se de uma reação psicológica do espectador. Quanto ao efeito do real:

Oudart designa assim o fato de que, na base de um efeito de realidade suposto suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real. Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente (Oudart não faz uma teoria da ilusão), mas, que o que vê existiu, ou pôde existir, no real. Para Oudart, o efeito do real é aliás característico da representação ocidental pós-renascentista, que sempre quis submeter a representação analógica a uma intenção realista. (AUMONT, 2004, p. 111)

Enquanto no século XIX, a ideia da fotografia como espelho do real era forte, no século seguinte busca-se uma desconstrução da mesma, a ideia de transformação do real pela fotografia (DUBOIS, 2011). Esse novo ponto de vista refletiu-se nos textos de teoria da imagem influenciados pela psicologia da percepção e em estudos posteriores, por último em estudos antropológicos da fotografia. Todos em contraposição a teoria da mimese e fortaleceram a concepção de que a imagem fotográfica era codificada dentro de aspectos técnicos, culturais, sociológicos entre outros. Por mais que a fotografia possua a qualidade única de imitação de sombras e luz, isso em nada impede de suas falhas. A fotografia não consegue restituir com toda sutileza as nuances luminosas. Foi partindo destas lacunas que pictorialistas e artistas da época argumentavam contrariamente a

fotografia, evidenciando suas fragilidades em cumprir a proposta de espelho do real. Sobre uma das diferenças apontadas entre a imagem fotográfica e o real.

A fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa e tátil. (DUBOIS, 2011, p. 38)

A fórmula argumentativa para a desconstrução da ideia de espelho do real é estruturada com base exclusiva na técnica e percepção fotográfica. Esse posicionamento não leva em conta o resultado do ato de fotografar, a imagem como produto final, mas os meios e o seu processo de construção, ou seja, a gênese. Para além das críticas sobre o realismo da fotografia, estão os discursos que questionam a suposta neutralidade da câmera fotográfica e a falsa ideia de objetividade. Afirmam estes que não há neutralidade na caixa preta fotográfica pelo fato de reproduzir por si efeitos que descaracterizam a realidade tal qual ela realmente é. “Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 2014, p. 40 - 41). Voltado para o caráter ideológico, o discurso da transformação do real tem como alvo também a fotografia de imprensa, considerada intensa e capaz de transformar-se em símbolo de grandes acontecimentos mundiais. Através da imprensa a imagem fotográfica é perpetuada pela história de maneira estereotipada, onde o poder é todo de quem as selecionou. Fotografias como a da morte do republicano espanhol, de Robert Capa, a do monge budista que se auto incinera entre outras, são resultado da dimensão ideológica que partem de seus dispositivos de enunciação ocultados (DUBOIS, 2014).

Figura 2 - Morte de um Soldado Republicano



Fonte: Robert Capa (1936)

Figura 3 - O Monge Incinerado



Fonte: Malcolm Browne/AP/Arquivo (1963)

A fotografia sempre resultará de um processo de criação de realidades e sua interpretação. Através da desconstrução da imagem é que podemos observar elementos ocultos que são incorporados a fotografia, gerando assim ambiguidades. Ao mesmo tempo em que se registra um acontecimento, paralelamente se cria uma realidade ficcional determinada pela intenção, técnica, elaboração, e por fim, pelo tipo de aplicação que será dado.

O dado ficcional é, pois, inerente à imagem, na medida em que a fotografia é um testemunho que se materializa a partir de um processo de criação, isto é, construção. Nessa construção reside a estética de representação. O ficcional se nutre sempre da credibilidade que se tem da fotografia enquanto uma pretensa transcrição neutra, isenta, automática, do real, portanto, enquanto uma evidência documental (herança positivista). A ideia que sempre se propagou da fotografia é a de sua suposta característica de objetividade, do que decorre a certeza de uma “transparência” entre o fato e o registro. A representação ultrapassa o fato e a evidência é exacerbada nessa construção; assim se materializa o índice fotográfico; assim se materializa a prova, o testemunho, a partir do processo de criação. Assim se criam realidades. (KOSSOY, 2014, p. 55 - 56)

Apesar da desconstrução da imagem fotográfica por meio da dissecação dos elementos que a compõe, o discurso da transformação do real não conseguiu

terminar com a sensação de realidade evocada pela fotografia. Mesmo tornando consciente todo o conjunto de engrenagens, o processo de atribuição no qual se remete a imagem ao seu referente é inevitável. Uma nova forma discursiva que enxerga a fotografia como traço de um real traz uma abordagem que considera a fotografia como originária da ordem do índice. Isso implica que a imagem indiciária possui um valor único e exclusivo determinado apenas pelo seu referente, o que seria identificado como traço do real. Esse viés tem por base as teorias de Charles S. Peirce e os escritos de Roland Barthes, mais especificamente *La chambre claire*, voltando-se para a questão do realismo referencial. Aqui são discutidos o peso do real para além dos códigos na fotografia, busca-se transcender a referência de qualquer efeito de mimese.

Chamo de referente fotográfico não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia(...). O nome da noema da Fotografia será portanto: isso foi. (BARTHES ,2012, p. 72)

Já Charles S. Peirce em sua abordagem teórica do realismo fotográfico não se limita na questão referencial, ele elabora seu discurso através do índice, criando uma análise das condições da imagem. Diferentemente dos ícones, onde se definem apenas pela relação de semelhança, e dos símbolos que definem o objeto por uma convenção generalizada, o índice mantém uma relação de conexão física com o objeto referenciado. Neste caso a fotografia se apresenta dentro da categoria de signo, pois nela pode ser encontrado indícios, traços ou resquícios de algo real, como por exemplo a fumaça (indicando a presença de fogo), ruínas (evidenciando o que havia ali), cicatrizes (como marca de ferimentos) e assim por diante (DUBOIS, 2011). Peirce parte da natureza técnica do processo fotográfico, tendo como definição uma simples impressão luminosa. Deve-se levar em consideração que o princípio do traço, embora seja a essência, trata-se de apenas um momento de toda a composição do processo da fotografia. Em conjunto existem gestos culturais

codificados e que dependem das escolhas de quem opera o processo de captura da imagem, como a escolha do aparelho, do sujeito, película, tempo de exposição, ângulo, e que culminará no disparo. Após processo de revelação e triagem que também dependem de decisões humanas, a foto é difundida de forma codificada. Por tanto, é somente durante o instante de exposição que não há intervenção humana e o caráter fundamental da fotografia não é alterado. É neste momento que a fotografia pode ser considerada como traço puro do real, uma mensagem ausente de códigos. “Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundos e de imediato será tomado e retomada pelos códigos que não mais o abandonarão” (DUBOIS, 2011, p. 51). Trata-se de um instante falho, onde o índice é evidenciado. A imagem fotográfica torna-se inseparável da própria experiência referencial, antes de tudo ela é índice e ao final deste processo é que ela incorpora sentido (símbolo).

3.2 A FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO REAL

A fotografia como um registro e vestígio material de algo que se passou em determinado espaço tempo é tomado assim como documento do real. Sua materialização ocorre como final de um processo de criação elaborado pelo fotógrafo. Devido a isto o registro não pode ser desvinculado da criação. A fotografia é vista como documento e testemunho por conter em si mesma evidências, tidas como índice e ícone. O índice é de onde provém o seu caráter documental, trata-se do assunto representado que de fato existiu ou ocorreu. Independentemente da fotografia sempre existirá o que é chamado de rastro indicial, é o referente da imagem mesmo que tenha sido artificialmente produzido. Enquanto ao ícone, diz respeito a semelhança com seu referente que lhe concede um caráter iconográfico. É a comprovação documental, a semelhança do real com a imagem fixada (KOSSOY, 2002). Ambos não podem ser compreendidos separadamente e estão

estritamente ligados ao processo criativo do fotógrafo, é a indicialidade iconográfica que molda a evidência.

A fotografia abriga em si diferentes realidades, as quais integram os fundamentos estéticos necessários para que se possa compreender documento e representação internamente. Sendo a primeira o seu passado, diz respeito à história do assunto em questão, assim como o seu contexto no momento do ato fotográfico. Diz respeito também às ações e técnicas do fotógrafo diante de um acontecimento - que tende a ocorrer durante o processo de criação de seu registro - em determinado espaço tempo. Aqui existe uma conexão direta com o real.

A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro; o instante, pois, em que é gerada (seria o momento em que o referente reflete a luz que nele incide sobre a chapa sensível e a imagem é gravada; é o *índice* fotográfico, provocado por conexão física, como assinalou Pierce). (KOSSOY, 2002, p. 36 - 37)

A imagem fotográfica oculta em si uma realidade que é inapreensível fisicamente, que é sua própria história, sendo esta sua realidade interior. É algo complexo e intangível, muitas vezes confunde-se com a primeira realidade. Enquanto em um primeiro momento temos abstração de algo inconcebível materialmente falando, na segunda realidade da fotografia temos a realidade do assunto retratado contido, tal como um recorte bidimensional daquele acontecimento. Nesta etapa ele é imutável e de aparência do assunto capturado dentro do espaço e tempo durante a primeira realidade. “A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como um fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo” (DUBOIS, 2011, p. 161).

A realidade que se segue após o ato do registro, é a realidade fotográfica do documento e do assunto representado. Nela contém o passado que não se pode acessar. O passado cristalizado é o que constitui a segunda realidade. Ao fotografar ocorre uma transposição de realidades, onde o objeto fotografado é retirado de um contexto complexo de relações com o mundo externo para integrar o mundo da representação. “A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) a verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência” (KOSSOY, 2002, p. 38). Podemos afirmar que a fotografia não se trata de um recorte puro do real, como

fomos induzidos a pensar através do realismo, e que além da técnica capaz de construir realidades, nos deparamos com as diferentes interpretações e leituras que o espectadores/receptores podem fazer dela.

3.3 O GOLPE DE CORTE DE DUBOIS: A AÇÃO PERPETUADA NO INSTANTE

O instante em que um aspecto da realidade é abstraída pelo registro fotográfico, dá-se o nome de golpe de corte. Para compreender o ato de fotografar, é necessário o entendimento do corte temporal e corte espacial assim como aquilo que as integram. Dubois (2011) define qualquer fotografia como sendo um golpe, uma fatia da realidade retirada do espaço-tempo. Os disparos sucessivos realizados pelo fotógrafo nada mais são do que uma subtração, e a sucessividade do ato, é sua lógica. Cada instante é único e transitório. Ao contrário do pintor que pode intervir e alterar a imagem a cada pincelada, o fotógrafo possui apenas uma opção. Após o golpe de corte tudo está fixado naquele exato ponto. O ato reduz o fio do tempo e o torna perpétuo. É entendido que, a partir do momento que o golpe de corte é realizado, a imagem capturada deixa de ocupar o tempo crônico real para adentrar na temporalidade simbólica, infinita em sua imobilidade. O ato de corte visa “arrancá-lo á fuga ininterrupta que o conduziria à dissolução para petrificá-lo de uma vez por todas em suas aparências detidas” (DUBOIS, 2011, p. 169). O corte temporal não se limita apenas a definição de redução da temporalidade em um ponto, é também uma transição deste ponto para a perpetuação de um acontecimento único. A pose dos objetos fotografados e congelados neste instante são determinantes para a indução de significado aos receptores.

