

Nilton Marlúcio de Arruda

Imagem no jornalismo: a fotografia como retrato definitivo da história.

Universidade Fernando Pessoa

Porto 2019

Nilton Marlúcio de Arruda

Imagem no jornalismo: a fotografia como retrato definitivo da história.

Universidade Fernando Pessoa

Porto 2019

© 2019

Nilton Marlúcio de Arruda

“TODOS OS DIREITOS RESERVADOS”

Nilton Marlúcio de Arruda

Imagem no jornalismo: a fotografia como retrato definitivo da história.

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa
como parte dos requisitos para obtenção do grau de doutor
em Ciências da Informação, sob a orientação do Professor

Doutor Eduardo Augusto Ramos Paz Barroso, e co-
orientação do Professor Doutor Rui António Nogueira

Gonçalves Estrada.

RESUMO

NILTON MARLÚCIO DE ARRUDA: Imagem no jornalismo: a fotografia como retrato definitivo da história.

(Sob orientação do Prof. Doutor Eduardo Augusto Ramos Paz Barroso e co-orientação do Prof. Doutor Rui António Nogueira Gonçalves Estrada)

Este trabalho tem como objetivo analisar a responsabilidade do jornalismo na construção e na legitimação do imaginário coletivo, a partir da publicação de fotografias com potencial para se transformarem em imagens definitivas ou universais. Reconhece-se, portanto, a capacidade jornalística de promover a passagem do real para a representação da realidade, além de garantir a possibilidade singular de se relacionar com o tempo. Tal definição de contemporaneidade implica na preservação de heranças e legados históricos, tanto individual quanto coletivamente, na medida em que a fotografia de jornal contribui para que o afastamento do tempo não represente um isolamento do presente com a intenção de se permanecer nostalgicamente no passado, mas a capacidade de apreender as peculiaridades do tempo retratado nelas. Assim, propõe-se devolver ao jornalismo a sua responsabilidade de consciência social, numa profunda reflexão sobre as atuais práticas de utilização de imagens caracterizadas por inflação, repetição, similaridades e banalização.

Desta forma, a investigação promove uma ampla discussão teórica sobre o valor da imagem, numa abordagem que abrange desde a Antiguidade clássica até os periódicos dos dias de hoje. A configuração e o enquadramento do trabalho consideram também a presença e o poder da imagem a partir da análise crítica de filmes e de documentários, nos quais os aspectos visuais ou ilustrativos apresentam-se muito além da mera questão da estética da violência e que, inevitavelmente, remetem à perplexidade e estranheza. Após e à luz dessa teorização sobre a imagem, a tese aprofunda-se no desafio de elaborar

uma aferição de valor, do ponto de vista semiótico, ético e ontológico, a determinadas imagens selecionadas como objeto de estudo da investigação.

ABSTRACT

NILTON MARLÚCIO DE ARRUDA: Image in journalism: photography as definitive portrait of history.

(Under the guidance of Prof. Eduardo Augusto Ramos Paz Barroso and co-orientation of Prof. Dr. Rui António Nogueira Gonçalves Estrada)

This work aims to analyze the responsibility in the construction and legitimation of the collective imagination, from the publication of photos with potential to transform into definitive or universal images. To reconfigure itself to a powerful journalism to promote the passage from the real to a representation of reality, besides guaranteeing a unique possibility of relating with time. Such a definition of contemporaneity implies preserving historical legends and legacies, both individually and collectively, insofar as the photography of photography contributes to the fact that the distance from time does not represent a present isolation with an intention to remain nostalgically in the past, but an ability to apprehend as peculiarities of the time portrayed in them. Thus, it is proposed to journalism its responsibility of social conscience, as a series of analyzes on the use of images characterized by inflation, repetition, similarities and trivialization.

In this way, a debate promoted a great discussion on the value of the image, on an approach that covered the antiquity of today to the periodicals of the present day. The illustration and framing of the work also make the presence and the image of the critical critique of films and documentaries, in which the visual and illustrative aspects go far beyond the question of the aesthetics of violence and which, inevitably, lead to perplexity and strangeness. After and in the light of the theory about the image, a proposal is not a challenge to focus a value assessment, from the semiotic, ethical and ontological point of view, from images selected as object of research study.

RÉSUMÉ

NILTON MARLÚCIO DE ARRUDA: Image en journalisme: la photographie en tant que portrait définitif de l'histoire.

(Sous la direction du professeur Eduardo Augusto Ramos Paz Barroso et la co-orientation du professeur Rui António Nogueira Gonçalves Estrada)

Ce travail a pour objectif d'analyser la responsabilité dans la construction et la légitimation de l'imaginaire collectif, depuis la publication de photos susceptibles de se transformer en images définitives ou universelles. Se reconfigurer en un journalisme puissant pour favoriser le passage du réel à une représentation du réel, en plus de garantir une possibilité unique de relation avec le temps. Une telle définition de la contemporanéité implique de préserver les légendes et les legs historiques, à la fois individuellement et collectivement, dans la mesure où la photographie de photographie contribue au fait que la distance entre le temps et l'espace ne représente pas un isolement actuel dans l'intention de rester nostalgiquement dans le passé. une capacité à appréhender les particularités du temps dépeint en eux. Ainsi, il est proposé au journalisme d'assumer sa responsabilité de conscience sociale, sous forme d'une série d'analyses sur l'utilisation d'images caractérisées par l'inflation, la répétition, les similitudes et la banalisation.

De cette manière, un débat a favorisé une grande discussion sur la valeur de l'image, sur une approche qui couvrait l'antiquité d'aujourd'hui vis-à-vis des périodiques de l'actualité. L'illustration et le cadrage de l'œuvre font également la présence et l'image de la critique critique de films et de documentaires, dans laquelle les aspects visuels et illustratifs vont bien au-delà de la question de l'esthétique de la violence et mènent inévitablement à la perplexité et à la perplexité. étrangeté. Après et à la lumière de la théorie de l'image, une proposition n'est pas un défi de focaliser une évaluation de valeur,

d'un point de vue sémiotique, éthique et ontologique, à partir d'images sélectionnées comme objet de recherche.

DEDICATÓRIA

À resistência de brasileiros que, nesses novos “anos de chumbo”, têm clamado por um “país que não tá no retrato” e, corajosamente, resgatado no carnaval de 2019 “a história que a história não conta”.

À nação verde e rosa da Estação Primeira de Mangueira. Nesta primeira página do JB, um dos mais tradicionais jornais do Brasil e símbolo da luta contra a ditadura nos anos 1960, mais uma tentativa de se preencher o vazio provocado, muitas vezes, pela própria profusão de imagens numa “Era do Vazio”.



AGRADECIMENTOS

Aos orientadores – Professor Doutor Eduardo Paz Barroso e Professor Doutor Rui Estrada – pela liderança em todo o processo de elaboração da tese, profissionalismo e dedicação a mim destinados, ampliação da minha visão sobre o tema e desafios académicos que me transformaram durante o doutoramento.

À minha família pelo incentivo, acompanhamento e compreensão durante os momentos de ausência. Nomeadamente: esposa e companheira Renata Gaspar; filhos David, Danilo, Nathália e Vicente; netos David Silves e Dejan; meus pais Maria e José (*in memoriam*), irmãos, irmãs, cunhado(a)s e sobrinho(a)s. “Ninguém se muda jamais do domicílio da infância” (Mauro Mota, Nazaré da Mata – PE, Brasil).

À equipe do Laboratório de Televisão (LabTV) da Universidade Fernando Pessoa pelo apoio aos diversos projetos televisivos fundamentais para as pesquisas do doutoramento. Nomeadamente: Ana Santos, Rui Silva e Maria Dourado e o grupo de alunos que frequentam a Oficina de Televisão.

Aos profissionais da Biblioteca Pública Municipal do Porto e da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, casas por onde andei por inúmeros dias a mergulhar em autores e conceitos com os quais teci essa tese.

À Universidade Fernando Pessoa pelo acolhimento ao meu projeto de doutoramento e de vida.

ÍNDICE

RESUMO	VI
ABSTRACT	VIII
RÉSUMÉ.....	IX
DEDICATÓRIA.....	XI
AGRADECIMENTOS	XII
ÍNDICE DE FIGURAS	XVII
LISTA DE ABREVIATURAS.....	XX
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I: DA ANTIGUIDADE AOS DIAS DE HOJE	10
CAPÍTULO I: A IMAGEM NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA	10
1.1- O poder de influência das imagens.....	10
i- Platão, os poetas imitadores e a escuridão na cidade ideal	13
ii- A expulsão dos poetas e (d)a palavra	16
iii- A caverna e a sabedoria na República dos homens	20
iv- Da caverna aos fatos reais.....	23
1.2- Aristóteles e a relação entre escrita e imagem.....	26
i- <i>Rei Édipo</i> e o que mostra a cena	27
ii- Aristóteles: escrito <i>versus</i> imagem?	30
1.3- Imagem e persuasão: uma questão de retórica	34
1.4- A “eficácia retórica pela imagem”.....	38

1.5- Impactos do jornalismo no sujeito-leitor: <i>studium</i> e <i>punctum</i>	43
CAPÍTULO II: O IMAGINÁRIO COLETIVO	48
2.1- Cinema, Holocausto, documentários e jornalismo a partir de imagens e/ou testemunhos	48
i- Das históricas e polêmicas películas de Auschwitz aos jornais do Século XXI..	50
ii- Lanzmann: do vazio dos cenários às lembranças do horror / a voz (somente a voz) do horror.....	54
iii- Quando a memória revela uma imagem que falta	56
iv- A polêmica sobre o poder de testemunho das fotografias de Auschwitz	59
2.2- Imaginário coletivo: alguns conceitos e definições	66
2.3- O jornalismo contemporâneo e o imaginário coletivo: legitimação?.....	71
CAPÍTULO III: A IMAGEM QUE REVELA O JORNALISMO: HOLOGRAMA	75
3.1- Uma leitura dos jornais ao longo do tempo.....	75
3.2- Jornalismo e fotografia	83
3.3- O jornalismo e a sociedade, historicamente ligados pelo compromisso com a verdade.....	88
3.4- A função do jornalismo junto à sociedade	91
3.5- Fotografia e reputação	95
3.6 – Fotografia e jornalismo na prática	97
CAPÍTULO IV: UMA SÍNTESE DA HISTÓRIA DA ARTE AO REALISMO.....	101
4.1- Correlação com a fotografia na passagem do real para a realidade.....	101
4.2- Inspiração e influências advindas das (outras) artes.....	104
4.3- Justificativas para a escolha das fotografias a serem analisadas	106
PARTE II: FOTOGRAFIAS DETERMINANTES: UMA ANÁLISE CRÍTICA	111
CAPÍTULO V: QUEIMA DE LIVROS.....	129
5.1- Da queima à caverna: os traços ontológicos, semióticos e éticos de uma fotografia.....	131

5.2- Os livros queimados e seus múltiplos sinais de fumaça... e fogo.....	136
5.3- Revelar as queimas para (re)acender a memória: uma questão ética	138
5.4- Considerações finais	140
CAPÍTULO VI: GUERRA CIVIL ESPANHOLA	142
6.1- A fotografia de Capa e a guerra: valores ontológicos de uma retratação.....	147
6.2- Os sinais da guerra na fotografia dos refugiados: análise semiótica	150
6.3- Mudança de nome, distintos campos de atuação e militância de guerra: a ética por trás do fotógrafo	153
6.4- Considerações finais	155
CAPÍTULO VII: FESTIVAL DE WOODSTOCK.....	156
7.1- A ontologia da imagem: entre a realidade do mundo e a utopia da sociedade..	160
7.2- Percepções de Woodstock e daquele instantâneo do festival: sinais semióticos da fotografia.....	163
7.3- Como perpetuar, com textos e imagens, um festival icônico: a ética na retratação do fotógrafo.....	166
7.4- Considerações finais	169
CAPÍTULO VIII: GUERRA DO VIETNÃ	171
8.1- Ontologia da imagem: de icônica à questionada na sua veracidade.....	175
8.2- Semiótica: os múltiplos sinais de uma guerra para o mundo	178
8.3- Ética: do <i>clique</i> instantâneo ao socorro à vítima	182
8.4- Considerações finais	185
CAPÍTULO IX: MURO DE BERLIM.....	186
9.1- A fotografia como uma ponte entre o Muro e a história: ontologia da imagem	192
9.2- A queda ou a derrubada do Muro de Berlim? Questão semântica e semiótica .	195
9.3- O Muro e o instantâneo: aspectos éticos da reprodução e da divulgação.....	198
9.4- Considerações Finais	200
CAPÍTULO X: TORRES GÊMEAS.....	202

10.1- Os atentados, as imagens e a guerra declarada.....	204
10.2- Do betão à poeira: o que revelam ontologicamente aquelas imagens	215
10.3- Conotação sobre uma tragédia denotada: aspectos semióticos das imagens...	218
10.4- Por uma questão ética: explosão ou implosão?	220
10.5- Considerações finais	223
CAPÍTULO XI: ALAN KURDI	225
11.1- A retratação de Alan Kurdi sob a ótica da ontologia da imagem.....	249
11.2- A imagem icônica e seus múltiplos significados: análise semiótica	252
11.3- Muito além da imagem: aspectos éticos daquela publicação	256
11.4- Considerações finais	259
CAPÍTULO XII: PEDROGÃO GRANDE	260
12.1- A retratação do real sem imagem alguma: ontologia	265
12.2- A semiótica entre o vazio da página e as ruínas: o que foi mais significativo?	268
12.3- Mostrar ou não mostrar: uma questão de ética	271
12.4- Considerações finais	275
CONCLUSÃO:.....	276
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	287