É preciso reconhecer a importância daquilo a que se poderia chamar a pose dos objectos, visto que o sentido conotado surge então dos objectos fotografados (quer se tenha disposto artificialmente estes objectos em frente da objectiva, se o fotografo esteve para isso, quer o paginador tenha escolhido, entre várias fotografias , uma certa deste ou daquele objecto). O interesse reside no facto de estes objectos serem indutores correntes de associações de ideias (biblioteca = intelectual), ou, de um modo mais obscuro, de autênticos símbolos. (BARTHES, 2009, p. 18)

Neste ponto temos uma realidade fragmentária de um assunto em questão e ao mesmo tempo a realidade da representação. Uma vez representado na imagem, um novo real é obtido, e a partir daí interpretado. O acontecimento, tal como ocorrido naquele exato momento no espaço-tempo, é substituído por uma realidade representativa. Assim torna-se um signo (KOSSOY, 2002). Quanto ao corte espacial, como relatado anteriormente, não é determinado e nem construído. É capturado, é uma subtração. Enquanto o pintor preenche seu quadro aos poucos, acrescentando elementos que irão compor a tela, o fotógrafo extraí de uma vez todos os elementos enquadrados de um espaço pleno. “Em outras palavras, bem aquém de qualquer intenção ou de qualquer efeito de composição, em primeiro lugar o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível” (DUBOIS, 2011, p. 178). O objetivo é reter um plano da realidade e com isso se renega a totalidade do real. É o ato do corte que determina a imagem e traz consequências. Dentro da infinitude do espaço referencial, essa seleção extrai o parcial, excluindo o restante de seu quadro de composição que é tido como fora de campo. No entanto, mesmo não sendo incluído no recorte fotográfico, o campo ausente do quadro da representação, se faz presente. Sabemos disso pelo sentimento de que existe algo além do enquadramento delimitado pelo fotógrafo e que também é carregado de sentido. Essa é a lógica do índice. Os indícios do fora de campo dizem respeito aos indicadores de movimento e deslocamento. Ao contrário do cinema, a fotografia detém o movimento, captando apenas seu apogeu, o que coloca o tempo como elemento fora de campo. A segunda categoria dos índices de fora de campo trata dos jogos de olhar. Nem sempre o olhar dos personagens encontram-se no eixo ótico da câmera fotográfica, mas é frontal. Este fora de campo trabalha na profundidade da imagem e em seu desenvolvimento, denunciando a origem do corte pela frontalidade do olhar. Quanto a terceira categoria, trata de um conjunto de elementos que formam o que é conhecido como cenário, mais especificamente de objetos que compõem o enquadramento fechado indicando fragmentos externos a ele. Nesta situação, espelhos, ou qualquer elemento que possa refletir imagens, podem revelar espaços escondidos e inalcançáveis se não estivesse ali , produzindo um recorte dentro do próprio recorte. É importante destacar o que Dubois (2011) esclarece como fora de campo por fuga, definidos por recortes que

se formam no espaço referencial e que dão abertura para um novo campo atrás do que é visível dentro da representação.

De fato, nesses casos, o princípio dos recortes encaixados funciona de maneira muito simples: o campo (a caixa cênica) e o fora de campo (que as aberturas deixam entrever) constituem *um espaço contínuo e homogêneo no plano referencial*. Em princípio, não existem trucagem, nem manipulação a não ser da escolha do *ponto de vista*, que deverá ser atentamente determinado, pois é dele que dependerá o encaixe e, portanto, tudo o que deverá ser visto pelos buracos da cena. Além dessa escolha do ângulo de visão, só existe aqui um único *cut* para constituir sem interrupção *todo* o espaço fotográfico, campo e fora de campo *em série*, se ousarmos dizê-lo (às vezes justamente com jogos visuais sobre esse efeito de série, sobre essas perspectivas que correm através de uma série de aberturas sucessivas, acelerando o encolhimento da visão, marcando uma multiplicidade de planos intercalados, todos portadores de uma carga de fora de campo potencial). (DUBOIS, 2011, p.193 - 194)

Cabe ao espectador da imagem nessas situações preencher essas lacunas do plano referencial através do seu próprio imaginário, construindo ficções.

3.4 O ESPECTADOR E A IMAGEM: A INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

A construção da realidade através da fotografia não se deve apenas às escolhas do fotógrafo durante o processo de representação, mas também depende dos repertórios pessoais culturais do espectador, seus conhecimentos, sua convicção ética e moral, concepção ideológica entre outras. Isto é a recepção da imagem, um processo interno de construção interpretativa e que se mistura a evidência, ao índice fotográfico e é estruturado a partir do imaginário do receptor. “As imagens fotográficas por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as apreciam” (KOSSOY, 2002, p. 44). Todos possuímos filtros éticos, ideológicos, culturais e entre outros os quais atuam entre si em menor ou maior intensidade, variando de indivíduo para indivíduo. O repertório cultural vinculado a cada pessoa é o que dita determinadas reações ao deparar-se com as imagens. Este repertório é que provoca no receptor sentimentos, sensações e emoções em relação a um tema em particular. Barthes (2009) define a fotografia

como *analagon* perfeito e é sua perfeição analógica que a define como uma mensagem sem código por não haver intermediário, trata-se porém de uma mensagem contínua. A conotação da fotografia de imprensa é invisível, porém ativa, podendo ser induzida a partir de sua produção até a recepção. É afirmado que:

Por um lado, uma fotografia de imprensa é um objecto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos factores de conotação; e por outro, esta mesma fotografia não só é captada, recebida, mas também lida, incorporada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome, numa reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe um código, e é este código (de conotação) que seria preciso estabelecer. (BARTHES, 2009, p.15)

De acordo com os estímulos causados por determinadas imagens é comum o processo de interação com elas recriando ou criando situações. As imagens tem o poder de rememorar, formar ideias, reafirmar estereótipos ou até mesmo nos induzir a ter determinado tipo de comportamento. Como dito anteriormente, a leitura que será feita das imagens terá variações entre diferentes receptores. Devido a isto, diversas interpretações são realizadas em ressonância com os valores individuais de cada um, o significado acaba por ser moldado.

A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação sócio-econômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos. (KOSSOY, 2002, p. 45)

Os fatores internos que influenciam a nossa leitura das imagens são determinantes para o significado que as atribuímos. Além disso, somos carregados de diferentes emoções aos estímulos externos que somos expostos. As imagens fotográficas impulsionam nossa imaginação para além do caráter documental da representação do real e assim faz ultrapassar o referente que elas representam. Para AUMONT (2004), a imagem, assim como todas as produções humanas, visa estabelecer uma relação com o mundo. O papel do espectador não é passivo perante a imagem, é a partir de um conjunto de atos perceptivos e psíquicos que o

espectador garante a sua existência. Com base na obra de Gombrich, *L'Art et l'illusion*, ele disserta:

Para ele, a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectivas é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as idéias feitas sobre nossas percepções. O olhar fortuito é então um mito, e a primeira contribuição de Gombrich consistiu em lembrar que ver só pode ser comparar o que esperamos à mensagem que nosso aparelho visual recebe. (AUMONT, 2004, p.86)

O conhecimento prévio do espectador intervém para fazer com que o espectador supra as lacunas da representação, ou o não-representado, visto que uma imagem é incapaz de representar tudo. Essa é denominada a regra do etc, onde o papel do espectador é projetivo, permitindo que sua percepção complete a imagem visualizada, acrescentando detalhes que lhe faltam, como cores ou até mesmo restituindo partes de objetos que são ocultados. No entanto, essa capacidade projetiva pode ocasionar em interpretações errôneas da imagem por um espectador que projete dados desconexos, embasados em um saber prévio fragilizado, inventando total ou parcialmente o que enxerga no quadro da imagem. “ A imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também a imaginação” (AUMONT, 2004, p. 89 - 90). O espectador possui uma faculdade chamada de esquemas perceptivo, sua atividade ao deparar-se com uma imagem consiste em utilizar todas suas capacidades do sistema visual, principalmente de organização da realidade para confrontar com dados armazenados em sua memória, ou seja, trata-se de uma combinação de reconhecimento e rememoração. Aqui é onde reside o papel ativo do espectador, na construção visual do reconhecimento. É o que garante uma visão coerente do conjunto da imagem.

Sob a perspectiva do espectador, a realidade da representação entra em conflito com a realidade que deu origem ao documento, o registro, o passado inatingível. A realidade inscrita, representação e a realidade imaginada, a qual resta apenas fragmentos referenciais e lembranças, se chocam constantemente. “Há, enfim, uma *tensão perpétua* que se estabelece no espírito do receptor quando

diante da imagem fotográfica em função de suas *imagens mentais*” (KOSSOY, 2002, p. 47). A realidade registrada na fotografia, a representação do acontecimento passado, é fixa e imutável, no entanto é sujeita a múltiplas interpretações. A partir do momento onde pretende-se obter a representação do real até o momento em este documento chega ao receptor existe um grande processo de construção de realidades acontecendo de maneira velada. Para Flusser (2002), a fotografia é manipulada tal como um ritual mágico, porém o receptor é quem sofre manipulação pela fotografia. Uma imagem é carregada de elementos que juntos significam o todo e direcionam sua leitura carregada de valores, incitando determinados posicionamentos sobre algum assunto sem que este seja analisado a partir de seu contexto, sua primeira realidade. Tal como uma máquina com múltiplas engrenagens que possibilitam seu funcionamento, a fotografia possui seu sistema de significação ocultado para receptor. Para desmistificá-la é necessário que o espectador faça uma análise crítica consciente sobre as forças ocultas que ali operam.

Na realidade, são elas que manipulam o receptor para comportamento ritual, em proveito dos aparelhos. Reprimem a sua consciência histórica e desviam a sua faculdade crítica para que a estupidez absurda do funcionamento não seja conscientizada. (FLUSSER, 2002, p. 59)

3.5 CONTEXTO, NARRATIVA E MENSAGEM FOTOGRÁFICA

É de suma importância compreendermos a influência do contexto e da narrativa fotográfica no entendimento da mensagem transmitida para o público. A maneira de se contar uma história varia de acordo com a cultura, a época e o próprio público. No âmbito da fotografia, o contexto diz respeito ao conteúdo da foto, sua posição dentro de uma sequência de fotografias, local de publicação, onde pode ser vista, questões históricas, geográficas, sociais e culturais. Utiliza-se imagens fotográficas para contar histórias, seja com uma única imagem ou uma série, onde cada foto contribui para o entendimento amplo de um determinado assunto. “A palavra narrativa significa um relato falado ou escrito de eventos interligados, uma história que pode transmitir uma ideia” (SHORT, 2013). São empregadas técnicas

narrativas com intuito de prender a atenção do público ao construir e desenvolver um relato, relacionando-o com a história e a intenção pretendida.

Para entendermos uma fotografia, o seu contexto não pode estar ausente da análise. Como visto anteriormente, a fotografia pode distorcer a realidade como resultado de vários fatores. Dentre eles, a intenção do fotógrafo ou da pauta, apresentando uma situação ou personagem de determinada forma. Aquele que opera a máquina fotográfica, é movido por escolhas que são determinantes para a composição fotográfica, como a inclusão ou exclusão de elementos relevantes para a compreensão de um acontecimento em particular, ou até mesmo a própria intenção do sujeito fotografado em ser visto de determinada maneira através de gestos, expressões faciais e seu posicionamento no enquadramento da câmera. O formato, a localização e a apresentação da imagem também contribuem neste processo de construção narrativa. Para Barths (2009), existe a imagem denotada, tal como ela é registrada pela câmera fotográfica, exatamente como ela acontece em frente a lente, um análogo mecânico do real, e a imagem conotada:

A conotação, isto é, a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação): Ela é, em suma, uma codificação do análogo fotográfico; é, pois, possível extrair processos de conotação; mas estes processos, há que lembrá-lo, nada têm a ver com unidades de significação, que uma análise ulterior de tipo semântico permitirá talvez um dia definir: na verdade, não fazem parte da estrutura fotográfica. Estes processos são conhecidos; limitar-nos-emos a traduzi-los em termos estruturais. Para sermos rigorosos, seria mesmo preciso separar os três primeiros (trucagem, pose, objectos) dos três últimos (fotografia, estetismo, sintaxe, visto que nos três primeiros processos a conotação é produzida por uma modificação do próprio real, isto é, da mensagem denotada (esta operação prévia não é evidentemente própria da fotografia); se os incluímos, contudo, nos processos de conotação fotográfica é porque eles próprios também beneficiam do prestígio da denotação: a fotografia permite ao fotógrafo *esquivar* a preparação a que ele submete a cena que vai captar; mas não é por isso que, do ponto de vista de uma análise estrutural posterior, não possamos estar certos de que nos poderemos servir do material que eles fornecem. (BARTHES, 2009, p. 16)