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: a tragédia e o esquecimento da tragédia, apesar da imagem.....	9
Figura 2: uma imagem e seus legados	13
Figura 3: cartaz do filme <i>Saul Fia</i>	53
Figura 4: cartaz do filme <i>Shoah</i>	53
Figura 5: cartaz do documentário <i>A Imagem que Falta</i>	59
Figura 6: cartaz do filme <i>Hitler</i>	64
Figura 7: cartaz do filme <i>O Último dos Injustos</i>	65
Figura 8: cartaz do filme <i>O Relatório Karski</i>	65
Figura 9: Queima de livros em Berlim, 1933	113
Figura 10: Guerra Civil Espanhola, 1939.....	114
Figura 11: Festival de Woodstock, 1969	115
Figura 12: Guerra do Vietnã, em 1972	116
Figura 13: Muro de Berlim, 1989	117
Figura 14: Torres Gêmeas, 2001, jornal <i>DN</i>	118
Figura 15: Alan, 2015, jornal <i>Público</i>	119
Figura 16: Pedrógão Grande, 2017, jornal <i>I</i>	120
Figura 17: reedição, 80 anos depois, da imagem no jornal alemão.....	129
Figura 18: estudantes com os livros como combustível: auto-destruição?	131

Figura 19: os famosos retrato e fotógrafo.....	147
Figura 20: Guernica: outra visão da mesma guerra.....	150
Figura 21: multidão no campo.....	160
Figura 22: nus... de roupas e preconceitos.....	163
Figura 23: imagem da denúncia à persuasão.....	175
Figura 24: antes e depois da tragédia.....	178
Figura 25: execução em primeira página.....	181
Figura 26: o <i>Facebook</i> e a censura: nudez?.....	181
Figura 27: nação como valor.....	191
Figura 28: símbolo da Guerra Fria.....	194
Figura 29: migração ou viagem.....	197
Figura 30: nos títulos, a “guerra” antes das mortes.....	207
Figura 31: título a profetizar o futuro.....	209
Figura 32: filme de ação.....	211
Figura 33: dúvidas e fumaça.....	213
Figura 34: destroços e a mesma dúvida.....	214
Figura 35: imagem e empatia.....	229
Figura 36: vida e morte num mesmo dia, na mesma página.....	230
Figura 37: a crueldade do mundo real.....	231
Figura 38: catástrofe humana.....	232
Figura 39: imagem une o que a crise divide.....	233

Figura 40: <i>NY Times</i> : outra foto, mesma visão.....	234
Figura 41: drama e crise	235
Figura 42: “ <i>little</i> ”	236
Figura 43: vários jornais	237
Figura 44: responsabilidade.....	238
Figura 45: sem fronteiras	238
Figura 46: desafio para o mundo	239
Figura 47: drama e símbolo	240
Figura 48: imagem na folha.....	241
Figura 49: tragédia.....	242
Figura 50: identidade	243
Figura 51: choque	244
Figura 52: mundo afora	244
Figura 53: consciência	245
Figura 54: contexto semelhante, diferente repercussão.....	255
Figura 55: protesto em branco	264
Figura 56: carcaças e lugar comum	267
Figura 57: destroços e repetição	271

LISTA DE ABREVIATURAS

a.c.	Antes de Cristo
CCDRC	Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro
cf	Confira, Confronte, Compare
CNN	<i>Cable News Network</i>
d.c.	Depois de Cristo
DN	Diário de Notícias
DVD	Disco Digital Versátil
EN	Estrada Nacional
EUA	Estados Unidos da América
JN	Jornal de Notícias
Jornal I	Jornal Informação
LabTV	Laboratório de Televisão
ONU	Organização das Nações Unidas
PE	Pernambuco
RDA	República Democrática Alemã
RFA	Republica Federal Alemã
SIC	Sociedade Independente de Comunicação
TV	Televisão

TVI	Televisão Independente
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UOL	Universo Online
USP	Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

Historicamente, a relação entre as imagens e os meios de comunicação está ligada às formas de utilização além de subordinada aos interesses dos utilizadores. Da Antiguidade clássica aos dias de hoje, da tragédia grega aos jornais do Século XXI, o poder de uma imagem é determinante para o imaginário coletivo, para a prática da responsabilidade da consciência social e para a transmissão de legados e heranças. A imagem, enquanto agente de ligação atemporal entre as sociedades e suas realidades, encontra no jornalismo contemporâneo um espaço emblemático para suas interpretações, influências e tendências.

“O jornalismo é o primeiro esboço da história”, sentencia a atriz Meryl Streep, ao dar voz à personagem Katherine Graham, no filme *The Post* (2017). A frase, por sinal, é atribuída a Phil Graham, o homem que herdou o jornal *Washington Post*, na década de 1930 e que, na vida real, foi marido da protagonista. A afirmação também foi utilizada em 2016 pelo Papa Francisco¹, durante a audiência com 400 membros do Conselho da Ordem dos Jornalistas Italianos. Isso posto, admite-se, então, que certas imagens podem ser consideradas como um “retrato definitivo da história”, de acordo com Barroso (2015: 115-119), no seu artigo “O nome do medo: imagens apesar da guerra”

Estas percepções colocam o jornalismo em um patamar superior ao papel de mero disseminador de fatos e notícias ilustradas por fotografias que evidenciam a estética da violência. Ainda assim, tem-se percebido, nos tempos mais recentes, uma espécie de dissolução dos conteúdos em função da banalização das imagens que os ilustram. Principalmente conteúdos que retratam as grandes tragédias da humanidade. Por exemplo, 70% dos americanos dizem que menos pessoas se importam hoje com Holocausto do que antes e que 20% dos mais jovens sequer sabem o que aconteceu em Auschwitz na Segunda Guerra Mundial, conforme o Estudo do Conhecimento e

¹ Cf. matéria publicada pela Agência Ecclésia. em 22 de setembro de 2016, disponível em <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/vaticano/vaticano-papa-pede-verdade-profissionalismo-e-honestidade-aos-jornalistas/> (acesso em 22/09/2018).

Conscientização sobre o Holocausto (2018)². Em que pese toda a divulgação já feita sobre o tema.

Outra evidência de que nem as imagens de horror escapam do esquecimento do público pode ser encontrada na ilustração (figura 1) “*La memoria colectiva siempre es de corto plazo*”, do artista gráfico mexicano, Eduardo Salles. Inspirado na fotografia do cadáver do menino sírio, Alan Kurdi, encontrado numa praia da Turquia, o ilustrador elaborou à mão livre nove quadros através dos quais a imagem da criança morta vai perdendo cores e traços até desaparecer por completo³. Esta espécie de desmemorização coletiva seria fruto do excesso de exposição da imagem?

Por meio da recolha de documentos, da formulação de hipóteses e da elaboração de indicadores para a aferição de valor a determinadas imagens de jornal permite-se sustentar as ideias sobre as quais se propõe refletir: há uma banalização da imagem no jornalismo contemporâneo, e a mesma ocorre em função da quantidade, da velocidade e da promiscuidade com que as fotografias são divulgadas. Além disso, o excesso de exposição e a repetição de imagens extremamente parecidas podem promover um afastamento da realidade. Algo contrário ao que se espera dos periódicos quanto à passagem do real para a realidade. O que motiva a enfrentar o desafio de considerar e de reconhecer que “certas imagens são o retrato definitivo da história” e, como tal, resgatá-las da banalização midiática.

Como consequência deste quadro hipotético a ser analisado criticamente ao longo da tese, é possível ancorar-se numa metáfora: vive-se em uma sociedade de hologramas a provocar uma visão caleidoscópica. A imagem que revela o jornalismo parece, por vezes, constituir-se de elementos de ilusão ou simulacro, cuja percepção pelos indivíduos se dá de forma desfocada e visualmente embaraçosa, embora colorida e atraente. Qual é, afinal, a imagem que revela o jornalismo? Aquilo que é publicado pelos jornais traduz a identidade editorial dos jornais? Perguntas que apontam para a questão da tese: como o jornalismo atual cuida dessa imagem avassaladora que domina os tempos presentes. A

² O *Estudo do Conhecimento e Conscientização sobre o Holocausto* foi realizado pela empresa *Schoen Consulting* a partir de demanda da organização *Claims Conference*, fundada em 1951 e que fornece apoio aos sobreviventes e herdeiros do holocausto. Pesquisa entrevistou 1.350 jovens com mais de 18 anos. Disponível em www.claimscon.org/study/ (acesso em 07/05/2018).

³ Cf. figura 1 inserida ao final da introdução e disponível em <https://twitter.com/sallesino> (Acesso em 07/05/2018).

proposição do trabalho, portanto, é debater a necessidade de se resgatar o jornalismo da banalização da imagem pela imagem e, ao exercer seu papel de moderador, assumir sua responsabilidade por aquelas imagens que, definitivamente, retratam a história.

Das primeiras gravuras em periódicos (*Gazeta de Lisboa* em 1716, por exemplo) e do pioneirismo da publicação de uma fotografia em jornal impresso (*The New York Daily Graphic*, 1880 - EUA) aos dias de hoje, a presença de imagens no jornalismo modificou a forma de apresentação das notícias. A fotografia de imprensa é uma mensagem a informar de maneira complementar o que se lia apenas nos textos. No entanto, o dinamismo das leituras imposto pelos utilizadores de notícias e a revolução tecnológica provocada pela *internet* alteraram a relação e o equilíbrio entre palavras e imagens.

Atualmente, convive-se com uma comunicação cada vez mais interativa, com um leitor mais ativo por conta das redes sociais; além da diminuição da escrita em contraponto ao espaço ocupado pela fotografia. Ou seja, trata-se de aspectos do jornalismo contemporâneo que, paradoxalmente, podem estar a colaborar para a fragmentação do sentido junto ao indivíduo que, mais que mero leitor, tornou-se um disseminador de notícias de jornal. E, sem a devida mediação do jornalismo, contribui para a suposta visão caleidoscópica em uma sociedade holográfica.

Nota-se, também, uma valorização da imagem em detrimento da escrita. Quando motivada pela necessidade de conquistar a atenção do público, tal estratégia visual admite o risco de empobrecer o aprofundamento dos conteúdos. Os jornais tentam alcançar a invisibilidade por excesso de exposição, além de dissolver os conteúdos noticiosos, conforme crítica Perniola (2004:14). Ainda mais grave, os periódicos publicam imagens sensacionalistas, desconsiderando-se, inclusive, os aspectos da responsabilidade editorial e deontológica do veículo. Diante do protagonismo do sujeito comum, bem como da necessidade de se mensurar a capacidade crítica do leitor-cidadão de acordo com Cardoso (2013:40-41), o jornalismo contemporâneo encontra-se diante do seu maior desafio: reinventar-se junto à sociedade. Tal qual “esboço da história”, a partir de imagens definitivas.

A área de jornalismo, por sua própria natureza, tem um compromisso com a sociedade e com os cidadãos. Espera-se de sua atuação um esforço no sentido de se criar,

no mínimo, um sentido para as coisas na mente do leitor. A utilização inadequada de fotografias como estratégia de atenção e retenção do indivíduo pode comprometer o seu propósito transformador. A banalização da imagem, enquanto consequência deste modelo de noticiar, surge como uma agravante para a falta de consciência social dos veículos.

Especificamente neste aspecto, o projeto terá como base teórica a imagem na Antiguidade Clássica, a retórica da imagem, a fotografia de jornal e o imaginário coletivo, a questão do realismo na fotografia, a evolução da presença da fotografia no noticiário e sua utilização pelo jornalismo contemporâneo. Esta revisão bibliográfica encontra respaldo nos seguintes autores: Roland Barthes (conotação e denotação, *stadium* e *punctum*, óbvio e obtuso), Horst Bredekamp (a força das imagens, memória coletiva, impotência e resistência), Michel Maffesoli e Gilbert Durand (imaginário coletivo), Gilles Lipovetsky (era do vazio), Lipovetsky e Jean Serroy (revolução dos ecrãs), Didi-Huberman (análise política das imagens), Mário Perniola (comunicação para dissolver conteúdos), Gustavo Cardoso (capacidade crítica do leitor-cidadão), Manuel Alexandre Júnior (mundo simbólico e realidade como experiência), André Bazin (fotografia e a obsessão do realismo), Walter Benjamin (história da fotografia), Filomena Molder (alegorias), Susan Sontag (afastamento do real), Rosalind Krauss (museologização da fotografia), Philippe Dubois (ato fotográfico), Giorgio Agamben (profanações), dentre outros.

De forma propositiva, o projeto de investigação pretende elencar pontos para uma reflexão sobre os usos, rumos e desafios do jornalismo no mundo a partir da aferição de valor semiótico, ético e ontológico de algumas imagens emblemáticas. Para além da indústria da informação, espera-se contribuir para a ciência da comunicação no sentido de resgatar seu papel na transformação da sociedade. Afinal, Barthes (1984:49) ressalta a importância de:

...reconciliar a Fotografia e a sociedade (é necessário? – Pois bem, é: a Foto é perigosa) dotando-a de funções, que são para o Fotógrafo outros álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu, *Spectator*, eu as reconheço com mais ou menos prazer: nelas invisto meu *studium* (que jamais é meu gozo ou minha dor).

Cabe, portanto, ressaltar que na relação com os jornais - tanto os impressos quanto os digitais -, o universo do leitor é fortemente impactado no seu imaginário coletivo

(quando a percepção de uma pessoa é influenciada pela reação da multidão) e na leitura individual do mundo (quando o cidadão consegue ser mais criterioso na sua compreensão das coisas). Assim, a conexão entre imagem – mais especificamente a fotografia - e jornalismo pode ser mais efetiva e transformadora na medida em que se tornam conhecidos e mensurados os valores – semiótico, ético e ontológico – de imagens emblemáticas que ilustraram algumas das primeiras páginas do noticiário jornalístico contemporâneo.

Elaborar este projeto de investigação significa aproveitar uma oportunidade de propor uma reflexão sobre a necessidade de ter uma atuação jornalística mais voltada para as necessidades de desenvolvimento da sociedade como um todo, num resgate de uma área do conhecimento que, por força também de um frenesim de imagens, corre o risco de não exercer a sua consciência social. Afinal, para Bredekamp (2015:22), “a força das imagens, influenciando as emoções, os pensamentos e as acções dos homens; são mais fortes do que a luz da verdade e das ideias”. A contribuição deste trabalho deve ser uma proposta concreta voltada para um novo modelo de noticiar, de publicar imagens, de formar opiniões e de atribuir sentido num mundo marcado pela fragmentação do pensamento e das acções de comunicação, além de desfocado pela banalização das imagens.

O jornalismo exerce um papel fundamental no desenvolvimento da sociedade, sendo impossível preservá-lo de responsabilidade pela crise de valores que se percebe nas relações dos indivíduos do ponto de vista social. Bredekamp (2015:32) aborda “o papel da imagem na estruturação dos mais elementares aspectos da vida social”. O autor ressalta, ainda, sua dúvida entre “uma actividade autónoma” das imagens junto ao espectador e “se ela há de ser levada a acto icónico só mediante as actividades práticas do utilizador”. Portanto, a fragmentação do discurso, a superficialidade do debate político e social e a falta de uma visão holística sobre os aspectos humanos resultam, também, de uma prática conotativa do jornalismo que, inclusive, abusa do uso de imagens e do empobrecimento da análise dos fatos pela escrita. Este trabalho pretende refletir sobre o potencial transformador dessa área do conhecimento.

Para abordar a questão do jornalismo como formador de opinião e, também, responsável por construir e legitimar um imaginário coletivo é fundamental uma revisão da leitura das teorias de comunicação em sentido lato, seus objetivos, seus propósitos,

suas ferramentas e sua utilização no contexto social. Embora os fenômenos da comunicação estejam presentes nas relações humanas e a despeito dos meios de comunicação de massa terem ocupado posição de destaque na sociedade há mais de um século, ainda não se pode precisar a existência da ciência da comunicação, visto que somente no início do século XX é que foram dedicados estudos específicos sobre esta área do conhecimento⁴.

Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar a responsabilidade do jornalismo na construção e na legitimação do imaginário coletivo. Para que se atinja tal resultado, sugere-se atuar de forma específica e preliminarmente nas seguintes etapas:

- 1- Revisão da literatura a fim de promover uma discussão teórica sobre a história e o poder da imagem, tanto como atividade clássica quanto como suporte ao jornalismo contemporâneo;
- 2- Seleção de determinadas imagens publicadas em primeiras páginas de periódicos, utilizando como critério o seu potencial de transformar-se em fotografias definitivas ou universais;
- 3- Análise crítica e aferição de valor semiótico, ético e ontológico para cada uma das imagens selecionadas na etapa anterior.

O caminho metodológico para a confirmação (ou não) das hipóteses, elucidação das questões e atingimento do objetivo do projeto contará com pesquisa qualitativa a partir da aferição de valor às imagens escolhidas como objeto de estudo. No que diz respeito ao levantamento das fotografias, o trabalho será feito através de pesquisa exploratória, para analisar o nível de responsabilização que pode ser atribuído ao jornalismo quanto ao suposto fenômeno da banalização da imagem e, também, da superficialidade do debate político e social. É fundamental aplicar essa pesquisa documental de maneira a se familiarizar com o fenômeno investigado de modo que o próximo passo da investigação possa ser desenvolvido com maior precisão e compreensão do fenômeno estudado.

⁴ Cf. Melo (2012: 170-174).

Enquanto documento final, a tese de doutoramento está estruturada em duas partes: 1- discussão teórica sobre a imagem e 2- análise crítica das fotografias selecionadas. Na primeira parte aborda-se: a imagem na Antiguidade clássica e a retórica da imagem; o imaginário coletivo; a imagem fotográfica, sua utilização pelo jornalismo e o papel e os desafios do jornalismo na sociedade; a relação entre a fotografia e o realismo; justificativas para a seleção de determinadas fotografias publicadas nas primeiras páginas dos jornais. Na segunda parte, tem-se a aferição do valor semiótico, ético e ontológico das imagens escolhidas.

O primeiro capítulo da Parte I analisará a trajetória da imagem desde a Antiguidade clássica, a partir da obra dos clássicos Platão e Aristóteles, e de um conjunto de ensaios, entre os quais de Manuel Alexandre Júnior e Bredekamp. Após tal revisão da literatura, será abordada a retórica da imagem – da Antiguidade clássica, novamente, à aplicação pela imprensa – numa revisitação à luz de inúmeros autores que estudam este fenômeno na sociedade. Afinal, se Barthes (1984:129) ressalta que “toda fotografia é um certificado de presença”, há que se debruçar sobre o que relata a literatura sobre a imagem e seu poder de informação e de persuasão. Ainda que neste tópico não se trate, com detalhes, da questão do jornalismo, a abordagem sobre o papel da fotografia no contexto noticioso já começa a ganhar corpo e forma na proposta dessa tese, conforme Bazin (1991:9) que mostra “a força dos veículos de comunicação no engendramento de uma retórica exercida sem tréguas na vida cotidiana”.

O capítulo II trará uma reflexão sobre o imaginário coletivo através, principalmente, da resenha crítica sobre filmes e documentários baseados em imagens emblemáticas. A partir dos estudos de Maffesoli (1998:74-78) e Durand (1998:101-106), principalmente, pretende-se resgatar a percepção de que sentimentos, memória e produções (simbólicas, imaginativas, míticas e imaginárias) têm caráter social e coletivo. Ou seja, “Não é a imagem que produz o imaginário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens”, conforme Maffesoli (1998:76). Os impactos do imaginário coletivo no (e do) jornalismo contemporâneo também serão abordados neste capítulo.

No capítulo III, em seguimento às considerações anteriores, será abordada a prática do fotojornalismo, não apenas com o foco nas questões contemporâneas – objeto de pesquisa de campo dessa tese -, mas a partir de um olhar histórico que remete ao século

XIX, ou seja, nos primórdios da publicação de imagens em periódicos impressos. O suporte conceitual, mais intensamente, virá de Barthes (1984), Didi-Huberman (2008), Lipovetsky e Serroy (2010) e Cardoso (2013). Os questionamentos de Perniola (2004) vão também embasar esta revisão crítica sobre o universo da informação nos meios jornalísticos. Ainda, Manuel Alexandre Júnior. (2008:13) “para mostrar que nem sempre a persuasão se faz com palavras”.

O capítulo IV propõe uma síntese de tudo o que foi discutido anteriormente a partir da reflexão sobre a questão do realismo nas (demais) artes e na fotografia. O debate, respaldado pelas obras de Dubois (1993) e de Krauss (2010), busca inspiração nos universos do arquivo e do museu para chegar à discussão sobre o caudal de fotografias que os jornais expõem diariamente. De forma propositiva, a ideia é reconhecer no noticiário visual aquela percepção da estética da violência e avançar para o reconhecimento sobre o poder de tornar determinadas imagens em relato definitivo da história. Tratam-se, por fim, dos critérios que irão justificar as escolhas das fotografias como objeto de estudo a serem analisadas na segunda parte da tese.

Na parte II, do capítulo V ao capítulo XII apresentam-se as imagens publicadas em primeiras páginas selecionadas a partir da pesquisa documental, contextualizando-as quanto aos ambientes e fatos motivadores do instante decisivo, bem como considerando-se os territórios discursivos daquelas fotografias e sua capacidade de atestação e designação dos fatos retratados. Além disso, tem-se, mais especificamente, toda a argumentação e critérios que foram utilizados para se chegar à seleção destes objetos de estudo, à luz da argumentação teórica da parte I. Sequencialmente, a parte II apresenta a análise crítica elaborada sobre cada imagem escolhida.

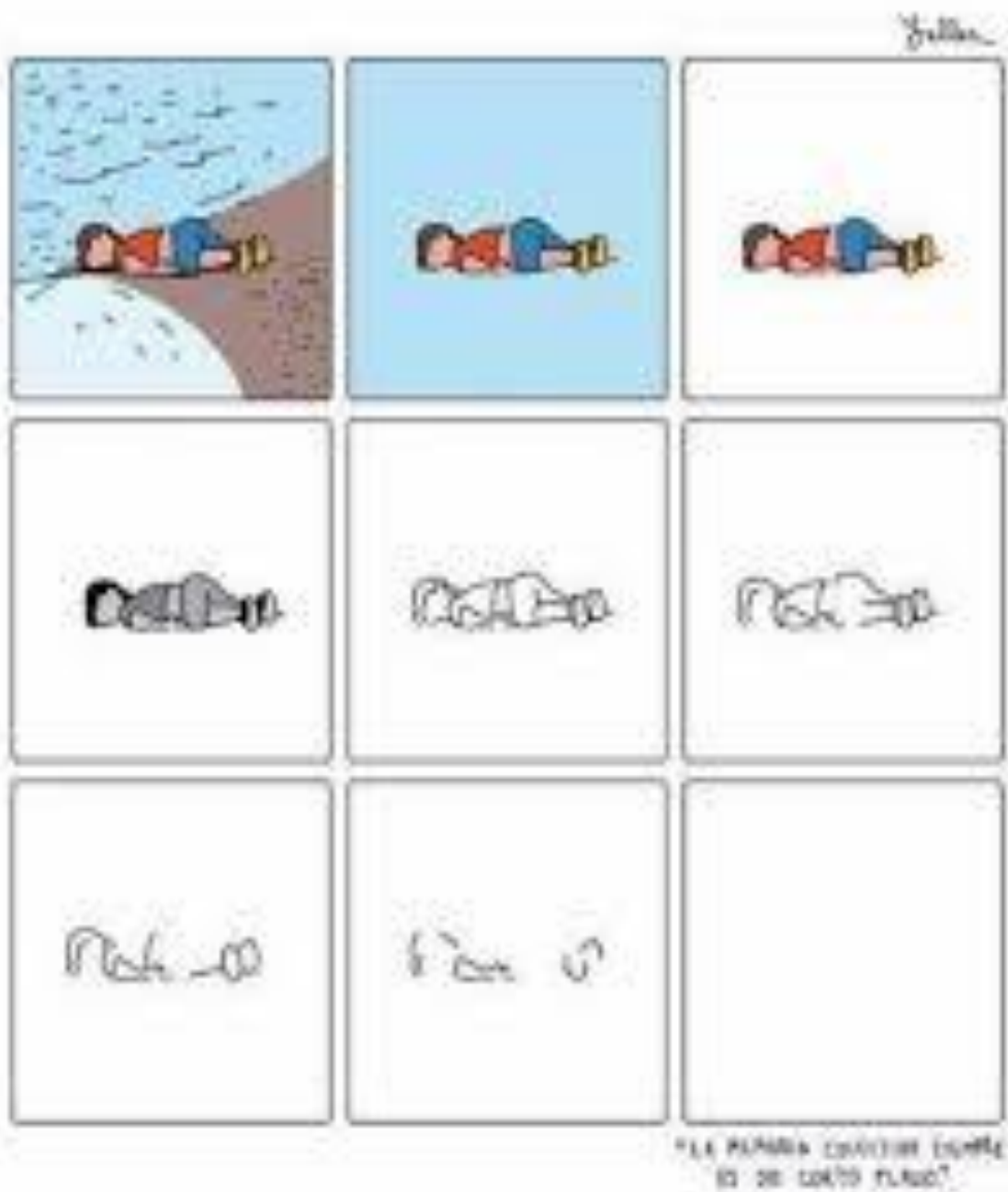


Figura 1: a tragédia e o esquecimento da tragédia, apesar da imagem.

PARTE I: DA ANTIGUIDADE AOS DIAS DE HOJE

CAPÍTULO I: A IMAGEM NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

1.1- O poder de influência das imagens

A mais antiga obra literária da história da humanidade é composta por 66 livros, 1189 capítulos, 31102 versículos, 773.693 palavras, 3.566.480 letras e nenhuma imagem. Ainda assim, não há quem não imagine as inúmeras passagens ali ilustradas somente por meio da *rhema*, que vem do grego e significa “uma palavra falada”⁵. Há mais de dois milênios que a Bíblia Sagrada utiliza provérbios, parábolas, metáforas, etc. para proporcionar a visualização das imagens retratadas apenas por meio de textos e figuras estilo ou linguagem.

Do mundo bíblico pode-se, portanto, levantar a hipótese de que, entre contadores e ouvintes de histórias, a falta de imagens não compromete o entendimento da mensagem? Ou, ainda, que cabe principalmente ao receptor a construção do seu próprio imaginário? Se, “no princípio era o verbo” (Jo 1,1)⁶, que seja respeitada a capacidade de imaginação para buscar-se a representatividade sobre aquilo que entendeu da mensagem recebida. Ao menos, são possibilidades que surgem a partir dos exemplos acima e do fenômeno abaixo (Santo Sudário – figura 2), no que se refere a percepções individuais e ao imaginário coletivo advindos do poder das imagens.

Guardada na Catedral de Turim (Itália) desde o século XIV, uma peça de linho, que teria envolvido o corpo de Cristo após a crucificação, mantém vivo um mistério que

⁵ Cf. o *site* especializado aBíblia.org, Rhema (ῥῆμα - rhêma) é uma palavra comum no Novo Testamento, com 70 citações. O seu significado básico é "palavra" e com mais profundidade pode-se dizer que é "uma palavra dita pelo Senhor". Disponível em <http://www.abiblia.org/ver.php?id=10329>. Acesso em 26/03/2019.

⁶ Tema também presente no primeiro capítulo do Livro do Gênesis: “No princípio, Deus criou os céus e a terra” (Gênesis 1,1).

permanece ao longo dos séculos. Para o catolicismo, a imagem remete à vivência da paixão de Jesus, enquanto há o ceticismo de quem acredite se tratar de uma farsa medieval. O Santo Sudário⁷ consiste, então, num claro exemplo de transmissão de legado e mistério, seja pela representação do real que constitui em si ou pela simbologia daquela imagem supostamente revelada na mortalha.

Neste contexto, a presença da imagem já foi vista também como perigosa na medida em que lhe é inerente o risco de se distanciar da verdade que existe na origem do que é representado. Assim, revisitar a metáfora da alegoria da caverna e reler a passagem sobre a censura aos poetas da imitação, presentes na obra de Platão, evidenciam o poder de influência das imagens. Em função disso, a responsabilização dos meios e das pessoas que disponibilizam a mensagem (com ou sem ilustração) também deve ser motivo de reflexão. Na questão do jornalismo, devolver-lhe a sua responsabilidade de consciência social no que se refere à exposição de fotografias.