A fotografia está longe de ser um registro objetivo da realidade que nos cerca, porém pode ser utilizada para transmitir a essência daquilo que o fotógrafo julga representar bem a realidade que esteja presenciando. De acordo com seu próprio entendimento de um acontecimento em particular, busca induzir e

compartilhar com o espectador sua própria visão de mundo (SHORT, 2013). Toda fotografia é construída, no entanto existem algumas fotografias construídas justamente para transmitir um conceito descontextualizado e representado a partir de uma realidade alterada. Isso pode ser obtido, fotografando em um cenário construído, encenado ou através de manipulação imagética a partir da câmera ou da pós-produção da imagem. “O fato é que a fotografia altamente construída envolve o espectador de uma maneira que desafia ou distorce suas noções de verdade e realidade” (SHORT, 2013, p. 16). Se faz necessário o cuidado com o contexto social e cultural em que a imagem será vista e se de fato fará referências diretas aos acontecimentos daquele momento ou se assumirá um significado diferente do proposto inicialmente. A experiência e a expectativa do público ao ler uma fotografia sobre questões internacionais, localizá-la geograficamente e principalmente compreender com clareza o que está sendo transmitido também deve ser prevista pelo fotógrafo. Para isso, a legenda e a produção textual necessita estar alinhada com a imagem. O texto se relaciona com a imagem não de uma forma descritiva, para este fim seu uso seria dispensado, visto que a imagem por si só muitas vezes já cumpre este papel. É possível acrescentar uma simples frase explicativa de modo que complemente seu significado, sem negar ou reduzir o poder da imagem. Uma linguagem literária pode ajudar muitas vezes em situações onde a imagem fotográfica não consegue expressar certas sensações. O contrário também é possível. Onde palavras não podem expressar determinadas emoções, a imagem pode se encarregar de suprir essa carência. “A compreensão do espectador deriva da combinação entre imagem e texto. Sem o texto, a imagem deixa de comunicar seu ple o significado” (SHORT, 2013, p. 154). O texto de maneira alguma deve duplicar a imagem, quanto a isto, Barthes ressalta o papel da legenda fotográfica:

Contudo, é impossível (e esta será a última observação a propósito do texto) que a palavra duplique a imagem; porque na passagem de uma estrutura a outra elaboram-se fatalmente segundos significados. Qual é a relação destes significados de conotação com a imagem? Trata-se, aparentemente, de uma explicitação, isto é, em certa medida, de uma ênfase; com efeito, na maioria das vezes, o texto não faz senão amplificar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas, por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de certo modo projectado retroactivamente na imagem, a ponto de parecer

denotado: << Viram a morte, prova-o a expressão do rosto>>, diz o título de uma fotografia onde se vê Elisabeth e Philip descer do avião; contudo, no momento da fotografia, estas duas personagens ignoravam ainda tudo do acidente aéreo a que acabavam de escapar. (BARTHES, 2009, p. 22)

O contexto de uma fotografia é um fator indispensável para analisar a intenção por trás da imagem, além de colaborar na previsão de uma interpretação posterior do público. Quando a intenção, contexto e interpretação se combinam, nem sempre pode-se prever a maneira com que o público interpretará a mensagem. No entanto, a sua leitura será influenciada pelo engajamento do fotógrafo com a linguagem visual coerente a intenção definida previamente. A análise contextual da fotografia é uma ferramenta importante para identificar se o fotógrafo utilizou a linguagem visual mais adequada para um determinado fim.

Uma narrativa consiste de uma estrutura composta de início, meio e fim, podendo ser utilizada em muitas áreas do conhecimento para transmissão de informação. Em uma narrativa fotográfica, muitas vezes é comum que não se siga essa estrutura por completo, visto que a imagem fotográfica pode deixar subentendido o passado e sugerir o futuro de um acontecimento registrado (SHORT, 2013). No âmbito da comunicação visual, a narrativa não está presa a linearidade, podendo ser cíclica ou estar em uma única imagem. Cruzamento de referências de um conjunto que ao reuni-las, despertam o entendimento no receptor sobre uma determinada história. A narrativa fotográfica também pode ser fictícia, através de encenações, construção de cenário e etc. A maneira com que fotografias podem ser dispostas ao espectador podem apresentar sugestões de interpretação através de indícios visuais espalhados na composição que, ao serem analisadas, dão corpo para sua leitura. Um exemplo deste formato seria uma apresentação em série, onde cada fotografia cumpriria o papel de representar um ponto de vista diferente de uma história ou fato. O desafio do fotógrafo aqui é tornar consciente os aspectos principais de sua produção, por meio de um planejamento de apresentação que melhor lhe cabe ao seu intento. Para que isto se cumpra de maneira adequada é necessário uma reflexão sobre como as imagens podem dialogar com o formato apresentado, consolidando uma narrativa ideal e que expresse aquilo que o fotógrafo quer transmitir como mensagem.

Uma narrativa sequencial é um exemplo de narrativa fotográfica que visa relatar uma história na medida em que o ritmo e o fluxo do acontecimento integrem as imagens. O efeito de continuidade deve ser reforçado através de escolhas técnicas como formato da câmera e tipo de tonalidade. Pode ser considerado também diferentes perspectivas, sendo a câmera o olho do espectador ou do objeto.

“Se você estiver produzindo um conjunto sequencial de imagens, pode ser possível conseguir certo andamento usando um tamanho ou um formato particular de imagem em um ponto-chave de sequência, seja como tema recorrente ou único. Esse é o tipo de técnica que poderia ser descrito como uma forma de pontuação visual”. (SHORT, 2013, p. 106)

Através da narrativa fotográfica podemos transmitir diversas emoções e imergir na história relatada, experienciando a partir de seus componentes básicos. É importante estar consciente da intenção inicial antes da realização de qualquer projeto fotográfico, mas também deve-se ter atenção a elementos inesperados que possam invadir o quadro de composição, os quais podem ou não contribuir para essa narrativa. O testemunho fotográfico, embora seja um registro de uma dada situação do real, sempre fará parte de uma elaboração a partir de um processo criativo, sob um ponto de vista particular e que irá exercer uma função determinante para a narrativa. “Nesta altura não podemos mais estabelecer essa ou aquela regra interpretativa posto que, embora o documento siga sendo a nossa referência, nos situamos além dele, nos círculos das idéias, na esfera das mentalidades” (KOSSOY, 2002, p. 59). De acordo com Short (2013), o objetivo principal da narrativa é possibilitar a coesão e sentido dos elementos em favor da imagem e dos seus receptores.

4. ANÁLISE DE IMAGEM: A BATALHA DE ALEPPO

Com base nos conceitos vistos ao longo da pesquisa, serão analisadas quatro imagens fotográficas de diferentes fotógrafos, pela agência de notícias Reuters, no ano de 2012, sob diferentes pontos de vista, retratando a Batalha de Aleppo, uma das batalhas mais importantes e decisivas da Guerra Civil Síria que teve seu início em 2011 e permanece em andamento na atualidade. Está análise

visa desconstruir cada uma das imagens através dos elementos que as compõem e que insinuam um significado. Existem diversos fatores que contribuem para gerar e direcionar o espectador para uma narrativa já pré-estabelecida pelo fotógrafo. A função mimética da câmera fotográfica por muitos anos, fez a fotografia ser vista como espelho do real devido sua capacidade mecânica de reproduzir de forma mais nítida e capturar com precisão tudo que estivesse enquadrado pela câmera.

No entanto, com base nos teóricos que surgiram em momento posterior aos primeiros anos da fotografia, podemos verificar que a imagem fotográfica vai muito além das aparências, e guarda em si diferentes níveis de realidade que podem ser obtidos através da pauta, intenção do fotógrafo, a forma com que se apresenta a pessoa, situação ou lugar, seleção, inclusão e exclusão de elementos no quadro de composição, a intenção do fotografado, formato com que a imagem será distribuída e o próprio olhar do público (SHORT, 2013). A partir disso compreende-se que a imagem fotográfica requer um olhar mais aprofundado sobre seus aspectos intrínsecos e que visam causar diferentes efeitos no público. Ao traçar um paralelo com a constante busca jornalística pela objetividade, a verdade e imparcialidade no relato dos fatos, temos a percepção de que a fotografia caminha muito mais para lado subjetivo.

4.2 A AGÊNCIA DE NOTÍCIAS REUTERS

Fundada em 1851 como uma agência de notícias britânica, a Reuters passou a oferecer o serviço de fotografia em um momento de um crescente processo de industrialização e massificação da produção fotojornalística (SOUZA, b2004). Foi em meados do século XX, no ano de 1946 que passa a incluir o serviço fotográfico juntamente com agências como a Associated Press. Os anos cinquenta marcam um período de grande competitividade entre as agências noticiosas. Diferentemente de agências fotográficas como a Magnum, que exerciam um fotojornalismo marginalizado na época com a fotografia de autor, a Reuters limitava-se a serviços

de fotografia da atualidade quente. Os fotógrafos da Reuters não escolhiam seus temas, e sob uma perspectiva geral eram encomendadas uma única foto sobre o tema. A Reuters inaugurou o seus serviços de fotografia internacional no ano de 1985 (SOUZA, a2004). Atualmente é a maior agência internacional de notícias do mundo e tem sua sede na cidade de Londres.

4.3 GUERRA CIVIL SÍRIA: A BATALHA DE ALEPPO

Em andamento desde o ano de 2011 a Guerra Civil Síria é vista como um dos grandes desastres humanitários dos últimos tempos. Teve seu início com uma série de protestos no oriente médio, chamado de Primavera Árabe. De acordo com o Observatório Sírio de Direitos Humanos, totalizou até o momento 470 mil mortes e ocasionou um fenômeno migratório de 11 milhões de refugiados. Os protestos da Primavera Árabe atingiram a Síria como um movimento contrário ao regime ditatorial de Bashar al-Assad, que governa o país desde 2000, sendo que a família al-Assad o governa desde a década de 1970. Os protestos pediam reformas no governo e reivindicavam democracia, instituição de pluripartidarismo, empregos e melhores condições de vida. Os protestos iniciais concentraram-se inicialmente nas cidade de Deraa e na capital de Damasco, devido a repressão violenta por parte do Estado, os protestos tomaram proporções amplas em todo território Sírio, principalmente na cidade de Aleppo.

O estopim do conflito armado foi quando grupos de manifestantes se aliaram a militares desertores, formando assim milícias armadas, com o objetivo de revidar a repressão e violência do governo e para expulsar tropas do exército sírio de suas cidades. Como resposta Bashar al-Assad aumentou a repressão, o que resultou em um conflito civil armado generalizado, mobilizando em um primeiro momento a oposição do governo chamada de Exército Livre da Síria, representantes da ala moderada da oposição por sua ausência de vínculos com ramificações religiosas. Conforme o conflito foi aumentando, outros grupos de rebeldes surgiram sob um viés extremista, como Frente Fateh - Alsham, de orientação sunita e que até 2016 era o braço armado da Al-Qaeda na região. No ano de 2014, dentro de um contexto fragilizado no país, o mais antigo braço da Al-Qaeda, denominado Estado Islâmico,

invadiu a Síria ocupando boa parte do território e estruturou um califado na região e busca autonomia total no país, por esta razão luta contra todos os outros grupos rebeldes e governamentais com intuito de instalar a lei islâmica da Sharia. A onda de violência e mortes pelo Estado Islâmico levou a aliança de grupos curdos e sírios sob intenção de autodefesa. Surgiu então a Unidade de Proteção Popular do Curdistão Sírio, pertencentes das regiões Norte e Nordeste.

Toda a efervescência do conflito ocasionou uma mobilização estrangeira tanto indireta como direta no país, onde diferentes países apoiam grupos distintos. A mobilização americana se formou contra o Estado Islâmico, o qual foram bombardeados pelos Estados Unidos da América com intuito de enfraquecer seus territórios. Atualmente o país apoia grupos rebeldes como o Exército Livre da Síria e Unidade de Proteção Popular. Em contrapartida a Rússia declara apoio ao governo de Bashar al-Assad, aderindo ao conflito em 2015 para lutar ao lado do governo sírio contra as tropas do Estado Islâmico e rebeldes³.