Por outro lado, a imagem enquanto ampliação do olhar pode proporcionar ao receptor melhores condições de entendimento e análise do conteúdo a que assiste ou lê? Em que grau é possível ocorrer prejuízo de acesso ao conhecimento quando não se dá ao indivíduo alguns elementos ilustrativos capazes de facilitar o seu entendimento? Qual seria, então, a medida correta para que o visual complemente o conteúdo sem, no entanto, comprometer a realidade e a verdade contidas na mensagem?

A explicação pode estar nas formas de narrativa, seja com imagens ou apenas com textos. Gênesis, Evangelhos e Apocalipse. Começo, meio e fim. Eis algumas evidências do pensamento temporal, histórico e linear, que pressupõe uma espécie de relação entre uma causa e seus efeitos. Tudo isso, neste caso, por meio de textos. Ou seja, a escrita foi um divisor temporal que marca a passagem da Pré-História para a História ao ser inventada, e vai dominar as formas de comunicação e a representação gráfica das narrativas pelos milênios seguintes através dos ensinamentos tanto religiosos quanto laicos.

Da parte das doutrinas e crenças, tem-se o exemplo das religiões monoteístas nas quais o culto às imagens foi abolido a fim de garantir uma compreensão literal, através

⁷ Cf. figura 2 inserida ao final do item 1.1. Disponível em <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/internacional/italia-grupo-de-cientistas-diz-ter-encontrado-vestigios-de-sangue-no-santo-sudario/> - acesso: 30/10/2018.

apenas dos textos, da relação com o divino e com os seus disseminadores. Assim, passava-se da idolatria, muito comum à época, para o domínio do texto. Neste caso, as muitas populações que não sabiam ler dependiam de um pequeno grupo de líderes político-religiosos, o que poderia implicar no controle das interpretações. Ou seja, assim como a imagem em excesso, a narrativa textual também continha os riscos da manipulação por parte dos emissores da mensagem.

Os ensinamentos laicos também apresentam evidências de controle da leitura sobre os indivíduos. Por exemplo, *O Capital*, de Karl Marx, assim como grande parte do pensamento acadêmico e, inclusive, inúmeras narrativas jornalísticas têm com suporte principal os textos, para os quais têm-se as imagens como simples acessórios. Em comparação com os modelos contemporâneos, no entanto, percebe-se uma inversão na relação entre o que é principal e o seu acessório. Hoje, os textos são lidos como se fossem meros suportes às imagens, principalmente a partir da invenção da fotografia com a sua capacidade de ser a própria realidade, muito mais do que meramente transmitir o que é real.

Dos primórdios aos noticiários dos dias de hoje, a questão da imagem ocupa um espaço de fundamental relevância no processo de informar, educar e desenvolver pessoas. Assim, a proposta desta tese é analisar criteriosamente a imagem, a sua utilização ao longo dos tempos e as consequências de suas aplicações. A começar pela Antiguidade clássica, passando pelas práticas imagéticas adotadas no século XX e chegando aos modelos atuais de jornalismo. Das cavernas ao acesso ao saber, uma análise da forma como os conteúdos são disponibilizados e seus impactos para o indivíduo.

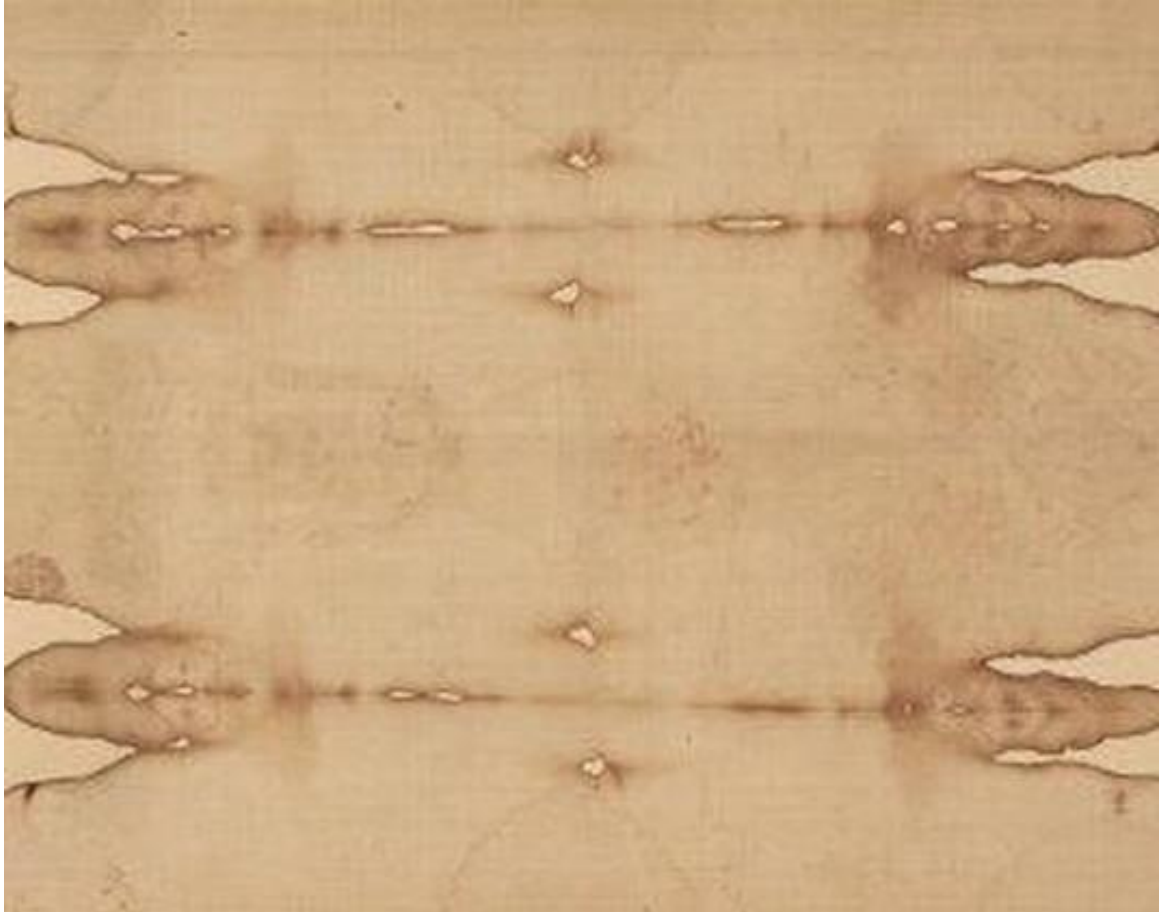


Figura 2: uma imagem e seus legados

i- Platão, os poetas imitadores e a escuridão na cidade ideal

À luz do conhecimento, uma cidade que expulsa os seus poetas pode transformar-se numa espécie de caverna? A censura aos poetas é justificada pelo fato de que a imitação compromete a verdade. No entanto, a metáfora da escuridão refere-se à ilusão de óptica que encobre como fumo a realidade aos homens nela confinados. No Livro XII, Platão ressalta a importância de o indivíduo sair das trevas e das sombras para buscar o saber, ao passo que no Livro X impede que a representação mimética ofereça às pessoas um novo olhar sobre aquilo que já conhecem.

Na sua concepção de cidade ideal, Platão expulsou os poetas miméticos a fim de garantir a educação das pessoas. Na mesma proposta de civilização, o filósofo condenou as sombras da caverna por encobrirem a verdade aos indivíduos. Complexidade, incoerência ou paradoxo platônico? Quando transportados para os dias de hoje em correlação com o jornalismo contemporâneo, a utilização inflacionada de imagens contribui para que o leitor tenha acesso à luz ao romper as portas da “caverna” ou, tal qual aos poetas – se forem censurados -, compromete a interpretação criteriosa do sujeito?

Já no Livro II, Platão demonstra reconhecer a capacidade de persuasão da imagem, no momento em que o diálogo entre Sócrates e Gláucon – um dos irmãos mais velhos do autor - (365c-d) tece duras críticas ao fato de que “a aparência subjuga a verdade”. Embora o filósofo se referisse à necessidade de o homem justo não apenas o sê-lo, mas também o parecer, ele convoca uma espécie de “fachada ou frontaria, uma imagem da virtude”, a fim de não deixar que se passe “despercebido quem é mau”. Ou seja, a imagem persuasiva requer, acima de tudo, algo de verdadeiro em tudo aquilo que é projetado às pessoas.

Numa evidência de que o cuidado com a utilização da imagem não implica, necessariamente, em aversão a tudo o que é visível, Platão (373b-c) abre as portas da sua idealizada república aos “imitadores, muitos dos quais são os que se ocupam de desenho e cores”. Em nome de “tornar a cidade maior”, o filósofo conclama “os poetas e seus servidores” a juntarem-se a “muitos outros da arte das Musas”. Referia-se, portanto, aos profissionais de recitação como “rapsodos, actores, coreutas, empresários”.

Na verdade, as portas foram abertas, mas cabia aos guardiões um olhar sempre vigilante ao risco do que chamava de “baixeza”. Segundo Platão (395d), “não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios”. Afinal, caso “da imitação, passem ao gozo da realidade”, tudo não poderia se transformar “em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?”. Reside neste trecho, portanto, a preocupação de que “as imitações” sejam transformadas em realidade, “se se perseverar nelas desde a infância”.

Mais diretamente, Platão (401a) ressalta tais aspectos sobre a baixeza nas demais artes:

Mas também a pintura está cheia delas, bem como todas as artes desta espécie. Cheia está a arte de tecelagem, de bordar, de construir casas, e o fabrico dos demais objectos. Em todas estas coisas há, com efeito, beleza ou fealdade. E a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau carácter; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o carácter sensato e bom.

E, com a mesma intensidade, o autor (401b) volta a citar os poetas miméticos:

Mas então só aos poetas é que devemos vigiar e forçá-los a introduzirem nos seus versos a imagem do carácter bom, ou então a não poetarem entre nós? Ou devemos vigiar também os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em qualquer outra obra de arte? E, se não forem capazes disso, não deverão ser proibidos de exercer o seu mester entre nós, a fim de que os nossos guardiões, criados no meio das imagens do mal, como no meio de ervas daninhas, colhendo e pastando aos poucos, todos os dias, porções de muitas delas, inadvertidamente não venham a acumular um grande mal na sua alma?

No tocante à orientação para guardar-se a cidade ideal dos riscos inerentes às artes, o filósofo direciona suas atenções para as fábulas, aquele gênero que primeiramente era ensinado às crianças. Segundo Platão (377a-b), “no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades. E servimo-nos de fábulas para as crianças, antes de as mandarmos para os ginásios”. Com o argumento de preservar o processo de educação dos mais jovens, o debate sobre as manifestações artísticas classifica de maneira bastante clara a preocupação com aquelas que se utilizavam de algum tipo de imagem e suas consequências nos aprendizes.

Tanto assim é verdade que Platão (377c) é categórico em que não se desvie o olhar sobre aqueles que preparam as obras, ao afirmar que “devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e seleccionar as que forem boas, e proscrever as más”. Sobre as seleccionadas – classificadas como do bem -, o autor defende que “persuadiremos as mães e as mães a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio de fábulas”. Platão reforça, ainda, que isso seja feito “com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos”. E conclui: “das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se”.

Pode-se admitir que tamanha ressalva à poesia e às demais artes mencionadas acima tinha seus aspectos políticos. O debate, na verdade, travava-se entre a poesia e a

filosofia, numa provável disputa de espaço e poder no desafio de garantir o melhor desenvolvimento possível para os mais jovens. A celeuma sugere que a condenação da poesia já extrapolava a simples exclusão do elemento lúdico da psicologia humana e a negação dos paradigmas retratados. Seria assim, de certa forma, uma solicitação para que, na teoria e na prática educativa, a filosofia ocupasse o lugar até então desempenhado pela poesia⁸.

Afinal, a poesia mimética era considerada o principal meio de educação, além de fundamental veículo de transmissão de conhecimentos. E cumpria muito bem este papel por meio da imitação, visto que era oralmente transmitida, tanto pelos *rapsodos* quanto pelos atores dramáticos. Características que, por sinal, não escaparam da crítica socrática, visto que utilizavam figuras visíveis para estabelecer seus raciocínios e a pensar mais no que aquilo representa do que propriamente no que são de fato. Segundo Platão (510e), “aquilo que eles modelam ou desenham, de que existem as sombras e os reflexos na água, servem-se disso como se fossem imagens, procurando ver o que não pode avistar-se, senão pelo pensamento”.

Encontra respaldo nesta análise crítica, então, a defesa platônica do papel que deve estar sempre reservado aos filósofos. No Livro II, Platão (376c) ressalta que, “por conseguinte, será por natureza filósofo, feroso rápido e forte quem quiser ser um perfeito guardião da nossa cidade”. E, para tanto, aponta o que deve ser feito para aperfeiçoar sua atuação no desenvolvimento dos indivíduos. Na pessoa de Sócrates, o autor (376d-e) indica que “eduquemos estes homens em imaginação, como se estivéssemos a inventar uma história e como se nos encontrássemos desocupados”.

ii- A expulsão dos poetas e (d)a palavra

Vigiar os autores, classificar as fábulas entre as boas e as descartáveis, controlar tudo o que dizia respeito à educação das crianças. Como pano de fundo de tamanha obsessão com a oralidade da palavra havia a presença e a representação da imagem, consideradas ameaçadoras pelo filósofo da República em idealização. E argumentos não

⁸ Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, em sua introdução (pág. xxxvii) à obra *A República*, de Platão (1972), ao analisar o Livro X. É dela também a tradução e as notas da 7ª edição, da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).

faltavam a Sócrates (377e) para justificar a atitude de exclusão dos poetas: “é o que acontece quando alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar”.

No Livro X, o autor considera que todo o trabalho dos poetas trágicos – *tragediógrafos* – e dos demais praticantes da *mimese* eram prejudiciais ao desenvolvimento dos indivíduos. Para Platão (595b), “todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza”. O que, segundo ele, justificava a absoluta não aceitação da poesia de caráter mimético, cujo impacto influenciava, inclusive, os aspectos da alma humana.

Entre a imitação por objetos aparentes e sua distância do que realmente existe, era preciso aprofundar o entendimento dos filósofos sobre o que é *mimese*. Para eles, a facilidade de supostamente criar representações para elementos reais, como se bastasse para tanto um espelho a refletir a realidade, representava um enorme risco para a identidade de elementos básicos da natureza: sol, astros no céu, terra, plantas, seres animados, etc. “Se faz o que não existe, e não pode fazer o que existe, mas simplesmente algo de semelhante ao que existe, mas que não existe, correria ele o risco de faltar à verdade?”, questiona Sócrates (597a).

Da *tragediografia* a outros tipos de artistas classificados como imitadores, a crítica platônica não poupava praticamente nenhum dos artífices da cidade idealizada. Pintores, carpinteiros, marceneiros, desenhistas e modeladores, por exemplo, não eram personalidades com boa conceituação naquela construção de sociedade sob o ponto de vista da realidade e de sua representação. Ou seja, o poder persuasivo da imagem provocava desconfortos nos debates a respeito do que seria melhor para o desenvolvimento educacional dos indivíduos, notadamente os mais jovens e de saberes por adquirir.

Quanto à arte de imitar e suas consequências na educação das pessoas, Platão (598b-c) ressalta que:

A arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa

de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro.

A fim de tratar de forma mais concreta sua percepção sobre a realidade e sobre a representação do que é real, o autor recorre ao exemplo de uma cama que, na sua concepção, é construída por três fontes diferentes: Deus, o carpinteiro e o pintor. A simples comparação com o objeto - cama - tem o sentido de separar claramente o que o filósofo considera realidade daquilo que é classificado como imitação da realidade ou, ainda, como imitação da aparência. Ao correlacionar-se com a forma como o jornalismo se utiliza da imagem nos dias de hoje, cabe idêntico questionamento: ela reproduz a realidade ou apenas promove a simulação de uma suposta situação que não é real para quem lá não esteve presente? Se, para noticiar, anda a utilizar-se da cópia da cópia, por meio das imagens, o jornalismo pode estar a contribuir para o não entendimento da realidade dos fatos? Por outras palavras: fotos correspondem aos fatos ou, apenas, os simulam e os reproduzem?

A vigilância aos artífices considerados fazedores de imagens volta-se, mais uma vez, contra os poetas e os imitadores. Ao referir-se diretamente à obra de Homero – o maior expoente da poesia mimética e o educador da cidade -, Platão (599d) aborda a questão da virtude em relação à educação do homem nas atividades desenvolvidas pelo poeta. “Se foste capaz de conhecer quais são as actividades que tornam os homens melhores ou piores, na vida particular ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti, melhor administrada”, questionou o filósofo.

De maneira implacável, Platão (600e-601a) estende aos demais artistas da poesia mimética a sua acusação à obra de Homero. E, assim, afirma que “a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade”. E, ainda, exemplifica com sua pergunta sobre o pintor, que, segundo ele, “fará o que parece ser um sapateiro, aos olhos dos que percebem tão pouco de fazer sapatos como ele mesmo, mas julgam pela cor e pela forma?”.

A acusação à poesia e a Homero não acaba aqui, mas, ao contrário, fica ainda mais intensa quando o crítico se refere aos danos que este tipo de arte pode causar às pessoas honestas. Nesta nova abordagem, ele cita os aspectos inerentes ao que é distante e ao que é íntimo de quem assiste a peças de imitação dos poetas trágicos. É quando a cena de “um herói que está aflito e se espria numa extensa tirada cheia de gemidos” comove o público, explica Platão (605d). No entanto, quando “sobrevém a qualquer de nós um luto pessoal, reparaste que nos gabamos do contrário”.

Neste aspecto, cabe nova correlação com o universo do jornalismo contemporâneo e o poder das imagens em gerar perplexidade e até de mobilizar as pessoas. Em que intensidade a proximidade – física ou emocional - de um fato retratado numa imagem torna-se critério para sensibilizar – ou impactar - o leitor? E quais as consequências da banalização das imagens através da repetição, intensidade e promiscuidade? Quando o poeta e imitador expõem a dor das pessoas, o quanto o leitor consegue manter-se distante daquilo que, a princípio, não lhe diz respeito? De certa forma, Platão (606b-c) explica: “inevitavelmente temos, na nossa vida íntima, o usufruto dos sentimentos alheios”. Afinal, “depois de termos criado e fortalecido neles a nossa piedade, não é fácil contê-la nos sofrimentos próprios”.

Seja na Antiguidade ou nos tempos atuais, admite-se a premissa de que a imagem tem a capacidade e o poder de afastar o sujeito da realidade e, até mesmo, da verdade. Desta forma, há que considerar-se como natural que este mesmo sujeito – impactado pela imagem – busque involuntariamente um determinado distanciamento da cena que vê. Como consequência, pode-se ter uma atitude de praticamente quase nenhuma empatia com a tragédia alheia. Ou seja, o ato de, muitas vezes, lavar as mãos diante do drama que não é seu, mas que lhe chega por meio de imagens, pode ocorrer, paradoxalmente, mais pela exposição do fato retratado do que pela não exibição da imagem.

Em outras palavras, o acesso do indivíduo à luz do saber pode, em determinadas situações, afastá-lo da realidade tanto quanto – ou em maior intensidade – do que durante o tempo em que esteve confinado numa caverna? Metáforas à parte, Platão (603a-b) resume bem o seu pensamento a respeito da arte de imitar, ao afirmar que ela “executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou

verdadeiro”. E tal crítica aplica-se à pintura e a diversas outras formas de representação, segundo o autor.

iii- A caverna e a sabedoria na República dos homens

De volta ao que pode ser considerado como um paradoxo platônico: se a censura à poesia mimética visava proteger o indivíduo das imitações e das suas conseqüentes inverdades, manter este sujeito na caverna não corresponderia da mesma forma a uma ação preventiva aos males desconhecidos por ele? A respeito da utilização de imagem, então, pode-se admitir sua multiplicidade de percepções – e por que não, conflitos também – diante da sua recepção pelo indivíduo. Algo, por sinal, bastante adequado ao que se vê nas primeiras páginas dos jornais atuais. Ou seja, o dilema de Platão parece presente na forma como notícias são veiculadas com o suporte de imagens.

Educação, certamente, é a palavra-chave para compreender o pensamento do filósofo no tocante ao tratamento que foi dispensado por ele a ambas narrativas: expulsão dos poetas e alegoria da caverna. Já no texto em que faz a introdução à imaginária “habitação subterrânea”, Platão (514a) foi categórico em vincular a imagem à questão da educação: “imagina a nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência”.

E, desta forma, o autor (514.a-b) explica sua simulação de um ambiente de trevas:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero de tapumes que os homens dos ‘robotos’ colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.

Na continuidade da descrição da metáfora, o filósofo leva seus interlocutores a refletirem sobre a visão que os prisioneiros teriam de si mesmos nestas condições, que,

segundo pergunta Platão (515b) não seria “algo mais que sombras projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna?”. Da mesma forma que, caso conversassem entre si, seriam capazes de dar nomes aos objetos reais a partir da visão limitada que tinham naquela situação. Até mesmo os sons das falas dos transeuntes – em havendo “um eco na parede de fundo” – poderiam ser percebidos como “a voz da sombra que passava”.

Quando sombras dos objetos podem transformar-se em realidade, qualquer processo de desenvolvimento de um indivíduo corre o risco de ficar comprometido. E, de novo, o aspecto da imagem aparece como elemento fundamental para a percepção do sujeito. A metáfora tem, portanto, o mérito colocar em evidência dois pontos de suma importância para a questão do saber: acesso à realidade *versus* reproduções feitas a partir do que é, de fato, o mundo real. Assim, torna-se fundamental cobrar do jornalismo de imagem a passagem do real para a realidade.

No entanto, parece imprescindível a análise de outro elemento neste arcabouço educacional edificado sobre imagens e sombras, realidade e imitação do real. Trata-se da necessidade de o indivíduo em questão inserir-se no protagonismo que se espera dele num processo de aprendizagem. Conforme Platão (515e), se forçado a olhar sua luz própria, ele sentiria doer os olhos e, então, "voltar-se-ia, para buscar refúgio junto dos objectos para os quais podia olhar, e julgaria ainda que estes eram na verdade mais nítidos do que os que lhe mostravam?”.

Neste sentido, a dor do conhecimento há que ser sarada a partir do hábito que o indivíduo deve criar se quiser “ver o mundo superior”. Assim, segundo Platão (516a-b), ele teria mais facilidade para olhar as sombras e “as imagens dos homens e dos outros objectos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objectos”. Tal experiência o tornaria “capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite”. Ou seja, volta-se à questão da imagem em relação ao que é real e à representação da realidade. Agora, com um novo olhar: a percepção e reação do sujeito que a vê. Entre olhar para o sol, diretamente, e não se contentar apenas com a imagem do sol projetada no espelho da água. Eis a responsabilidade de consciência social do jornalismo.

Da “caverna da prisão” - o até então mundo visível aos habitantes das trevas - ao universo da inteligência, a figura de comparação traz para o debate a ambiguidade entre as expectativas de quem busca o conhecimento e a ilusão que pode levá-lo ao

desconhecimento sobre a realidade do que vê. Trata-se, portanto, da “ascensão da alma ao mundo inteligível”, segundo Platão (517b). A reflexão provocada pelo autor remete inevitavelmente à discussão sobre a utilização da imagem no jornalismo contemporâneo, na medida em que tem impacto direto nas expectativas e ilusões do sujeito leitor. O resultado por ser comparado, metaforicamente, a uma espécie de sociedade de holograma que produz visão caleidoscópica.

Platão (517c) esclarece a seguir o seu entendimento sobre o mundo visível e o mundo inteligível:

No limite do cognoscível é que se avista, a custo, a idéia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública.

Ainda que prematura a correlação, cabe novamente arrastar a discussão para a atuação do jornalismo contemporâneo e seu suposto compromisso de contribuir para a manutenção de uma cidade ideal. Apresentar os dois lados da realidade envolvida, e buscar sempre a verdade entre sombras visíveis e o mundo real são, por exemplo, aspectos de um posicionamento bastante dependente da forma como se utiliza das imagens na relação com os leitores. Conhecer a habitação comum das pessoas, com suas sombras e trevas, torna-se fundamental para o exercício da informação.

É o que contém a citação seguinte de Platão (520c-d) sobre a relação da informação com a cidade idealizada pelo filósofo:

Deve, portanto, cada um por sua vez descer à habitação comum dos outros e habituar-se a observar as trevas. Com efeito, uma vez habituados, sereis mil vezes melhores do que os que lá estão e reconheceréis cada imagem, o que ela é e o que representa, devido a terdes contemplado a verdade relativa ao belo, ao justo e ao bom. E assim teremos uma cidade para nós e para vós, que é uma realidade, e não um sonho, como actualmente sucede na maioria delas, onde combatem por sombras uns com os outros e disputam o poder, como se ele fosse um grande bem. Mas a verdade é esta: na cidade em que os que têm de governar são os menos empenhados em ter o comando, essa mesma é forçoso que seja a melhor e mais pacificamente administrada, e naquelas em que os que detêm o poder fazem o inverso, sucederá o contrário.

Objetos e sombras, realidade e imitação, visível e inteligível: antagonismos que ganham contornos transformadores – ou não – a partir do poder de persuasão das imagens. O que se apropria, portanto, da experiência da alegoria da caverna de Platão, ao que tudo indica, cabe perfeitamente a análise sobre todas as formas de representação da realidade por meio da visualidade. Da mesma maneira que tem o potencial de facilitar o entendimento por quem a vê, traz em si o risco da ilusão de ótica ao alcance da visão do indivíduo.

iv- Da caverna aos fatos reais

Da caverna às revelações: uma metáfora sobre sombras e fatos, cuja adequação cabe desde a Antiguidade até os dias de hoje. Ou seja, a palavra enquanto depositária da verdade e as imagens como representação da realidade. Assim, o debate abre-se a um imenso campo de subjetividades e relativizações. Segundo Bredekamp (2015:22), “através destas sombras, a totalidade do mundo acessível aos sentidos foi desqualificada como cosmos de epifenómenos que impedem o acesso à realidade e ainda à luz da verdade”. As sombras, citadas pelo autor, são uma referência à “alegoria da caverna”, de Platão, presente no início do Livro VII da obra *A República*.

Cabe destacar, portanto, a citação metafórica feita por Bredekamp (2015:21):

No desenvolvimento do antagonismo entre filosofia e imagem, a alegoria da caverna desempenhou um papel fundamental. Nela, Platão imagina um espaço natural subterrâneo, utilizado como um teatro de sombras. Numa gravura de 1604, Jan Saenredam tentou imaginar a configuração deste teatro de sombras: à esquerda o fogo, que projecta na parede a sombra das imagens dos ídolos, colocados em cima de um muro. Os homens habituaram-se a essas sombras que, como imagem geradas pelo fogo, são o símbolo de um mundo apenas secundário, distante da verdade. Nelas acreditam e a elas estão subjugados como dóceis prisioneiros. Enquanto os habitantes da caverna, à direita, são reféns das emoções ditadas pelas sombras, na zona do átrio, à esquerda do muro, os sábios são preservados do contexto de ofuscamento.

Pode-se, desta forma, considerar que a imagem enquanto “teatro de sombras” dificulta o acesso ao conhecimento? A pensar de outra forma: a possibilidade da interpretação por quem olha seria capaz de distanciar a verdade (dos) para os homens?

Ainda que prematura a discussão sobre o papel do jornalismo – a ser bastante detalhada mais à frente - eis aqui uma boa argumentação a respeito de uma das hipóteses desta investigação. Bredekamp (2015:26) apressa-se em contra-argumentar: “Num sentido sistemático, as imagens também agem como fundamento do pensar”.