A Batalha de Aleppo, iniciada em 19 de julho de 2012 e encerrada em 22 de dezembro de 2016, foi um evento decisivo para os rumos que o conflito tomaria. Marcou um período onde registrou-se crimes de guerra e constantes violações aos direitos humanos e a integridade de civis. O cerco na cidade durou cerca de 2 anos e meio, tornando os civis que ali residiam como alvo das milícias governamentais e colocando-os entre o fogo cruzado das tropas de Bashar al-Assad e os grupos rebeldes. Tréguas não foram respeitadas, tampouco corredores humanitários. Muitas equipes de resgate e hospitais foram alvo de ataques dos militares e uma situação caótica se instalou na região. O desfecho da batalha foi a vitória do governo de Bashar al-Assad e suas tropas aliadas⁴. Jaish al Fateh trata de uma coalizão com facções jihadistas e rebeldes que em 2015 conseguiram expulsar as tropas do governo da província de Idleb, sua aliança conta com o apoio da Arábia Saudita, Catar e Turquia. Dentre os grupos que se destacam na batalha estão os

³ SILVA, Daniel Neves. **Guerra Civil na Síria**. Disponível em: <<https://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/guerra-civil-na-siria.htm>>. Acesso em: 21/10/2018 às 17h30

⁴ GARCIA, Luz Gomez. **A batalha em Aleppo enterra uma revolução**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/15/opinion/1481830137_973322.html>. Acesso em: 21/10/2018 às 20h00

extremistas Fateh Al sham e salafistas Ahrar Al Sham. As tropas de Bashar al-Assad, possuem um poder de fogo maior. Além de terem total apoio da Rússia, possuem tanques, artilharia pesada e aviões, o que coloca os rebeldes em desvantagem, os quais não tinham a possibilidade de ataques aéreos.

A Batalha de Aleppo foi considerada a mais sangrenta em todo o conflito armado na Síria, diversos crimes de guerra foram relatados durante o longo período que ocorreu a batalha, principalmente durante sua evacuação, no leste da cidade. De acordo com a Organização das Nações Unidas, execução de civis e o uso de armas químicas estavam entre as violações de direitos humanos⁵. Foi concluído perante investigações que a Força Aérea Síria teria utilizado substâncias químicas tóxicas. Apesar de Bashar al-Assad negar os ataques, o relatório mostrou o contrário. Segundo a investigação a ação teria sido planejada com a intenção de dificultar a ajuda humanitária no local. No entanto, excessos e violência extrema foram aplicadas por parte de todos os lados do conflito⁶.

4.4 FOTOJORNALISMO DE GUERRA: UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA

Boa parte da quantidade de fotografias trazem uma compreensão quase que imediata. O observador tende a olhar o que a fotografia mostra e não a fotografia como algo além. Ao analisarmos uma fotografia é comum abandonarmos a perspectiva de espectadores de um objeto representativo, para nos colocarmos sob o ponto de vista do olhar do fotógrafo, nos voltando diretamente para a cena que se desenrolou perante a lente da câmera (SALKELD, 2014). Serão analisadas neste capítulo fotografias do ano de 2012, realizadas por fotógrafos da agência de notícias Reuters, durante a batalha mais violenta da Guerra Civil Síria, a batalha pela cidade de Aleppo.

⁵ AFP. **Entenda a longa batalha por Aleppo**. Disponível em: <<https://istoe.com.br/entenda-a-longa-batalha-por-aleppo/>>. Acesso em: 22/10/2018 às 13h00

⁶ Deutsche Welle. **Batalha por Aleppo teve crimes de guerra, diz ONU**. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/batalha-por-aleppo-teve-crimes-de-guerra-diz-onu/a-37773626>>. Acesso em: 22/10/2018 às 12h30

Figura 4 - Rebeldes



Fonte: Reuters / Tomasevic, Goran⁷ (2012)

Está primeira fotografia, de autoria de Goran Tomasevic, repórter fotográfico da agência de notícias Reuters, tem o complemento da seguinte legenda do autor: *“One woman came back with her husband to take goods from her house. Some of the Free Syrian Army fighters told her that she shouldn't go but she ran across the street to her house alone. She started to cry and wanted to come back so one of the fighters ran back across the street with her. She was crying as she ran across the street that was under open fire. This is one of the many Aleppo streets that you cannot stand on because someone can shoot you”* (TOMASEVIC, 2012). É importante iniciar pela esfera contextual da imagem, uma guerra civil. Mesmo sem o auxílio da legenda, é possível observar índices que apontam para uma situação de conflito armado. Um signo importante se destaca na fotografia e é capaz de denunciar a localização geográfica do acontecimento, neste caso a vestimenta utilizada pela mulher nos remete a trajes originários da região do Oriente Médio e a está cultura específica. O que limita um melhor detalhamento da localização se deve

⁷ TOMASEVIC, Goran. **18 days with the syrian rebels**. Disponível em: <<https://www.reuters.com/subjects/syria-rebel-photos>>. Acesso em: 22/10/2018, às 16h30

a ambientação da imagem carecer de muitos elementos. A fotografia é ambientada pelo enquadramento do fotógrafo em uma rua asfaltada, acinzentada e coberta por uma fina camada do que seria possivelmente areia, sugerindo uma região de vegetação desértica - outro índice de localização geográfica - .

Significantes indiciais são aqueles que são produzidos pelo que eles significam. Por exemplo, a fumaça é produzida pelo fogo - e o significa de forma indicial. O mesmo acontece com uma pegada, que, como índice, significa a pessoa ou animal cujo pé ou cuja pata deixou aquela marca ali. Um latido significa, de modo indicial, a presença de um cachorro. (SALKELD, 2014, p. 52)

A arma empunhada pelo rebelde ao lado da mulher, trata-se de um significante icônico e que remete o espectador a um contexto de violência, guerra, morte e outros significados relacionados, sugerindo um conflito armado. No que tange a imagem como um todo, temos a conotação de um ambiente hostil, denotado tanto pelos objetos que compõem a cena, como também pela pose e expressões faciais congeladas. Enquanto a denotação diz respeito a tudo aquilo que está presente na imagem tal como é, a conotação é tudo que não está explícito, mas subentendido através da interpretação. “Isso tudo é chamado de conotação: as ideias associadas sugeridas pela imagem, mas que não são explicitamente denotadas” (SALKELD, 2014, p.53). O conhecimento, as emoções subjetivas e a experiência de cada receptor é que conduzirá para uma forma de associação ou de outra. Os gestos e poses dos personagens registrados pela foto, também funcionam como signos, os quais nos remetem a sentimentos como medo e tensão, e nos revelam a inserção dos personagens em um ambiente hostil. Barths (2009), apresenta denotação e conotação como uma estrutura dupla cuja relação produz um significado.

Existe uma fotografia de imprensa amplamente difundida por altura das últimas eleições americanas: é o busto do presidente Kennedy, visto de perfil, com os olhos erguidos para o céu, de mãos postas. Aqui, é a própria pose do sujeito que prepara a leitura dos significados de conotação: juvenilidade, espiritualidade, pureza; a fotografia só é evidentemente significante porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos já feitos de significação (olhar erguido para o céu, mãos postas): uma <<gramática histórica>> da conotação iconográfica deveria, pois, procurar os seus materiais na pintura, no teatro, nas associações de ideias, nas metáforas correntes, etc., isto é, precisamente na <<cultura>>. Como dissemos, a pose não é um processo especificamente fotográfico, mas é difícil não nos referirmos a ela, na medida em que tira o seu efeito do princípio analógico que está na base da

fotografia: a mensagem não é aqui <<a pose>>, mas <<Kennedy a orar>>: o leitor recebe como uma simples denotação aquilo que, efectivamente, é estrutura dupla, denotada-conotada. (BARTHES, 2009, p. 17 - 18)

Uma ambientação sem muitos elementos, também carrega em si significados. Dentro do enquadramento utilizado para o registro, seguido do ângulo do fotógrafo, podemos ver que a imagem denota uma rua vazia, desértica. Junto com os outros elementos dispostos no enquadramento, é atribuído à imagem fotográfica uma conotação capaz de despertar uma série de sentimentos e sensações que não seriam perceptíveis se estivessem isolados uns dos outros. Por ter uma natureza icônica, o que a fotografia mostra é naturalmente evidenciado pelo espectador, no entanto seu significado pode permanecer ambíguo, e por isso o texto das legendas vem para cumprir um propósito. Barths (2009) denominou de polissemia a capacidade da fotografia em direcionar para vários significados, e que para induzir o espectador para uma mensagem específica, a imagem deve ser ancorada por palavras. No caso da fotografia, a legenda. Podemos ver claramente que as informações contidas na legenda da Fotografia 1, não estão explicitadas através dos elementos visuais que compõem a imagem. É pelas palavras que o verdadeiro contexto por trás do instante petrificado é desvelado pelo testemunho do fotógrafo. Informações como, quem são os personagens envolvidos, o local do acontecimento e as circunstâncias que levaram àquele momento, complementam a fotografia e direcionam a mensagem que o operador intenta transmitir sem que a mesma seja desvirtuada pelos múltiplos significados que envolvem a imagem. Salkeld (2014, p.36) chama de fotografia engajada a prática fotográfica com intuito de ocasionar uma transformação social. A câmera seria o instrumento capaz de gerar diferentes significados sobre os fatos registrados, podendo mobilizar a opinião pública e assim impulsionar mudanças sociais, originando medidas políticas ou militares relacionadas à situação evidenciada.

Figura 5 - Rebeldes 2



Fonte: Reuters / Karam, Zain⁸ (2012)

A segunda fotografia, de autoria de Zain Karam, enquadra três homens portando armas de alto calibre em um contexto de tensão, que nos remete imediatamente a um conflito armado. Em sua legenda está escrito *Members of the Free Syrian Army clash with Syrian army soldiers in Aleppo's Saif al-Dawla district*. A legenda pode desempenhar um papel bastante significativo na fotografia, contendo informações complementares que através de uma frase simples é capaz de situar o espectador. O que a imagem é incapaz de comunicar visualmente, o texto assim o faz. “A compreensão do espectador deriva da combinação entre imagem e texto. Sem o texto, a imagem deixa de comunicar seu pleno significado e vice-versa” (SHORT, 2013, p. 154). Especificamente nesta imagem de Zain Karam, dentro de sua composição, podemos reparar que todos os elementos da foto cumprem seu papel de transmitir uma mensagem visceral, sem muito a necessidade de um texto complementar. Em primeiro plano, e o que rouba a atenção do espectador inicialmente, está um jovem guerrilheiro encolhido contra a parede e segurando um fuzil. Sua expressão é uma mistura de tensão e medo, o que já

⁸KARAM, Zain. **Battle for Aleppo**. Disponível em: <<https://www.reuters.com/news/picture/battle-for-aleppo-idUSRTR35Q9W>>. Acesso em: 22/10/2018, às 16h30

denota o contexto de guerra em que o personagem está inserido. Ao fundo seus companheiros, assim como ele vestindo coletes e calças táticas, parecem revidar um ataque.

A fotografia, segundo Salkeld (2014), possui uma essência icônica, sendo evidente aquilo que ela representa. No entanto, o seu significado é cheio de ambiguidades e pode percorrer diversos caminhos, os quais devem ser ancorados pelas palavras usadas na legenda, como uma forma de direcionar seu significado. Neste caso específico, a legenda aponta a localização do acontecimento e identifica quem são as partes envolvidas, duas informações que a imagem por si só não poderia comunicar. Muitas fotografias não apresentam de forma explícita seu significado, são mantidos codificados. É necessário irmos além do que é evidente. Na fotografia de Zain Karam, se observarmos com atenção, podemos perceber que o enquadramento do fotógrafo somado a localização dos personagens na fotografia causa uma sensação de sufoco e opressão. A expressão e a postura do jovem que abraça seu fuzil está denotando fragilidade e até mesmo despreparo em comparação com o exército de Bashar Al Assad, o qual dirige uma ofensiva contra o grupo. Aqui nós vemos forças desiguais em combate. A mensagem expressada pelo autor da imagem possui seu caráter ideológico, que não é lido conscientemente. “Na verdade, pode-se dizer que as operações da ideologia são, em grande parte, inconscientes - nós simplesmente as assumimos,” (SALKELD, 2014, p. 61).

Em se tratando de narrativa, as fotografias publicadas pela Reuters, em âmbito online, no portal próprio da agência, estão apresentadas em formato de slideshow. O espectador pode visualizar o total de 46 imagens que visam retratar a Batalha de Aleppo por diferentes perspectivas, entre elas, confrontos sob o ponto de vista dos lados envolvidos, a morte e o poder devastador da guerra e como foi a experiência dos horrores vividos pelos civis. Dentro deste modelo, podemos afirmar que o conjunto fotográfico analisado não apresenta necessariamente uma narrativa linear, mas sim, cada imagem constitui um fragmento que propicia um entendimento maior do conflito.