De volta à caverna, em sentido figurado, cabe rever Bredekamp (2015:22):

No mesmo passo em que a alegoria da caverna de Platão se faz a crítica das imagens, reconhece-se a sua eficácia, ainda que pela negativa. Ao afirmar que, em vez da luz do Sol, os homens preferiam seguir as sequências das sombras provenientes das imagens, enuncia-se poderosamente, ex negativo (pela negativa), o acto icónico. Porventura, nunca se terá reconhecido com mais veemência a força das imagens, influenciando as emoções, os pensamentos e as acções dos homens, do que quando – na definição negativa que Platão apresenta do teatro de sombras – se afirmou que as imagens e as suas sombras são mais fortes do que a luz da verdade e das ideias.

Para além dessa leitura – dentre inúmeras outras - sobre a obra de Platão, a questão do poder das imagens aparece no Livro *A República* em tom de preocupação em relação a determinadas utilizações. Ou seja, Platão rejeitava apenas aquelas ilustrações que duplicam o mundo, que o imitam e, assim, acabam por tomar o seu lugar. Avesso às imagens que ele percebia como ameaçadoras à comunidade, Platão acolhia e defendia, entretanto, aquelas que ele reconhecia como fator de civilização. Segundo o filósofo, da mesma forma que as imagens agem como fundamento do pensar e do agir bem-sucedido, elas também servem para encobrir a verdade. Eis o jornalismo diante do desafio de fugir da banalização das imagens para se resgatar com a exposição de fotografias definitivas.

Ao exilar poetas e pintores do seu modelo platônico de cidade, sob acusações de que estes imitavam (*mimetés*) e produziam imagens (*eikón*) afastadas da natureza (*phýsis*) e da verdade (*alétheia*), Platão faz duras críticas à *mimesis* – produção de imagens. No Livro X da obra *A República*, o filósofo refere-se à *mimesis* em duas perspectivas da produção de imagens enquanto derivação da imitação: aquela que é próxima da verdade e outra que se distancia do mundo real das pessoas.

O autor, ainda, divide a utilização de imagens em duas formas de aparição: cópia (*eikastike*) e simulacro (*phantastiké*). A primeira é considerada positiva, visto que tem sua motivação produtiva a partir de um modelo, real, o que preserva uma relação com a

verdade (Sof.:234b). O simulacro, por sua vez, é desqualificado por Platão, considerado como direcionado a espectadores desfavoravelmente colocados, e que, assim, deixa de ser fiel à cópia (Sof.:236b). Para ele, o simulacro não apenas deixa de se basear na fonte utilizada como modelo, como também visa o observador como seu principal alvo de produção.

Como consequência imediata da reflexão acima, Platão inclui outro importantíssimo tema no debate a respeito da imagem enquanto cópia ou simulacro: sua função no contexto educacional. Ressalta a necessidade de se transcender a dimensão imagética em busca da verdade, ao reconhecer a sua função nos aspectos da formação pedagógica. Ou seja, o filósofo refere-se à constituição do guardião, aquela figura responsável pela formação e educação dos jovens da comunidade. As imagens são, para Platão, uma educação dos sentidos, na medida em que as mesmas proporcionam aos jovens as suas primeiras impressões, seus primeiros modelos direcionadores do mundo.

Quanto à fidelidade das artes, em geral, e da imagem especificamente, ao compromisso educacional, Platão (401b-c), por meio do diálogo com Sócrates, afirma:

Mas, teremos de restringir nossa vigilância apenas aos poetas, para obrigá-los a só representar em nossas composições modelos de bons costumes, sem o que deverão abster-se de compor entre nós, ou precisaremos estender aos demais artistas esta fiscalização, para impedi-los de representar o vício, a intemperança, a baixaza, a indecência, tanto na pintura da vida como na das construções e em todos os trabalhos dos artesãos, ficando proibido exercer a sua atividade entre nós quem não puder obedecer a essas determinações? É de temer que venham crescer os guardas no meio de imagens do vício, como num pasto nocivo, em que colham e ingiram pequenas, porém reiteradas doses de veneno das mais variadas espécies, do que resulta causarem na alma, imperceptivelmente, dano irreparável.

Percebe-se que é inegável, portanto, o quão Platão considera importante a utilização da imagem e da imitação na formação dos jovens guardiões da cidade de poesia. Cabe destacar, também, o quanto o filósofo considera fundamental a disposição mimética da alma, a provocar a interiorização das imagens e a promover, por consequência, a formação do guardião a partir da inserção e da repetição de modelos imagéticos. Na proposta da presença e do convívio entre o que é o bom, o belo e o verdadeiro – sinalizados respectivamente como dimensões da estética, da moral e da metafísica –, evidencia-se o esforço a fim de transformar a cidade inteira através de uma composição

estética que, em harmonia com a tendência metafísica, seja capaz de determinar o que as coisas são verdadeiramente.

A considerar, portanto, a responsabilização da imagem no campo da educação, sua semelhança ao modelo que representa e a própria possibilidade de vinculá-la à ocultação do seu caráter de imagem no contexto educacional. Todos esses aspectos revelam a abordagem positiva que a obra platônica faz sobre o tema. “A pintura, assim como a poesia, e a arte, de modo geral, têm o poder de iludir, enganar a multidão ao mostrarem uma imagem como sendo a própria coisa”; ressalta Platão (602a-b). O que reforça a sua visão de que a imagem, mesmo com seu caráter ilusório, apresenta uma enorme potencialidade de desenvolvimento do espectador.

1.2- Aristóteles e a relação entre escrita e imagem

Discurso, poética, retórica, persuasão, lógica, emoção, etc. Os mais diversos elementos presentes na obra completa de Aristóteles vão colocar no centro do debate a questão da imagem e da palavra diante do processo de desenvolvimento do indivíduo. Dois milênios depois, esta reflexão não pode passar ao largo de quaisquer discussões quando se analisa a atuação do jornalismo contemporâneo e seus impasses, notadamente quando se percebe um desequilíbrio entre imagem e escrita, assim como certa banalização da fotografia em seus noticiários. Entre a facilitação visual para o leitor e o aprofundamento dos conteúdos textuais, o debate resgata o pensamento aristotélico em perfeita atualização.

Ao desenvolver dois tratados específicos para a elaboração de um discurso – *Retórica* e *Poética* -, o filósofo já evidenciava o peso que a imagem teria sobre o verbo. Assim, na *Retórica*, ele decidiu-se por tratar da arte da comunicação e do discurso realizado com interesses persuasivos e em público. Já na *Poética* aborda a arte da imaginação e dos aspectos poéticos e literários presentes no discurso. Seja pela palavra falada ou pela ilustração imagética, percebe-se a nítida preocupação de Aristóteles com o que deve e o que não deve ser mostrado visualmente.

Da Antiguidade clássica às primeiras páginas dos periódicos atuais, a utilização da imagem surge como um fator crítico na medida em que traz inerente a si um imenso

poder de influência junto ao indivíduo. Da inspiração aristotélica do discurso (“estatuto metodológico”, “propósito”, “objecto” e “conteúdo ético”) às linhas editoriais do noticiário contemporâneo, o compromisso com o receptor aparece como um ponto fundamental em comum.

Neste aspecto, a neutralidade (ou não) dos discursos (e de quaisquer outras mensagens) apresenta-se como mais um elemento de aproximação entre as obras do filósofo e o jornalismo atual. Aristóteles (1460b) delega ao orador o uso responsável das técnicas de convencimento. Nos dias de hoje, uma das crises do noticiário informativo é a falta de um mediador entre publicadores e utilizadores de conteúdos factuais e imagéticos. Dadas as devidas proporções, as *fake news* – ilustradas ou não - do século XXI corresponderiam à eloquência sem ética dos oradores clássicos?

Certamente, um ponto de melhoria pode ser o argumento lógico com que Aristóteles inovou na teorização da retórica em relação a seus antecessores, estes preocupados somente com os aspectos judiciais. A sua crítica ao estímulo exagerado das emoções, bem como ao fato de aqueles teorizadores negligenciarem a argumentação lógica, remete ao cuidado que os produtores informativos devem ter em relação aos conteúdos disponibilizados. Trata-se, portanto, da abrangência do que se divulga, de forma que o leitor tenha as condições ideais para fazer a leitura mais exata do que leu. Ou seja, volta-se ao debate entre imagem e palavra, como complementares em si para a informação ou repleto de conotações em relação ao que vai chegar ao indivíduo.

i- *Rei Édipo* e o que mostra a cena

A realidade representada por meio da visualidade pode muito bem ser ilustrada por uma cena teatral em que uma das personagens principais se isola em seu vestíbulo, pede que alguém lhe dê uma espada e, num grito terrível, lança-se contra dois batentes em direção à própria morte. Outros requintes de terror podem, ainda, ser observados no momento em que ela é estrangulada por uma corda que a mantinha suspensa. Uma forte cena, que retrata a morte de *Jocasta* em *Rei Édipo*, é narrada por Sófocles (1240-1275).

Em que pesem todos os apelos cinematográficos contidos na imagem, esta cena não foi mostrada aos espectadores, mas, tão somente, apresentada por meio da voz do

Mensageiro da peça teatral. A justificativa de Sófocles (1313-1314) ocorre pela fala do *Coro*, elemento fundamental na tragédia: “ao extremo de um horror que não se pode ouvir, que não se pode ver”. Ou seja, trata-se de uma passagem de terror que, portanto, não se deve mostrar. Afinal, “não é belo evocar o que não é decoroso”, conforme Sófocles (1411).

Da Antiguidade clássica aos dias de hoje, seja na indústria cinematográfica ou no jornalismo contemporâneo, o tratamento que se dispensa à imagem apresenta contornos bastante diferentes. Se em *Rei Édipo* percebe-se o cuidado em preservar-se o espectador das cenas de horror, nas exposições atuais, ao contrário, imagens chocantes são utilizadas exaustivamente e, ao que tudo indica, com a finalidade de atrair a atenção do indivíduo. Trata-se, portanto, de um contraste entre a realidade e a aparência, diante do qual é sugerida ao receptor a possibilidade da conotação sobre a imagem assistida.

Da mesma tragédia cabe resgatar outra cena de forte impacto que, da mesma forma, chegou aos espectadores por intermédio apenas da narrativa. *Édipo*, desesperado com a morte violenta da mãe e esposa, fere os próprios olhos com as fíbulas de ouro que ornavam *Jocasta*. Sófocles (1275) reforça no texto aquilo que ao revela em imagens: “A cada golpe, o sangue das suas pupilas banhava-lhe o queixo – não em lágrimas gotejantes, mas escorrendo em negra chuva de granizo sangrento”.

Diante do dilema entre a narração e a exibição de imagens de horror, destina-se ao espectador a escolha daquilo que, a seu modo, prefere ver ou apenas imaginar. Trata-se, na verdade, de mostrar sem mostrar, ou expor o que se esconde. E, assim, deixa-se ao indivíduo a leitura sobre o que não viu, mas conhece pelo conjunto de conhecimento cultural a respeito do que vê. Ou seja, admite-se que nem sempre é preciso mostrar aquilo que mais choca do que informa. É quando o que está fora de cena tem mais poder de reflexão do que aquilo que se banaliza nas imagens em excesso. Quando Sófocles (798-799) pergunta “onde me dizes que esse rei foi assassinado”, o espectador não fica sem a informação da morte do rei, mas preserva-se do horror do sangue previsto na cena.

Sobre as orientações cênicas observadas em *Rei Édipo* no tocante ao trágico e ao monstruoso, Aristóteles (1453b) afirma que:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível

e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia.

Ainda sobre *Rei Édipo* de Sófocles, o filósofo destaca o fato de a ação decorrer fora do drama representado e compara tal situação com outras obras clássicas, nas quais a visualização da cena de horror se dá na própria tragédia. Cita como exemplo as peças de Alcméon (na homônima tragédia de *Astidamas*) e a de Telégono (no *Ulisses Ferido*). “O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas, se entrar, que seja unicamente fora da acção”, assinala Aristóteles (1453b-1454b).

Neste contexto, cabe resgatar uma palavra-chave que resulta dos estudos de Aristóteles com seu mestre Platão. Trata-se, portanto, da questão da imitação. Por considerar que “imitar é congénito no homem” e que “os homens se comprazem no imitado”, Aristóteles (1448b e 1449a) evidencia sua preocupação com a possibilidade da “corrupção da ideia”, no confronto entre a “cópia e o modelo”, a “imagem e a ideia”. Assim, o filósofo questiona se a poesia, enquanto imagem de uma imagem ou cópia de uma cópia, não está a contribuir para o que Platão denunciou como a corrupção da ideia pela imagem, que remete à trajetória decadente entre o ser para o não-ser.

Da imagem para a ilusão artística, a reflexão aristotélica recai sobre a ação de imitar, cujo desenvolvimento pode ocorrer por intermédio de atores ou pela narração. Em ambas as possibilidades, a imitação põe luz sobre suas pequenas diferenças com Platão. Quais sejam: ilusão (inspirada em Górgias) em confronto com a mentira (que aproxima Platão de Sólon). Afinal, estes últimos consideram a mentira ou a ilusão trágica como não dignas da pedagogia política, enquanto Aristóteles e Górgias admitem existir na ilusão e na imitação uma verdade que está para além dos princípios da *polis*.

Desta forma, ressalte-se, de acordo com o filósofo, o poder de influência da tragédia que, enquanto espetáculo cênico, possui enorme evidência representativa, seja na leitura ou na encenação, além da capacidade de realizar perfeitamente a imitação. “A tragédia é um poema (representado) sobre um túmulo”. A definição atribuída a Teofrasto, sucessor de Aristóteles na escola *peripatética*, reforça o entendimento de que a vivificação dramática exerce seu poder de encantamento junto ao espectador.

O mundo experimental de Aristóteles, caracterizado por sinais e testemunhos positivos do ser e distante do universo do não-ser, aponta que os órgãos visuais têm a preferência dos indivíduos quando se trata da busca pelo conhecimento, o que lhes é facilitado pela exposição de imagens mais exatas de elementos vistos por eles até com rejeição. Ou seja, a imitação tem verdadeiramente um potencial de persuasão do sujeito. Aristóteles (1448b-1449a) afirma que a vontade de aprender nos homens é que é “o motivo por que se deleitem perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas”.