Em termos simples, uma narrativa geralmente consiste de início, meio e fim. No entanto, uma narrativa fotográfica pode não seguir necessariamente essa estrutura; por exemplo, pode simplesmente dar a entender o que aconteceu ou sugerir o que pode vir a acontecer. Uma narrativa fotográfica pode ser uma interpretação fictícia de uma determinada pessoa, lugar,

evento ou momento. Como Chris Killip escreve no prefácio de suas fotos publicadas no livro *In Flagrate* [Em Flagrante] (1988): “Essas fotos podem dizer mais sobre mim do que sobre o que elas descrevem. O livro é uma ficção sobre uma metáfora”. Especialmente na comunicação visual, uma narrativa não precisa seguir um sentido linear. Pode ser cíclica, ou estar contida em uma única imagem, ou fazer referências cruzadas que, quando reunidas, substanciam o entendimento ou interpretação que o espectador faz das intenções do fotógrafo. (SHORT, 2013, p. 98)

Como visto anteriormente, uma imagem fotográfica é composta de signos, sendo eles icônicos, indiciais ou símbolos.

Qualquer coisa que conduz a alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum* (PEIRCE, 2005, p. 74)

Dependendo das experiências de vida de um indivíduo, podem se formar diferentes associações para um mesmo objeto. Como exemplifica Salkeld (2014), a representação de um cachorro, pode projetar memórias e sentimentos distintos entre aqueles que tiveram boas relações com este tipo de animal e aqueles que nutrem medo e antipatia causadas por más experiências associadas aquilo que o objeto representa. A isto se atribui o conceito de conotação. Enquanto denotação é o significado literal daquilo que se está representando, a conotação trata de uma série de idéias, associações e emoções que são disparados ao depararmos com o objeto representativo, produzindo assim uma interpretação. No entanto, na fotografia de Zain Karam podemos identificar alguns signos que evocam seu significado de maneira universal. Na categoria dos signos icônicos estão os fuzis, representados na imagem. A conotação deste ícone está ligado universalmente a associações e emoções negativas. Guerra, morte, medo e sofrimento são algumas delas que estão vinculados ao alto poder destrutivo do objeto representado. Quanto a isso:

São as experiências, o conhecimento, as preferências e as emoções individuais e subjetivas que contribuirão para as associações específicas. Mas apesar de sermos cada um um indivíduo diferente, somos razoavelmente previsíveis em muitos aspectos, e por isso um bom escritor, um artista habilidoso, um redator ou um fotógrafo podem nos incentivar ou nos levar a certas respostas. (SALKELD, 2014, p. 53)

A expressão facial apresentada pelo jovem guerrilheiro em primeiro plano na imagem, também está vinculada não apenas a ideias, mas sentimentos comuns e inerentes a todos nós seres humanos. O medo é um sentimento paralisante, provocando uma empatia no espectador para com o personagem. A fotografia assim, trabalha intimamente com o plano emocional do espectador. Enfim, o conjunto de crenças pessoais e vivências de cada um é um fator determinante não só na hora de compor uma imagem fotográfica, mas também na hora em que passa para a interpretação pessoal do espectador. “Essas estruturas, os conjuntos de crenças, ideias e práticas que sustentam nossas vidas diárias e moldam nosso entendimento, podem ser chamadas de ideologia” (SALKELD, 2014, p. 58). O papel do espectador é de longe simplista na atribuição de sentido a imagem, ainda que sejam muitas vezes contraditórias em sua relação, a capacidade perceptiva, seus afetos e saberes estão sempre modelados com base no contexto da história em que estão inseridos. Seja ela uma classe social, uma cultura ou época (AUMONT, 2011). Podemos compreender deste modo, que existem variáveis na atribuição de sentido. A forma de um espectador daquela região interpretar esta fotografia será diferente da forma com que um espectador totalmente alheio aquele contexto histórico cultural teria. Sobre a mensagem codificada através de seus signos, guardando um significado implícito e que vai além da imagem denotada:

A imagem serve portanto, inextricavelmente, a essas duas funções psicológicas; entre outras, além de sua relação mimética mais ou menos acentuada com o real, ela veicula, sob forma necessariamente codificada, o saber sobre o real (tomando dessa vez a palavra “codificado” em um sentido muito próximo ao da semiolinguística). (AUMONT, 2011, p. 84)

Para Aumont (2011), o papel do espectador na atribuição de sentido da imagem é projetivo, o que pode levar a uma interpretação parcialmente errônea. Nessa faculdade de projeção utiliza-se os esquemas perceptivos que se baseiam na forma com cada um organiza a realidade, fazendo um comparativo com dados icônicos presentes em sua memória. Isso resulta em uma combinação de dois processos, chamados de reconhecimento e rememoração. É verificado assim que a fotografia de caráter jornalístico, neste caso específico, o de guerra, não está livre desses diversos processos subjetivos por parte do espectador. Portanto, deve ser

pensada e estruturada de acordo com a sua intenção e mensagem a ser transmitida utilizando-se de variadas estratégias de construção narrativa para que atinja seu objetivo final.

Figura 6 - Rebeldes 3



Fonte: Reuters / Tomasevic, Goran⁹ (2012)

Nesta outra fotografia de autoria de Goran Tomasevic, parte de um conjunto de fotos que retratam os 18 dias em que o fotógrafo acompanhou as tropas dos rebeldes sírios do Exército Livre Sírio, vemos um homem de cabeça baixa sentado e segurando um fuzil. Em seu entorno, vestígios de destruição e mancha de sangue no canto inferior esquerdo da imagem. Em uma das páginas disponibilizadas online pela agência Reuters, está a seguinte legenda do autor: *A Free Syrian Army fighter reacts after his friend was shot by Syrian Army soldiers during clashes in Salah al-Din neighborhood in central Aleppo*¹⁰. Na página da Reuters onde essa imagem

⁹ TOMASEVIC, Goran. **18 days with the syrian rebels**. Disponível em:

<<https://www.reuters.com/subjects/syria-rebel-photos>>. Acesso em: 22/10/2018, às 16h30

<<https://www.reuters.com/news/picture/battle-for-aleppo-idUSRTR35Q9W>>. Acesso em: 29/04/2019, às 17h00

¹⁰ TOMASEVIC, Goran. **Syria: Goran Tomasevic**. Disponível em:

<<https://www.reuters.com/news/picture/syria-goran-tomasevic-idUSRTR36U4P>>. Acesso em: 02/05/2019, às 14h00

faz parte de uma seleção proposital, a imagem contribui para uma narrativa mais completa dos acontecimentos que sucederam durante os 18 dias da fotoreportagem, a fotografia agrega mais informações em sua legenda¹¹. “Uma série ou conjunto de fotos pode funcionar como uma narrativa, sendo que o método de produção e a forma de apresentação podem sugerir ao público indícios visuais sutis que darão corpo a leitura” (SHORT, 2013, p. 102). Ou seja, dentro do formato original em que a fotografia foi apresentada, haviam lacunas informacionais cuja a imagem denotada não poderia suprir devido a amplitude dos acontecimentos que o fotógrafo evidenciou, fazendo-se necessário um maior acréscimo de texto para direcionar a atenção do público para sua intenção. A segunda legenda diz: *On August 4th I witnessed a rebel's death from a very accurate Syrian army sniper who found a hole in between sandbags and fired. The sniper shot him in the chest. I think the bullet went through his heart, killing him instantly. I could see the exit hole on the left side of his shirt. I just ran (fast) across the street and took the pictures in really bad light with strong highlights and dark shadows. This rebel was definitely someone who was close to the fighter who'd been shot. He was in bad shape and crying, so I couldn't really ask him any questions.* Segundo Short (2013), em muitas situações o texto torna-se uma ferramenta de grande utilidade para os fotógrafos, por mais que estes fiquem reticentes em fazer seu uso em determinados momentos. No caso da legenda acima podemos observar diversas informações que não poderiam ser expressadas através da imagem. Ao invés de reduzir o papel da comunicação visual empregada, o texto estaria agregando e auxiliando, numa melhor forma de conduzir o público aquilo que o fotógrafo quer que seja visto. É através desta legenda que tomamos conhecimento dos eventos que levaram até o instante em que a foto foi clicada, as circunstâncias e detalhes que podem ter estado fora do quadro. “A compreensão do espectador deriva da combinação entre imagem e texto. Sem o texto, a imagem deixa de comunicar seu pleno significado e vice-versa” (SHORT, 2013, p. 154).

¹¹ TOMASEVIC, Goran. **18 days with the syrian rebels**. Disponível em: <<https://www.reuters.com/subjects/syria-rebel-photos>>. Acesso em: 22/10/2018, às 16h30

Os signos incorporados pela imagem, produzem em conjunto um significado capaz de saltar da própria fotografia. Fuzil, sangue espalhado pelo chão e um homem aparentemente desolado, nos remete aos horrores da guerra de forma instantânea, sem precisar muito esforço. O sangue é um signo indicial, porém necessita de outros ícones para que seu significado seja ancorado de maneira correta e de acordo com a intenção inicial do fotógrafo. Se estivesse a parte de outros elementos da imagem, poderíamos atribuir ou supor variados significados que não estão relacionados ao objetivo central.

Os signos e símbolos podem influenciar a dinâmica da imagem em si e a leitura que o público faz dela; podem proporcionar uma estrutura coesa para uma obra; e denotar ritmo, sequenciamento, levantar questões, incorporar um subtexto visual e, sobretudo, agregar sentido ao objeto e a seu lugar na imagem. (SHORT, 2013, p. 130)

A forma com que um fotojornalista trabalha com a imagem, especialmente em situações de tensão e em zona de conflito, é totalmente distinta da maneira convencional de um fotógrafo trabalhar. Os signos a serem utilizados em sua composição fotográfica não são pré-arranjados, mas mesmo assim exercem um papel crucial para o significado embutido em sua composição fotográfica. Cabe ao fotógrafo ter clareza de sua intenção previamente devido às escolhas imediatas que terá que fazer para expressar aquilo que se almeja. “A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens” (SONTAG, 2004, p. 169).

De acordo com Short (2013), os signos e símbolos capturados na imagem fotográfica, podem ser resultado de escolhas para usá-los a partir de uma intenção prévia, seja numa fotografia individual como num conjunto de imagens, como também é possível ser fruto de uma seleção livre de acordo com a maneira com que o fotógrafo interage com o objeto ou situação fotografada. “Uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; também é um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p. 170). A priori os signos utilizado na composição desta fotografia de Goran Tomasevic dão forma a conotação que poderá ser atribuída pelo público. A imagem por si mesma denota um homem, um

combatente sentado e desolado com seu fuzil descansando escorado na cadeira. O sangue no chão e a expressão do combatente nos remete ao luto, a uma morte inesperada de alguém próximo ao personagem principal. Em nenhum momento os ícones e índices presentes na fotografia explicam os eventos que precederam a fotografia deixando muitas lacunas que serão posteriormente preenchidas pela suposição e imaginação do espectador que deve teorizar o que não foi enquadrado pela câmera do fotógrafo. Essa fotografia acompanha uma série de outras que compõem a trajetória do fotógrafo nos 18 dias de cobertura da Batalha de Aleppo ao lado dos rebeldes do Exército Sírio Livre. Nós só conseguiremos entender o contexto e ter nossas perguntas respondidas através da legenda disponibilizada pelo fotógrafo. É somente ali que compreendemos que o combatente chorava pela morte de um companheiro próximo a ele, e que havia sido vítima de um atirador de elite cujo projétil perfurou seu coração, causando assim uma morte instantânea. Quanto a extração de uma fotografia individual de seu formato de apresentação, podemos refletir que:

Essas imagens individuais extraídas de trabalhos maiores podem muitas vezes transmitir a essência absoluta da intenção por trás da imagem, ao capturar os aspectos fundamentais do instante, da pessoa, do acontecimento, ou da ideia. À medida que um fotógrafo mergulha mais fundo no processo, ele passa a assimilar e a representar sua experiência tridimensional por meio da lente da câmera, e ele faz isso de uma maneira que combina o uso da linguagem visual com sua reação pessoal àquela experiência e seu entendimento. (SHORT, 2013. p. 110)

Podemos afirmar então que, visualmente a fotografia atingiu seu objetivo de transmitir a essência daquele momento específico, humanizando assim, um contexto extremamente complexo de conflito bélico, onde a baixa de um soldado ou combatente é vista apenas como estatística. Isso sem a necessidade de violência gráfica, foi possível criar uma conotação forte e de grande apelo emocional. A legenda, como comprovado anteriormente, cumpriu um papel agregador a imagem, sem reduzir sua importância em poder de comunicar.