Muitas vezes para quem não viu o original, aquela imagem representativa provoca interesse e prazer tão-somente por sua execução, como se fosse a própria realidade representada. No que o filósofo chama a atenção para o risco de se confundir a “narração do originado” como uma “especulação da origem”, o que se caracterizaria como formas corruptas de se relatarmos os fatos. Quando correlacionados com a prática jornalística contemporânea, no tocante à utilização de imagens em detrimento ao aprofundamento textual, admite-se a atualidade das críticas aristotélicas.

E sobre o elemento mais emblemático deste processo de representação, Aristóteles (1460b) ressalta:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objectos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efectivamente consentimos ao poeta.

ii- Aristóteles: escrito *versus* imagem?

Quando, num mesmo cenário de discussão, estão a contracenar a escrita, o verbo e a visão, talvez o melhor a fazer é levar ao palco não o extremo da adversidade, mas a tentativa de congruência entre eles, e o entendimento dos papéis e das funções de cada um deles diante do desafio da comunicação junto ao sujeito. E, portanto, se “a luta em torno da imagem era uma guerra da escrita e do verbo contra a visão”, conforme

Bredekamp (2015:157), nada melhor que iniciar este capítulo a partir das experiências históricas do antigo teatro grego, datado de século V a.C.

No momento em que Aristóteles (1450b-1451a), na sua *Poética*, refere-se ao espetáculo cênico por considerar que “decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia”, podem-se admitir aqui os primórdios da reflexão sobre a convivência – nem sempre amigável - entre imagens e palavras no campo da comunicação com o sujeito. O filósofo justifica, ainda, sua argumentação ao dizer que, “mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta”.

A já suposta disputa por espaço e por importância entre o texto e a imagem vai levar o espetáculo – visual – a uma espécie de ostracismo, segundo a crítica aristotélica. Em suas considerações, o filósofo faz duras ressalvas ao espetáculo cênico, o que provoca, em grande parte, determinada predominância da análise estritamente literária da tragédia grega, em detrimento aos aspectos relativos à encenação. Ou seja, a arte dramática, para que obtenha sucesso, passa a depender de um bom texto, visto, então, como sua estrutura essencial. Até o século XIX, o que se percebe é a valorização dessa visão de destaque ao texto no teatro ocidental. Somente após essa época é que a relação texto-cena passou a ser problematizada e o estatuto da encenação pode ser revisto⁹.

Desta forma, há uma suspeita de que, naquela ocasião, a palavra – escrita – deveria ser vista como depositária da verdade, quando o domínio do verbo quase que chega a excluir a arte teatral. A liberação das forças inconscientes da imagem e da imaginação - a cena e tudo o que se pode operar nela – ficam renegados a um plano inferior. Embora, os autores ao produzirem textos para teatro, no século V a.C., demonstravam profundas preocupações com as questões práticas da encenação de seus escritos. Encenação, papel dos atores, utilização de figurinos e máscaras, dança, música, presença do coro, mecanismos cênicos já são considerados fundamentais para a constituição dos efeitos estéticos do teatro grego antigo.

⁹ Cf. Eudoro de Souza na introdução (pags. 35-36) da obra *Poética* de Aristóteles (2008). É dele também a tradução, o prefácio, além de comentário e apêndices da 8ª edição. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.

O próprio Aristóteles, ainda na sua obra *Poética*, ressalta a importância da visualização da peça pelo poeta já no ato da escrita, visto que a parte visual de um espetáculo é essencial para a elaboração do enredo (*mythos*). Ele, inclusive, salienta que cabe também ao leitor de textos dramáticos essa espécie de imaginação a partir das palavras. A poesia dramática, em seu plano verbal, tem o desafio de conduzir o espectador a tentar compreender a sua dimensão visual, bem como seu efeito estético causado pela encenação dos textos. Para o filósofo, se é maior a intimidade do poeta com todos os aspectos da encenação, tanto melhor será a sua visualização. Por consequência, a peça provocará um efeito ainda mais impressionante junto ao público. “A realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta”, afirmou Aristóteles (1450b-1451a).

Em que pese o salto temporal e histórico, tais considerações aristotélicas remetem ao que Barthes (1971:41-42) chamou de teatralidade. “O teatro, menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito”. O autor considera, portanto, a teatralidade como “aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”. Em consonância com Aristóteles, Barthes afirma que “a teatralidade deve estar presente desde o primeiro esboço escrito de uma obra”, por se tratar de um dado de criação, não de realização.

Cabe aqui, também, antecipar uma breve reflexão sobre o que Barthes (1984:62) fala em *A câmara clara*, no tocante ao papel da fotografia no processo educacional do indivíduo. “É que o objeto fala, induz, vagamente, a pensar. E ainda: mesmo isso corre o risco de ser sentido como perigoso”, alerta o autor. Ele cita, inclusive, o episódio em que a revista *Life* recusou as fotos de Kertész, recém-chegada aos Estados Unidos, em 1937. Segundo o autor, a alegação ficou por conta do fato de que suas imagens falavam demais. Ou seja, aquelas fotografias “faziam refletir, sugeriam um sentido – um outro sentido que não a letra. No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”, assinalou.

Tal reflexão vem ao encontro do que fala Manuel Alexandre Júnior (2008:26) ao antecipar a questão da retórica da imagem:

Na perspectiva da maioria dos habitantes da nossa cultura, desvaneceu-se o sentido ou significado das coisas. A comunicação e a conceptualização

tornaram-se o domínio de poucos. A manipulação e os factos tornaram-se mais importantes do que a argumentação. A sedução, a coerção e a lógica da necessidade tomaram o lugar dos debates. Nós somos influenciados por imagens apelativas e ameaçadoras, mas será que ainda seremos influenciados pelo sentido das coisas, por conceitos e valores, por padrões e objectivos partilhados? Para que a retórica permaneça viva e continue a honrar a face da humanitas que nos momentos áureos a caracterizou, é necessário que a mesma cultura de equilíbrio que caracterizou o modelo retórico do humanismo clássico de novo se afirme com toda a força lógica e artística do seu dinamismo e eficácia. Merece, para tanto, ter uma presença cada vez mais marcante no ensino que actualmente se ministra em nossas escolas; não só como arte de escrever e comunicar, enquanto teoria do discurso persuasivo e expressivo, mas também como teoria hermenêutica da leitura e da interpretação enquanto crítica retórica e literária.

Textos menores e fotografias que ocupam grandes manchas nas páginas têm caracterizado os jornais do século XXI. O impacto desta estratégia no leitor já encontra um sinal de alerta nos tratados de Aristóteles (1448b-1449a e 1450b-1451a) sobre a imagem e a escrita, para quem os órgãos vitais têm a preferência dos indivíduos. Talvez por isso, o filósofo tenha sido tão criterioso na exposição de imagens, principalmente aquelas que chocam, além de defensor do incentivo à imaginação a partir das palavras no teatro, na relação entre a poética e a imaginação. Algo muito próximo da “teatralidade” de Barthes (1971:41-42), para quem a fotografia amplia a visão, e do “acto icônico” de Bredekamp (2015:22), que aponta uma guerra da escrita e do verbo contra a visão.

Isto pode ser percebido, portanto, como uma questão de manipulação que se sobrepõe à argumentação, onde a sedução substitui o debate, numa espécie de retórica enquanto representação e imagens. São afirmações de Manuel Alexandre Júnior (2008:25-28) em direta conexão com a Antiguidade de Platão (376d-e), já preocupado com a imagem utilizada nas artes para efeitos de educação, em defesa da palavra como depositária da verdade. Há, ainda, outra comparação entre estes pensadores: os discursos de hoje são mais curtos, não fazem uso da língua como antigamente e apelam à imagem para persuadir as pessoas.

Todos estes fragmentos de citações dos autores já trabalhados até aqui, bem como as conexões entre suas ideias remetem à reflexão proposta pela tese: devolver ao jornalismo a sua responsabilidade de consciência social. Na medida em que se espera dele

a passagem do real para a realidade, deve-se cobrar pela banalização das imagens – principalmente aquelas violentas, muito parecidas e divulgadas de forma exaustiva – que, paradoxalmente, têm provocado um certo afastamento dos fatos relatados.

1.3- Imagem e persuasão: uma questão de retórica

O entendimento de que a persuasão e o convencimento não ocorrem apenas por meio da palavra (Manuel Alexandre Júnior, 2008:14-16) remete o debate para a questão da retórica. Assim, torna-se impossível não iniciar esta reflexão pelas contribuições de Aristóteles (1407-a) ao citar o uso dos *símiles*, que significa imagem para alguns autores gregos. “O *símile* é também uma metáfora”, escreveu o filósofo. Para ele, trata-se de uma pequena diferença: “sempre que se diz ‘lançou-se como um leão’, é um *símile*; mas quando se diz ‘ele lançou-se um leão’, é uma metáfora”.

A metáfora aristotélica tem outro marcante exemplo num trecho da *Oração fúnebre*, um dos três mais importantes discursos de Péricles, disseminados por Tucídides. Aristóteles (1365a-b) diz que “a juventude fora arrebatada da cidade como se do ano se tivesse arrancado a Primavera”, ao referir-se aos jovens soldados que morreram na guerra. De acordo com a analogia utilizada por ele, a importância da juventude para a vida de uma pessoa corresponde ao peso que a primavera representa para um ano inteiro. Uma citação que, além de comunicar a sua intenção, o faz de forma convincente e sensibilizadora.

Neste aspecto, Aristóteles (1404a) torna-se, ainda, mais enfático na introdução do Livro III na *Retórica* ao afirmar que “não basta possuir o que é preciso dizer, mas torna-se também forçoso expor o assunto de forma conveniente...”. Assim, reforçou o esclarecimento de que o discurso contém três aspectos concernentes: “O primeiro, de onde provêm as provas; o segundo é relativo à expressão enunciativa (o enunciado); o terceiro, à forma como convém forçosamente organizar as partes do discurso”. E finaliza (1408b) seu raciocínio ao dizer que “o orador deve antecipar a crítica, pois assim parece que fala verdade”, uma vez que não passa por “despercebido ao orador o que está a fazer”.

Na verdade, Aristóteles (1378a) referiu-se aos aspectos emocionais, considerados fundamentais para o sucesso da retórica, conforme escreveu no tema 1: *A Emoção*, do Livro II:

Uma vez que a retórica tem por objectivo formar um juízo (porque também se julgam as deliberações e a acção judicial é um juízo), é necessário, não só procurar que o discurso seja demonstrativo e digno de crédito, mas também que o orador mostre possuir certas disposições e prepare favoravelmente o juiz. Muito conta para a persuasão, sobretudo nas deliberações e, naturalmente, nos processos judiciais, a forma como o orador se apresenta e como dá a entender as suas disposições aos ouvintes, de modo a fazer que, da parte destes, também haja um determinado estado de espírito em relação ao orador. A forma como o orador se apresenta é mais útil nos actos deliberativos, mas predispor o auditório de uma determinada maneira é mais vantajoso nos processos judiciais.

Obter a persuasão de uma plateia por intermédio da emoção dos participantes pode ser compreendida como uma forma de aproximação entre o orador e o seu público. No entanto, ao investir nos aspectos mais passionais, para fins retóricos, o palestrante pode estar a anestesiar a capacidade de raciocínio dos que lhe ouvem e assistem. Aristóteles (1408b) traz mais argumentos para este debate ao dizer que “os elementos que se relacionam com o auditório consistem em obter a sua benevolência, suscitar a sua cólera, e, por vezes, atrair a sua atenção ou o contrário”. Torna-se impossível, neste momento, ainda que pareça novamente precoce, não se traçar um paralelo com a prática contemporânea do jornalismo no mundo. Assim como, também, com a teoria de Barthes (1984:48-49) sobre as funções da fotografia e seus impactos nos sentimentos do sujeito. Ainda mais: a própria evidenciação e importância que Barthes atribui ao sujeito, considerado por ele como autônomo e jamais passivo diante do que recebe como provocação fotográfica.

Ao frisar que “na realidade, nem sempre é conveniente pôr o auditório atento, razão pela qual muitos oradores tentam levá-lo a rir”, o filósofo (1408b) coloca em pauta o carácter persuasivo e a não neutralidade das apresentações. “Todos estes recursos, se se quiser, levam a uma boa compreensão e a apresentar o orador como um homem respeitável, pois a este os auditores prestam mais atenção”, finaliza. Analisando-se do ponto de vista da comunicação, pode-se estar diante de um grande sucesso oratório sem, no entanto, garantir a participação consciente dos seus ouvintes e dos espectadores.

Por sua vez, Manuel Alexandre Júnior (2008:14-15) descreve com clareza o pensamento do filósofo sobre o papel das imagens no discurso:

Retórica é uma tarefa de representação em que as figuras funcionam como imagens, com toda a carga expressiva da sua coloração. O poder da eloquência reside precisamente na força da representação que dá vida ao discurso, a ponto de o transformar em imagem, retrato ou pintura. O discurso deve, efectivamente, evocar uma imagem e nutrir-se dela para persuadir, convencer e mover à acção. Uma das maiores artes, faculdades ou dons da proclamação oratória é transformar os ouvidos das pessoas em olhos, e fazer com que eles visualizem ou literalmente vejam aquilo de que estamos a falar; fazer também com que neles empaticamente a palavra seja eficaz e produza o efeito desejado.

Portanto, tem-se a seguir uma ampliação dessa necessidade de o orador se colocar, também, no lugar do público, a fim de considerar suas aspirações e expectativas. “Mas, no fundo, a essência da definição é a mesma, os seus objectivos primários são sempre: iluminar a compreensão, agradar à imaginação, tocar nas cordas mais sensíveis da emoção e da paixão, influir na vontade e mobilizar a acção...”, reforça Manuel Alexandre Júnior (2008:3). Ou seja, trata-se da orientação de se utilizar a emoção para envolver o público, mas considerando o objetivo de levá-lo a agir, de mobilizá-lo, de reconhecer seu poder de participação.