Elas não conseguem ilustrar meu mal-estar, mas parecem encarnar o desconforto desse mal-estar que talvez muitos de nós sintam. A intenção é permitir matizes de interpretação de maneira que, se alguns dos meus sentimentos, impressões e modos de olhar refletir alguma verdade, esta será reconhecida pelo espectador.” (SHORT, 2013, p. 144)

O significado intrínseco da imagem fotográfica não pode garantir que seja interpretado conforme a intenção do fotógrafo pelo público. A perspectiva de que a intenção do fotógrafo irá determinar a interpretação pelos espectadores, é uma contradição real. Todo o significado final da imagem é exclusivamente produzido pelo público. Surge a necessidade de haver clareza por parte do autor em todo o processo de composição da imagem fotográfica. “Geralmente, o fotógrafo é o primeiro leitor de sua própria imagem, e pode até ser que ele não saiba o que tem em mãos até que veja o resultado - o que pode, é claro, divergir de suas intenções ou expectativas” (SALKELD, 2014, p. 62). Segundo Aumont (2011), a imagem fixa ordena acontecimentos representados. A imagem como portadora de sentido deve ser lida pelo espectador, o que nem sempre é algo instintivo e fácil, por mais que sejam lida de maneira imediata. Um contexto afastado do qual estamos habituados, no espaço e no tempo exigem muito mais interpretação. Ou seja, por mais que tenhamos a compreensão de signos de natureza universal, indiciais, icônicos e simbólicos, isso não garante não nos garante uma leitura correta da imagem. Por vezes se faz necessário o uso de outros artifícios. No caso desta fotografia de Goram Tomasevic observamos que por mais representativa que fosse sua fotografia, por mais eficiente que tenha sido a conotação intencionada repassada ao destinatário, houve a preocupação do autor em preencher as lacunas que a comunicação visual por si só não poderia preencher, além de ser acompanhada de uma imagem sequencial que situa o espectador entre o momento anterior àquele instante tão representativo.

Figura 7 - Títulos



Fonte: Reuters / Ahmed Jadallah¹² (2012)

Na fotografia de Ahmed Jadallah, vemos o que aparenta ser um cemitério. Covas abertas, pás, e em primeiro plano uma criança pequena entre lápides olhando fixamente para o fotógrafo com um olhar de desconfiança. O texto da legenda diz, *A boy watches men dig graves for future casualties of Syria's civil conflict at Sheikh Saeed cemetery in Azaz city, north of Aleppo*. Diferentemente das outras fotografias aqui analisadas, esta não nos remete diretamente ao conflito em si, ao campo de batalha propriamente dito. Ela denota o que vem após, as consequências do combate. Dentro desta perspectiva, não vemos fuzis e armamentos, mas civis cavando covas para as futuras baixas. Existem elementos importantes na imagem que chamam nossa atenção.

Apenas as lápides e as covas, como ícones, já trazem uma conotação muito forte. A morte é algo que assombra a humanidade até os dias atuais, uma certeza, uma consequência natural da vida. A criança é um ícone que nos remete a ideia de pureza, inocência, a primeira fase da vida humana marcada por uma série de descobertas necessárias para nosso desenvolvimento. Covas com lápides são signos indiciais que fomentam a dramaticidade da imagem fotográfica junto com a

¹² Jadallah, Ahmed. **Streets of Aleppo**. Disponível em: <<https://www.reuters.com/news/picture/streets-of-aleppo-idUSRTR3C6YA>>. Acesso em: 05/05/2019, às 11h40

infância. Neste quadro, os signos expressam o que é viver o início da vida ao lado da possibilidade de morte eminente, experienciada por muitas crianças em zonas de conflito. Na cena vemos dois meninos, um deles parece encarar fixamente as covas sendo abertas, enquanto a outra direciona seu olhar diretamente para o fotógrafo ao congelar o momento. Aqui entendemos como uma fração de segundo dentro de um acontecimento pode enriquecer ou empobrecer uma imagem. Algo subjetivo como as emoções humanas, no mundo da imagem são trazidas a materialidade através de expressões faciais e olhares. Essas frações de segundo, entre um clique e outro, parecem ser capazes de desvelar aquilo que estamos incapacitados de abstrair de um momento efêmero:

Tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta . E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado. Tudo o que a câmera registra é um desvelamento - quer se trate de algo imperceptível, partes fugazes de um movimento , uma ordem de coisas que a visão natural é incapaz de perceber ou uma “realidade realçada” (expressão de Moholy - Nagy), quer se trate apenas de um modo elíptico de ver. (SONTAG, 2004, p. 137)

O fragmento da realidade capturada pelo fotógrafo, nunca será tal como ela é de fato. A fotografia, além de objetificar um instante, representa a realidade como o fotógrafo a percebe (SONTAG, 2004). Isto de nenhuma forma diminui a veracidade do seu registro. Toda imagem fotográfica retrata um ponto de vista que resulta em testemunho documental de um acontecimento perpetuado naquela fração de segundo. No entanto, uma imagem é incapaz de expressar o contexto do momento congelado pela câmera (SALKELD, 2014). Contextos diferentes podem gerar diversos significados e estes podem influenciar a forma com que o espectador as lê. Segundo Short (2013):

O contexto pode ser definido pela função da foto; por sua localização; por sua relação com outras fotos da mesma série ou obra; pelo uso de texto e por fatores ainda mais extrínsecos, por exemplo, sua atualidade, localização geográfica e interpretações culturais e experiências trazidas pelos públicos. (SHORT, 2013, p. 28)

Mesmo que possa ser apropriada e utilizada de maneira distorcida da intenção inicial do fotógrafo, a fotografia permanece sendo uma prova incontestável,

por ela presumimos que algo realmente aconteceu ou existe (SONTAG, 2004). A cena fotografada por Jadallah possui uma forte relação com o olhar do menino fotografado, o próprio ato de fotografar possui esta relação. A câmera, ao apontar para o objeto fotografado, como verificado anteriormente, visa desvelar um aspecto oculto do real. Ao sermos fotografados, são gerados naturalmente sensações positivas ou negativas. Naquele momento estamos vulneráveis e expostos sob a mira do fotógrafo, o que gera desconforto. O outro também acaba atraindo o olhar do fotografado e torna-se suscetível a sua própria interpretação. De acordo com Salkeld (2014), a interação dos olhares do fotógrafo e objeto fotografado é de grande complexidade, causadora de um composto de prazer e estranheza, desejo e domínio. “Um olhar pode desafiar, convidar ou possuir. Ao longo dos séculos, tem se compreendido o poder das imagens: o rosto presente em uma estátua, uma pintura ou uma fotografia olha para nós, e imaginamos que sentimos esse olhar” (SALKELD, 2014, p. 106). Há fotografias que possuem a capacidade de fazer valer a máxima de que uma imagem vale mais que mil palavras. Não com a pretensão de uma reduzir, ou até mesmo eliminar o papel da outra no campo fotojornalístico, mas na forma com que uma transcende as barreiras linguísticas, transmitindo ideias, emoções e despertando uma aproximação e compreensão mais ampla de um acontecimento. “A compreensão do espectador deriva da combinação entre imagem e texto” (SHORT, 2013, p. 154).

A fotografia de Jadallah, objetiva, através de sua composição, transmitir a essência que expressa o sofrimento e a falta de perspectiva futura dos civis de Aleppo em um contexto de destruição do conflito armado. A foto pode muito bem ser utilizada visando uma crítica social. Mesmo o processo de composição fotográfica não sendo algo objetivo, sujeito a uma série de fatores que influenciam seu resultado final, é possível afirmar que:

Ainda que a fotografia não seja uma representação objetiva da realidade, ela pode ser considerada um meio para transmitir o que o fotógrafo acredita ser o espírito ou a essência daquela ideia, pessoa, lugar ou evento. Fotografias documentais de caráter social, ainda que tenham brotado da vivência do fotógrafo como sujeito e tenham sido moldadas por sua abordagem conceitual, podem oferecer uma experiência visual de um conjunto de circunstâncias, a fim de apresentar, compartilhar ou transmitir um entendimento que vai além das palavras. (SHORT, 2013, p. 14)

Vemos novamente que o texto desempenha um papel importante nesta fotografia. Mesmo a imagem tendo uma indicialidade que cumpre sua proposta de nos remeter a dramaticidade da situação através de seus signos, o texto é o que nos situa geograficamente e nos traz informações sobre o contexto em que a foto foi tirada. O que corrobora para que o autor direcione a atenção do espectador, reforce seu ponto de vista ou até mesmo, conduza o público para o seu intento.

Figura 8 - Crianças



Fonte: Reuters / Ahmed Jadallah¹³ (2012)

Nesta outra fotografia de Ahmed Jadallah, vemos denotado na imagem um grupo de crianças brincando, penduradas no canhão de um tanque de guerra. As crianças aparentam estar alegres, mesmo dentro de um contexto violento como a Guerra Civil Síria. Na legenda está escrito “*Children hang from the barrel of a tank, which was captured by the Free Syrian Army, as it is repaired in Azaz city, north Aleppo*”. Podemos afirmar que a perspectiva escolhida pelo fotógrafo neste caso, visa mostrar ao público o impacto do conflito na vida das crianças Sírias. Embora o

¹³ Jadallah, Ahmed. **Streets of Aleppo**. Disponível em: <https://www.reuters.com/news/picture/streets-of-aleppo-idUSRTR3C6YA>. Acesso em: 05/05/2019, às 11h40

canhão de um tanque esteja inserido no enquadramento, a câmera ressalta muito mais o grupo de crianças e seu comportamento com o objeto, colocando-o em um grau de hierarquia informacional secundário e complementar.

Esta fotografia, assim como a maior parte das imagens em geral, tem a capacidade de despertar processos emocionais no espectador. Aqui, o signo da infância também está presente como na fotografia analisada anteriormente, porém desta vez é retratado em um momento de descontração refletido pelo sorriso das crianças. O canhão, como signo de guerra e destruição, gera certo estranhamento e/ou ojeriza por parte de quem observa enxergar nestes dois signos um antagonismo inassociável. Podemos atribuir a um signo, inúmeros significantes, sendo que o mesmo também tem a capacidade de gerar outros signos sucessivamente, por isso seu conceito é:

Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*. (PEIRCE, 2005, p. 74)

A maioria das imagens despertam processos emocionais no espectador, e com uma fotografia obtida dentro de um contexto de conflitos armados não seria diferente. A expressão facial e o comportamento adotado pelas crianças na foto é capaz de transmitir uma leveza ao espectador se comparada a outras imagens da mesma temática. A densidade do tema abordado aqui é dissolvido pelo sentimento gerado pela cena. Mesmo em uma conjuntura delicada, a aura da infância é o que preenche o quadro da câmera, contradizendo a função do tanque de guerra como instrumento de morte e destruição. O objeto é ressignificado pelos personagens, mas para quem observa a cena registrada existe um choque de sensações. Para Aumont (2011), a emoção e sentimento são duas coisas distintas quando analisadas sob a perspectiva do espectador. O sentimento e a paixão tratam de secundarização do afeto, pois estão atribuídas a uma série de representações, enquanto que a emoção é de natureza primária, é desprovida de significação e pode apenas ser experienciada. Existem duas abordagens sobre emoção e imagem, uma positiva e outra com viés negativista, a última afirma que emoções fortes são causadas através da espetacularização da imagem. Já a abordagem positiva, afirma

que. “na maioria dos casos, as imagens provocam processos emocionais incompletos, já que não há nem passagem da emoção à ação, nem verdadeira comunicação entre espectador e imagem” (AUMONT, 2011, p. 125). Dentro de um contexto de imagens em movimento, são categorizados dois tipos de emoções, os quais também podem ser utilizados em imagens estáticas:

emoções “fortes”, ligadas à sobrevivência, às vezes próximas ao estresse, que acarretam “comportamentos de alerta e de regressão na consciência mágica”: medo, surpresa, novidade, bem-estar corporal. Neste caso, há bloqueio emocional, já que o espectador não pode de fato reagir (pode apenas repetir compulsivamente a experiência, indo ver outro filme); emoções mais ligadas à reprodução e à vida social: tristeza, afeição, desejo, rejeição. O filme intervém então essencialmente nos registros bem conhecidos da identificação e da expressividade. (AUMONT, 2011, p. 125)

Como afirmado anteriormente, a imagem fotográfica é incapaz de apresentar, por si só, o contexto em que foi capturada pelo fotógrafo. Não temos como determinar se o tanque de guerra denotado é funcional, se há alguém o operando ou se trata de um veículo de guerra inutilizável. O sentimento resposta provocado pela imagem ao espectador em um primeiro momento pode ser de espanto, mas leva a uma reflexão e a criação de suposições contextuais daquilo que não está disponibilizado dentro do enquadramento fotográfico. Mesmo que o fotógrafo esteja inserido em um contexto de confronto bélico, as intenções do mesmo na composição fotográfica devem estar bem delimitadas, sem deixar de estar receptivo para o inesperado. Desta forma, pode-se proporcionar uma narrativa alinhada com seu propósito, ancorando em sua intenção prévia o desenrolar dos acontecimentos. Nesta foto em particular, vemos que Jadallah precisou imergir no ambiente sem desviar de seu objetivo e linguagem visual. “Seja o que for que a foto transmita, a narrativa será traçada a partir de como os componentes básicos aparecem no momento de fotografar” (SHORT, 2013, p.108). Seu direcionamento, às escolhas que fez para compor um quadro pictórico daquilo que se mostrou a sua frente naquele momento, foram cruciais para ressaltar o significado que quis transmitir. O enquadramento fechado, as cores e o jogo de sombras e luz contribuíram de forma significativa para sua mensagem.

Essas imagens individuais extraídas de trabalhos maiores podem muitas vezes transmitir a essência absoluta da intenção por trás da imagem, ao capturar os aspectos fundamentais do instante, da pessoa, do acontecimento, ou da ideia. À medida que um fotógrafo mergulha mais fundo no processo, ele passa a assimilar e a representar sua experiência tridimensional por meio da lente da câmera, e ele faz isso de uma maneira que combina o uso da linguagem visual com sua reação pessoal àquela experiência e seu entendimento. (SHORT, 2013, p. 110)

O espectador ao observar a imagem recebe uma mensagem codificada, que exprime uma forte crítica ao contexto do conflito armado na Síria, onde a população, e neste caso as crianças, são os alvos mais frágeis e vulneráveis diante da violência desenfreada. Onde de um lado se apresenta o poder bélico e destrutivo dos exércitos de Bashar al-Assad, de outro vemos uma manifestação pura de inocência, o sentimento de alegria expressado através de sorrisos em meio ao caos. Os fotógrafos podem trabalhar com símbolos e outros signos de maneira intuitiva, porém com a intenção já estabelecida, ou conscientemente. Dentro do fotojornalismo devido a necessidade de se tomar decisões imediatas, essa construção torna-se inviável. Isso se deve tanto pela velocidade em que os eventos se desenrolam como também por ir contra os princípios éticos jornalísticos e seu compromisso em retratar a verdade.

O fotojornalista talvez tenha uma única chance de fazer uma determinada imagem, de modo que a decisão quanto aos componentes simbólicos a incluir pode ser mais crucial do que quando há oportunidade de fazer uma série de diferentes composições. O aparecimento dos signos e símbolos pode ser o resultado de uma decisão deliberada para usá-los de um modo específico em uma imagem, série ou conjunto de imagens, ou pode ser uma inclusão mais livre, que permeia toda a série de imagens, na medida que o fotógrafo responde a cada objeto ou locação individual. (SHORT, 2013, p. 126)

A linguagem visual será sempre trabalhada de acordo com a vivência no ambiente, desenvolvendo-se também em conformidade com o que o fotógrafo consome e utiliza como imagens (SHORT, 2013). Em outras palavras, a chamada intuição fotográfica, é desenvolvida de acordo com a bagagem cultural e experiência do fotógrafo em campo, tornando a composição da imagem mais fácil e rica em sua relação entre símbolos e signos.

Figura 9 - Rebeldes 4



Fonte: Reuters / Youssef Boudlal¹⁴ (2012)

Na captura de Youssef Boudlal vemos maior movimentação na cena. Ainda que a fotografia tenha sido obtida em uma velocidade alta, congelando a ação dentro do quadro, a angulação da câmera e os elementos que compõem a fotografia transmitem maior tensão. Na fotografia podemos observar um grupo de rebeldes em movimentação e cooperação, tentando mover alguém aparentemente inconsciente em um telhado de um prédio na cidade de Aleppo. A legenda atribuída a imagem diz: *“Free Syrian Army fighters drag a dead man out of the line of sniper fire after he was shot at Seif a Dawla district in Syria's northwestern city of Aleppo”*.

Novamente a legenda traz informações que complementam a narrativa trazida pela imagem. Através dela identificamos uma localização mais precisa de onde se desenrolou o acontecimento e quem são os personagens envolvidos. A situação que os envolve também é explicitada pelo texto na legenda, revelando se tratar de um resgate do corpo de um homem do Exército Sírio Livre, morto por um atirador de elite à noroeste da cidade de Aleppo, no distrito de Seif a Dawla. Na

¹⁴Boudlal, Youssef. **Battle for Aleppo**. Disponível em: <<https://www.reuters.com/news/picture/battle-for-aleppo-idUSRTR35Q9W>>. Acesso em: 22/10/2018, às 16h30

fotografia de Boudlal, o que chama atenção imediatamente é o seu enquadramento não convencional. Sabemos, como evidenciado anteriormente, que a execução técnica é fundamentada de acordo com a abordagem do fotógrafo, guiando-se pela leitura que o espectador fará de seu trabalho (SHORT, 2013). Saber lidar com fatores externos é algo corriqueiro para os profissionais do fotojornalismo, principalmente aqueles que cobrem grandes conflitos como a Guerra Civil Síria. A luz e as condições meteorológicas, são exemplos de coisas que influenciam na mudança de estratégias de abordagem.

No conflito sírio, o fotógrafo Youssef Boudlal, está imerso no campo de batalha. Tudo acontece dentro de frações de segundos, sob circunstâncias que o mesmo não pode controlar. É nestes instantes fugazes, onde o olho humano é incapaz de penetrar, que a câmera fotográfica desvela aquilo que é encoberto no espaço-tempo. Isso não é necessariamente uma adversidade para o fotojornalista, essas circunstâncias devem ser utilizadas a favor da intenção fotográfica, são elas que permitem transmitir ao espectador uma mensagem mais expressiva, capazes de refletir a essência de um fato. “Em momentos assim, é preciso ter os pés no chão, usar sua capacidade criativa e habilidades interpessoais. O segredo é concentrar-se em sua intenção conceitual e procurar novas maneiras de expressá-la” (SHORT, 2013, p. 54). Uma imagem fotográfica que visa relatar um incidente, deve conter em si mesma aquilo que o espectador veria se estivesse no local. A imagem deve persuadir o público, afirmar que o que ela mostra é exatamente o que aconteceu. “A imagem que mais comove é aquela que nos convence de sua neutralidade, de seu ponto de vista desinteressado” (SALKELD, 2014, p. 74). Mesmo o fotógrafo tendo um preparo prévio e sua intenção bem definida, as circunstâncias são imprevisíveis. Além das circunstâncias, o fotógrafo é incapaz de mensurar com exatidão o impacto e a forma com que o público receberá a cena registrada, no entanto pode oferecer um direcionamento. A conexão entre o fotógrafo e o tema delimitado, a clareza do que ele busca, influencia o resultado final. “Em se tratando do público, parece que as assim chamadas ‘respostas intuitivas’ são parte intrínseca da linguagem visual” (SHORT, 2013, p. 68).

Na cena congelada de Boudlal, nos deparamos com uma questão técnica que distingue das outras imagens analisadas anteriormente. O seu enquadramento

é descentralizado com o cenário, ainda que mantenha os personagens em uma perspectiva centralizada. Devemos observar que essa escolha do fotógrafo não foi impensada. Se analisarmos com cautela, é possível verificarmos que este enquadramento foi o que permitiu selecionar todos os elementos julgados importantes, de forma a cortar o mínimo sem que perdesse o seu apelo visual. Toda a articulação realizada pelos soldados do Exército Sírio Livre para resgatar o cadáver de seu companheiro foi capturada. O verbo enquadrar surgiu junto com cinema ao designar a atividade mental e física já exercida até então pela fotografia, onde se chegava a uma imagem, determinando seu limite exato por uma angulação pré-estabelecida (AUMONT, 2011).

Enquadrar é, por tanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e às vezes cristalizá-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício - o do pintor, da câmera, da máquina fotográfica - e um conjunto organizado de objetos no cenário: o enquadramento é pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de um "centro absoluto", o cume da pirâmide, o Olho. A questão do enquadramento também tem a ver com a da composição. Isso fica claro na fotografia, que por muito tempo procurou ser uma prática artística em torno da ideal junção de um enquadramento documentário (por construção) e de uma composição geometricamente interessante. (AUMONT, 2011, p. 159)

É verificável através da fotografia de Youssef Boudlal que, devido a disposição dos personagens na cena, foi necessário uma dinâmica fora do padrão convencional, a fim de explorar o desequilíbrio. O tema foi colocado ligeiramente fora do centro, o que instiga o olhar a percorrer pelo enquadramento, permitindo o espectador observar o ambiente contextual (SOUZA, 2004a). O sucesso na captura da mensagem pretendida pelo fotógrafo depende da sua capacidade em lidar com os fatores externos imprevisíveis e incontroláveis de uma determinada situação, quanto a isto, é compreendido que supostas falhas na qualidade técnica podem favorecer na construção de sentido. As fotografias de Robert Capa na invasão dos Aliados na Normandia, danificados no laboratório, são um exemplo de que a qualidade de imagem, por pior que pareça, pode ser utilizada de maneira favorável, sugestionando melhor o horror da guerra (SHORT, 2013). Existem algumas razões para colocar o objeto ou tema central de um fotografia descentralizada e em

determinadas angulações, dentre os motivos está a intenção em transmitir sensações e sentimentos como se o observador estivesse imerso na situação exposta, enxergando a cena da mesma forma que veria se estivesse de fato presente no local. Isto poderia despertar medo, tensão, ansiedade, criar uma ideia de movimento, fluxo de pessoas, enfim, traduzir para o campo emocional aquilo que está sendo visto. Outra possibilidade para a descentralização do objeto fotografado é explicada por Souza (2004a):

Uma razão geralmente válida para se colocar o tema fora do centro é o movimento. Uma pessoa ou um objeto em movimento necessitam de espaço à frente, de maneira a sugerir que o movimento continua. Pelo contrário, caso a pessoa ou o objeto estivessem a sair do enquadramento, a imagem estaria associada à ideia de um passado e não de um futuro a percorrer. (SOUZA, 2004a, p. 69)

Como toda fotografia assimétrica, a imagem de Boudlal, trata-se de uma composição em desequilíbrio, o que promove uma leitura mais ativa devido ao tensionamento gerado. Existem uma grande quantidade de elementos morfológicos que são utilizados para atribuir sensações e sentido em uma imagem. Aqui vale destacar a textura. Os tijolos de pedra podem nos referir a construções mais antigas, as paredes sujas denotam uma região abandonada. Dentro das circunstâncias de grande movimentação dos objetos fotografados, a velocidade do obturador deveria estar configurada em pelo menos 1/125, resultando no efeito de congelamento da cena presenciada.

Travar o movimento é a opção mais comum no fotojornalismo. Os gestos significativos, as posições sugestivas, precisam frequentemente de ser “congeladas” para que lhes possa ser imposto um sentido. A máquina fotográfica tem a capacidade de “sacar” à realidade um fragmento de tempo que potencia o nosso limitado poder visão. (SOUZA, 2004a, p. 77)

Outra explicação que pode justificar a escolha do fotógrafo por um enquadramento de angulação pouco convencional, está no fato de que um enquadramento centralizado e horizontal, excluiria de quadro alguns personagens que desempenharam um papel imprescindível para que o espectador possa vislumbrar a articulação como um todo. Se o fotógrafo usasse o recurso de

distanciar-se demais do tema, seria inevitável a entrada de elementos indesejados no enquadramento, o que dificultaria o direcionamento da atenção do espectador para os objetos que dão sentido a imagem.

5.0 CONCLUSÃO

Desde o início de seu surgimento até as últimas décadas do século XX, a fotografia passou por diversas transformações. Estas não se resumem apenas a questão técnica e tecnológica da atividade. Uma vasta quantidade de pensadores e intelectuais fizeram da fotografia o seu tema de estudo, o que levantou questões éticas, discussões sobre sua função na sociedade moderna e por consequência a revisão de conceitos estabelecidos inicialmente. Estes foram revisados e ressignificados ao longo dos anos, induzindo a elaboração de uma grande quantidade de material dissertativo filosófico. Mesmo após tanto tempo de desenvolvimento da tecnologia e da atividade fotográfica, na contemporaneidade, este assunto ainda instiga cada vez mais debates a respeito.

Nos discursos iniciais ao surgimento da fotografia, a mesma era vista como sendo um espelho do real. Sua capacidade mimética era superestimada devido a sua semelhança com o referente. Embora houvessem diferentes perspectivas sobre o tema, intercaladas entre ideias pessimistas e outras entusiastas, a concepção geral era de que imitava perfeitamente a realidade. Essa qualidade provinha de sua natureza técnica, que excluía a necessidade da mão do artista, tal como ocorria na pintura. O trabalho que dependia do talento manual do artista, com o surgimento da fotografia, foi colocado em questão. Os discursos iniciais da foto se basearam neste problema, dividindo opiniões dos intelectuais da época. “Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico presta contas do mundo com fidelidade” (DUBOIS, 2011, p. 25). Essa concepção permanece até os dias atuais. Ainda temos em mente que a fotografia é a prova incontestável, a verdade materializada em uma imagem, como se isso fosse de fato possível. Dentro do âmbito do fotojornalismo, essa discussão se faz muito mais presente, principalmente devido ao seu compromisso ético para com a verdade. A ânsia do jornalismo pela objetividade também é refletida no fotojornalismo. No

entanto, podemos observar que essa suposta objetividade da fotografia deixa de existir se formos analisando com maior amplitude, para além da sua natureza técnica.

A partir do momento em que acompanhamos o processo da atividade fotográfica, desde a elaboração da pauta até a veiculação e distribuição das imagens, conseguimos compreender os diversos mecanismos utilizados tanto para atribuir um significado específico, sugerir uma interpretação quanto transmitir uma ideia. A câmera e toda sua operação mecânica de captura de imagem possui como característica marcante a mimese, por isso o resultado final, a representação imagética, ser semelhante ao referente. Entretanto, quem opera a câmera fotográfica possui total liberdade de composição. “Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (SONTAG, 2004, p. 17). A fotografia está sujeita a manipulação e/ou construção subjetiva visando apresentar um ponto de vista pré-determinado. De fato, é impossível capturar a realidade em sua totalidade, porém através da técnica e de escolhas do operador, pode-se escolher quais recortes do real serão eternizados naquele instante.

O objetivo e a função da fotografia moldam e dão forma à abordagem do fotógrafo. Dependendo do resultado final desejado, o fotógrafo será instado a se envolver com esses “níveis de verdade” em diferentes graus, tanto no plano prático quanto no plano conceitual. (SHORT, 2013, p. 10)

Entendemos assim, que o próprio processo técnico e operacional da câmera e seu objetivo final propiciam diversas possibilidades de se enxergar a realidade. A câmera fotográfica permite incluir e excluir os elementos que virão a compor seu enquadramento, funciona como uma ferramenta de seleção, o fotógrafo filtra desta forma aquilo que ele julga importante ou desnecessário de acordo com sua intenção. O contexto também é um elemento que influencia a maneira com que o espectador estabelecerá sua interpretação. A fotografia pode ser utilizada em diferentes contextos fazendo com que assumam significados diferentes em cada um deles. “A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem” (SONTAG, 2004, p. 16). Em um contexto de conflito armado, tal como a Guerra Civil Síria, a composição da

imagem fotográfica torna-se mais delicada, exigindo muito mais do fotojornalista. A linguagem utilizada é a do instante decisivo¹⁵, onde se pretende condensar o significado e a essência do acontecimento nas imagens fotografadas. Isso exige do repórter fotográfico discernimento para com os signos e outros elementos que ocuparão sua composição com o intuito do público atribuir a mensagem inicialmente intencionada. A ele cabe acrescentar ou descartar elementos desnecessários, e que possam resultar na distração do espectador, desviando sua atenção para fora daquilo que se quer mostrar (SOUZA, 2004a).

Numa situação crítica como os conflitos armados, onde os eventos se desdobram de maneira fugaz, podemos pensar que as circunstâncias, em um primeiro momento, tendem a dificultar a atuação do fotojornalista e/ou que o mesmo dispara sua câmera apenas de forma intuitiva, não racionalizada. No entanto, podemos observar justamente o contrário. Imerso no campo de batalha é onde a subjetividade parece atuar mais ativamente. Existe um vasto número de possibilidades, de escolhas e signos (ícones, índices, símbolos) cujo fotojornalista pode ter como vantagem na ação contínua do espaço-tempo. A intuição é combinada com um processo racional porém ágil. Dubois (2011) afirma que qualquer fotografia é um golpe, o corte temporal e espacial realizado pela câmera é visto como um jogada de xadrez.

Exatamente como numa partida de xadrez: temos objetivos (mais ou menos nítidos), passamos ao ato, e vemos o que ocorre depois do golpe (da jogada) (do corte). Eis o jogo. Não se coloca a questão da Verdade ou do Sentido - pelos menos no absoluto. A única questão é a da pertinência ou da eficácia contingente: fracassa-se ou obtém-se sucesso enquanto golpe (jogada). Nesse sentido, a fotografia é uma partida sempre em andamento, onde cada um dos parceiros (o fotógrafo, o observador, o referente) vem arriscar-se tentando fazer a jogada certa. Todas as artimanhas são válidas. Todas as oportunidades devem ser aproveitadas. (DUBOIS, 2011, p. 162)

A compulsão pela repetição do ato fotográfico diversas vezes sobre um tema é bastante frisado pelo autor, que tem a sucessividade do ato como ponto chave da fotografia. Com o corte compulsivo, diferentes aspectos da realidade se desvelam para somente depois desta etapa dar lugar a seleção. Como dito anteriormente, é

¹⁵ O instante decisivo, termo criado por Henri-Cartier Bresson, se refere ao momento onde os elementos se enlaçam, criando uma união com o todo dentro do enquadramento do fotógrafo. (SOUZA, 2004a)

uma tarefa que exige instinto fotográfico. A incessante busca pela verdade acaba se tornando uma busca pela transcendência do real, onde a objetividade acaba se perdendo no processo. “A insistência do fotógrafo em que tudo é real implica também que o real não é suficiente” (SONTAG, 2004, p. 95). Isso implica no desvelar de uma realidade oculta, incapaz de ser percebida pelo olho humano, mas que só pode ser trazida à luz através do golpe do fotógrafo, de uma pequena fração de segundo perdida no espaço-tempo. Compreendemos então que a fotografia é uma construção da realidade, onde o fotógrafo codifica conscientemente uma mensagem. Entretanto, essa codificação deve ser direcionada para um público específico a fim de que o mesmo consiga fazer a interpretação que o fotógrafo deseja provocar. Dubois (2011) afirma que, após a desconstrução da imagem fotográfica, técnicas e sua ideologia, existe por último um propósito determinado pelo uso antropológico, que evidencia que a significação das mensagens codificadas são determinadas culturalmente. Ela não é lida pelos receptores de uma forma universal. Sem o entendimento de tais códigos a mensagem se perde, assim o mesmo ocorre quando esta for retirada de determinado contexto e anexada a outro. Neste caso, passa a ser ressignificada. Quanto à influência ideológica, atuante dentro do contexto de grandes confrontos armados, temos inúmeros exemplos que podem ser levantados. Dentre eles, a Guerra da Coreia.

A Guerra da Coreia foi entendida de outra forma - como parte da justa luta do Mundo Livre contra a União Soviética e a China -, e, admitida essa caracterização, as fotos da crueldade do ilimitado poder de fogo americano não seriam pertinentes. Embora um evento tenha passado a significar, exatamente, algo digno de se fotografar, ainda é a ideologia (no sentido mais amplo) que determina o que constitui um evento. (SONTAG, 2004, p. 29)

A pesquisa realizada tornou possível a desmistificação do processo fotográfico como sendo algo objetivo e despretenso. A construção de uma fotografia se inicia muito antes do primeiro disparo e encerra-se nas mãos do público. O resultado e o impacto de uma fotografia depende de uma série escolhas do fotógrafo, por isso se faz necessário a clareza de sua intenção, de maneira que possa reunir, naquele instante, todos os elementos compositivos a fim de potencializar seus efeitos sobre o espectador. Com isso estará eternizando o

momento, inscrevendo-o na memória coletiva e imortalizando o efêmero. “No mundo real, algo está acontecendo e ninguém sabe o que vai acontecer . No mundo-imagem, aquilo aconteceu e sempre acontecerá daquela maneira” (SONTAG, 2004, p.184). Por ter essa característica mimética e documental, a fotografia exerce um poder que a faz prevalecer como verdade sobre todo e qualquer tipo de registro.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, Ed. Papirus, 2004

- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona, Ed. GG, 2007
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Ed. 70, 2009
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara – notas sobre fotografia**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2012
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa, Ed 70, 2009
- BENJAMIM, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: BENJAMIM, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992b. p. 115-135.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, Ed. ZOUK, 2012
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, Ed.Papirus, 2014
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro, Ed. Relume, 2002
- LAGO, Claudia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2008
- MARTINI, Jolly. **Introdução à análise de imagem**. Campinas, SP, Ed. Papirus, 2012
- MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo, Ed. Contexto, 2009
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo. Ed, Perspectiva, 2005.
- SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. Barcelona, Ed. GG, 2014
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2004
- SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à História, às Tendências, às Técnicas e à Linguagem da Fotografia na Imprensa**. Florianópolis, Ed.Letras Contemporâneas, 2004a
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, Ed. Letras Contemporâneas, 2004b
- SHORT, Maria. **Contexto e narrativa fotográfica**. Barcelona, Ed. GG, 20013
- STUMPF, Ida Regina C. **Pesquisa bibliográfica**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

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

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo, Ed. Ateliê Editorial, 2014.

SILVA, Daniel Neves. **Guerra Civil na Síria**. Disponível em:
<<https://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/guerra-civil-na-siria.htm>>.
Acesso em: 21/10/2018 às 17h30

GARCIA, Luz Gomez. **A batalha em Aleppo enterra uma revolução**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/15/opinion/1481830137_973322.html>.
Acesso em: 21/10/2018 às 20h00

AFP. **Entenda a longa batalha por Aleppo**. Disponível em:
<<https://istoe.com.br/entenda-a-longa-batalha-por-aleppo/>>. Acesso em: 22/10/2018 às 13h00

Deutsche Welle. **Batalha por Aleppo teve crimes de guerra, diz ONU**. Disponível em:<<https://www.dw.com/pt-br/batalha-por-aleppo-teve-crimes-de-guerra-diz-onu/a-37773626>>. Acesso em: 22/10/2018 às 12h30

EFE. **Autor de foto famosa na praça da Paz Celestial diz que clique 'foi sorte'**. R7. 04/06/2019. Disponível em:
<<https://noticias.r7.com/internacional/autor-de-foto-famosa-na-praca-da-paz-celestial-diz-que-clique-foi-sorte-04062019>>. Acesso em: 23/06/2019.

CLAUDIO, Ivan. **Um fotógrafo no front**. Istoé. 12/11/2008. Disponível em:<https://istoe.com.br/1864_UM+FOTOGRAFO+NO+FRONT/>. Acesso em: 23/06/2019.

AP. **Autor de foto icônica de monge em chamas no Vietnã morre aos 81 anos**. G1. 28/08/2012. Disponível em:
<<http://g1.globo.com/fotos/noticia/2012/08/autor-de-foto-icone-de-monge-em-chamas-no-vietna-morre-aos-81-anos.html>>. Acesso em: 23/06/2019.