Numa interpretação de como deve ser a prática da retórica à luz da comunicação, Manuel Alexandre Júnior (2008:17) resume que:

Retórica é, pois, uma forma de comunicação, uma ciência que se ocupa dos princípios e técnicas de comunicação. Não de toda a comunicação, obviamente, mas daquela que tem fins persuasivos. Não é, pois, fácil dar da retórica uma só definição. Quando dizemos que ela é a arte de falar bem e a arte de persuadir, a arte do discurso ornado e a arte do discurso eficaz, estamos simplesmente a tentar estabelecer a relação entre duas maneiras de definir a retórica, de ligar o ornamento e a eficácia, o agradável e o útil, o fundo e a forma. Quando os antigos dizem que a retórica é a arte de bem falar, fazem-nos na consciência de que, para se falar bem é necessário pensar bem, e de que o pensar bem pressupõe, não só ter ideias e tê-las lógica e esteticamente arrumadas, mas também ter um estilo de vida, um viver em conformidade com o que se crê. Como diz Bourdaloue, ‘a lei moral é a primeira e a última de todas, aquela pela qual cada uma das outras se fortifica e completa. É por isso que, com razão, os antigos faziam da virtude a condição essencial da eloquência, definindo o orador como

um uir bonus *dicendi peritus*'. Arte de bem dizer, arte de persuadir, arte moral eis os elementos implícita ou explicitamente verificados em quase todas as definições de retórica.

Enquanto estudo da forma pela qual as pessoas se influenciam umas às outras utilizando a linguagem e outros sistemas simbólicos de representação e de visualização, a oratória jamais pode fugir ao compromisso permanente de relação entre a palavra e a imagem. Se, para Aristóteles, trata-se de uma espécie de poder ou capacidade a fim de descobrir os meios de persuasão para cada caso, a prática da retórica jamais estará dissociada dos efeitos que pode provocar aos indivíduos comuns. Seja nos campos da oratória política, forense ou demonstrativa, como também em todas as demais áreas de discussão ou comunicação do saber no âmbito das relações humanas. Manuel Alexandre Júnior (2008:7) afirma que “não basta modificar a opinião dos ouvintes, é, sobretudo, necessário estimulá-los à mudança, motivá-los e movê-los para a acção”.

Da metodologia ao conteúdo ético, intermediados por seu propósito e pelo objeto, o estudo da retórica intenciona criar e elaborar discursos com fins persuasivos. Tal entendimento pode ser tirado das mais diversas correntes que abordam o tema. Se Platão alerta para o compromisso e a responsabilidade com os aspectos da ética – no tocante à neutralidade -, Aristóteles advoga que depende do orador e não do sistema retórico a correta utilização das técnicas de persuasão. Para Manuel Alexandre Júnior (2008:17-18), “enquanto a retórica foi vista apenas como uma doutrina técnica do discurso, entrou em declínio progressivo até que quase por completo se apagou”. Entretanto, segundo o autor, no momento em que voltou a ser “contemplada à luz da sua estrutura e função filosófica, deu-se o seu ressurgimento e a afirmação renovada da sua importância”.

No campo do jornalismo, pode-se compreender que a retórica persuasiva ocorre sistematicamente por meio da publicação de imagens, aproveitando-se do seu poder conotativo. A preocupação, porém, se dá a partir do momento em que este modelo de noticiar banaliza a utilização imagética, numa evidente desconstrução do que poderia vir a ser uma imagem definitiva ou universal, tanto do fato quanto do tempo ali retratados. A fotografia pela fotografia, quando motivada pelo excesso e pela repetição da exposição, impede que, ao olhar para elas, se tenha a sensação da perplexidade e da estranheza. Ao não reconhecer que certas imagens são o retrato definitivo da história, o jornalismo perde o seu próprio esboço.

1.4- A “eficácia retórica pela imagem”

Conforme Manuel Alexandre Júnior (2008:26), a história reserva um exemplo emblemático da força de uma imagem. “Olhai que perfeição de formas tem esta mulher; se tendes ânimo sentenciái que elas sejam destruídas pela morte. Tende piedade para com a beleza”. A frase, exclamada pelo famoso orador Hipérides (que viveu na Grécia em 389 a.C.) durante o julgamento da Friné de Téspias (cerca de 400 a.C.), levou os juízes a absolverem da pena de morte a cortesã acusada de profanação e corrupção. O defensor, inclusive, rasgou as vestes daquela mulher a fim de sensibilizar o júri a partir da extrema beleza da mesma, ao perceber que seus argumentos verbais não seriam suficientes. Tal passagem demonstra com propriedade o poder de persuasão e de convencimento que uma imagem contém.

A história da acusada serviu de inspiração para a poesia do brasileiro Olavo Bilac (*O julgamento de Frinéia*, 1888, na obra *Sarças de fogo*), do francês Charles Baudelaire (poemas *Lesbos* e *La Beauté*, 1857) e do tcheco Rainer Maria Rilke (poema *Die flamingos*, 1908). “Como num canteiro, mais sedutores que *Frine* se seduzem a si próprios...”, escreveu Rilke (2001:159-160) ao comparar a ave, que dá título ao poema, com aquela mulher sedutora. São versos que abusam da imagem enquanto metáfora e da multiplicidade de significados para, na verdade, penetrar no olhar e alimentar a imaginação dos leitores através tão somente das letras. Trata-se, portanto, da “educação da visão”, conforme Paulo Quintela¹⁰ em seu prefácio sobre esta obra que se caracteriza pelo espanto dramático do poeta diante da crueldade do ser humano na história.

Como é comum em praticamente todos os seus poemas, principalmente em “O livro das imagens”, Rilke faz do universo envolvente da palavra uma incansável busca da imagem e dos diversos modos de ver o mundo. Como um quadro ou uma fotografia ou, ainda, numa captação cinematográfica, o poeta é um catalisador para que a ação decorra na imaginação do leitor. E nesta correlação entre a imagem e a história, o autor revela a figura do anjo como um foco de resistência passiva às forças tumultuosas e negras da vida.

¹⁰ Cf. Rilke (2003: 20). Nesta coletânea estão incluídos alguns poemas de *O livro das Imagens* (pp. 71-78 e 388).

“Todo o Anjo é terrível”, define o poeta ao afirmar que “o belo apenas é o começo do terrível, que só a custo podemos suportar, e se tanto o admiramos é porque ele, impassível, desdenha destruir-nos”. Ou seja, o anjo retratado por Rilke (2003:45) transformou-se numa espécie de protagonista de um drama que, gradualmente, foi se deslocando do plano do humano para o sobre-humano, numa espécie de “seres transitórios”. Aspectos inerentes à utilização de imagens constrangedoras pelos jornais, com imenso potencial de sedução. Tal qual a beleza de Friné.

E para além da poesia, a beleza e a fama de Friné foram reportadas também por Manuel Alexandre Júnior (2008:13). “A imagem de *Friné*, a sua reputação e a piedosa lamentação de *Hipérides* levaram os juízes a temer esta serva de Afrodite e a ceder aos sentimentos provocados pela visão dos seus olhos, acabando por a absolver”, escreveu o autor. Assim, Manuel Alexandre Júnior (2008:18) faz sua analogia entre o julgamento de *Friné* e a retórica:

Os oradores antigos sabiam bem que um auditório pode ficar indiferente ao discurso de um orador, mas nunca a uma imagem. Daí a necessidade que os profissionais da oratória sentiram de se socorrerem da pintura com tanta frequência para tocarem e moverem o coração das pessoas, na convicção de que a mente se deixa mover mais depressa e com maior profundidade pelas coisas que ferem os olhos do que pelas que entram pelos ouvidos. As palavras podem passar despercebidas, mas os exemplos mexem connosco. O discurso cumpre-se, portanto, na evocação de uma imagem, e representar ou dar visibilidade a essa imagem, é tanto função da retórica como da pintura e do teatro.

Da racionalidade jurídica – também suscetível aos apelos emocionais das imagens – ao universo da ideologia, tem-se a seguir mais uma comprovação do fenômeno da retórica a partir dos ensaios de Barthes (2009:43). “A retórica aparece assim como a face significativa da ideologia”, diz o autor. Ao abordar especificamente o papel da fotografia neste contexto, ele afirma que “a retórica da imagem é específica na medida em que está submetida às restrições físicas da visão”. Barthes refere-se, portanto, ao “conjunto de conotadores”, que reúne inúmeros significantes, cujas especificidades variam de acordo com o campo de atuação: som articulado, imagem, gesto, etc.

No entanto, quanto ao formato, o autor entende que “é mesmo provável que exista uma única forma retórica, comum, por exemplo, ao sonho, à literatura e à imagem”. Assim, a retórica da imagem apresenta certo domínio comum dos significados de

conotação, que é o da ideologia. Ela “não pode ser senão única para uma sociedade e uma história dadas, sejam quais forem os significantes de conotação aos quais recorre”, finaliza.

Numa tentativa de correlação entre a teoria de Barthes e o jornalismo imagético que é prática nos dias de hoje, é importante resgatar o que diz o autor a respeito dos meios de comunicação e da inexistência da neutralidade editorial. Segundo Barthes, não existia um discurso neutro, e que, além disso, qualquer tentativa ou pretensão pela objetividade seriam consideradas como algo impossível. “A Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar”, afirma Barthes (1984:136).

Sobre a percepção do autor a respeito dos meios de comunicação de massa, assim resume Siqueira (2014), por meio de uma aula, em *vídeo*, sobre “processos de interpretação da fotografia” a partir de dois textos de Roland Barthes: “A mensagem fotográfica” e “A fotografia da imprensa”:

Quem compreende e aplica os processos de conotação da fotografia, logo compreende que as imagens que nos chegam pela mídia não são transparentes em relação à realidade. E que o sentido não é obvio e igual para todo mundo. Muito pelo contrário. O que os meios de comunicação fazem é organizar mensagens que mostrem algum aspecto que desperte nosso interesse, porque nós, de alguma forma, nos reconhecemos naquele discurso. Ou desejamos adotá-lo como parte de nós mesmos. Para obtermos algum tipo de vantagem ou satisfação. A este processo damos o nome de representação. E as representações nada mais são que perspectivas que competem com a mídia pelo caráter de verdade. Mas nunca o são. E o leitor crítico sabe disso.

Alguns pontos presentes na citação acima¹¹ merecem uma análise bem cuidadosa. Segundo a professora, Barthes aborda a intenção de quem comunica – seja através de textos ou imagens – de conquistar o sujeito. Mais: sugere a necessidade da empatia dentro da mensagem a fim de despertar o interesse do indivíduo. E, ainda, revela que uma pessoa acata a mensagem tão mais próxima ela esteja de lhe garantir vantagens. Ou seja,

¹¹ Cf. Alexandra Bujokas de Siqueira. (2014). Vídeo-aula sobre “processos de interpretação da fotografia”, a partir de dois textos de Roland Barthes: “A mensagem fotográfica” e “A fotografia da imprensa”. Produzido para a disciplina “Comunicação, Educação e Tecnologia” ofertada a licenciados de História e Geografia da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. (publicado em 30/09/2014 – *Youtube* – acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=ujm7fcJhr5U>).

confirma-se, então, que nenhum discurso é neutro e que a comunicação utiliza-se de estratégias para relacionar-se com o sujeito, o que significa, de imediato, a probabilidade de que toda mensagem provoca impactos junto ao seu público.

Quando se adiciona a esta reflexão o entendimento de que Barthes está sempre a evidenciar a figura do outro com quem se relaciona, tem-se um excelente argumento capaz de questionar o papel e a responsabilidade do jornalismo contemporâneo nas suas mediações com o indivíduo, a partir daqui já mais especificamente classificado como leitor e espectador. Para Barthes (1984:22-26), devia-se reconhecer o texto e a obra como um lugar em que o sujeito aparecia e, no tocante ao papel da imagem, questiona a forma como o sentido vem à imagem. Há que se resgatar o jornalismo desta banalização da imagem.

Neste aspecto, cabe destacar a clareza de Barthes ao explicar que a fotografia (de imprensa, principalmente) é uma mensagem que contém três submensagens: cena literal ou mensagem denotada; cena cultural ou mensagem conotada; e o texto linguístico. A primeira delas diz respeito àquilo que uma pessoa vê de forma objetiva. A segunda refere-se a valores historicamente associados aos objetos da cena literal. Finalmente, o texto linguístico é entendido pelo teórico como uma espécie de âncora que o autor ou editor da imagem utiliza para o sentido que se intenciona dar à mensagem junto ao sujeito.

Desta forma, admite-se a oportunidade de correlacionar tal entendimento teórico com a prática jornalística contemporânea, notadamente quando se trata de imagens publicadas em primeira página dos periódicos. Quanto se tem de denotação (fato em si, elementos objetivos a serem observados pelo leitor) e de conotação (tentativa de mais de um sentido para a mensagem junto ao indivíduo)? E qual é o compromisso deste formato com a retratação definitiva da história? De que forma esta prática compromete a passagem do real para a realidade que se espera do jornalismo?

Barthes (2009:45) traça um paralelo entre os sentidos de cada mensagem e suas possíveis consequências na mente de uma pessoa e na formação do pensamento coletivo:

Podemos contudo arriscar que o mundo do sentido total está dilacerado de uma maneira interna (estrutural) entre o sistema como cultura e o sintagma como natureza: as obras das comunicações de massa conjugam todas, através das dialécticas diversas e diversamente conseguidas, o fascínio de uma natureza, que é o da narrativa, da diegese,

do sintagma, com a inteligibilidade de uma cultura refugiada em certos símbolos descontínuos, que os homens declinam ao abrigo da sua fala viva.

Numa mesma linha de raciocínio, Manuel Alexandre Júnior (2008:1) transporta para os tempos atuais sua preocupação com o desequilíbrio entre os textos e as imagens, bem como com os impactos junto aos indivíduos:

Ao confrontar-se hoje com os grandes clássicos da retórica antiga, o leitor sentirá, todavia, um misto de estranheza e familiaridade. Já não estamos habituados a longos discursos. Nossa é uma cultura de actos leves, concisos e breves de comunicação. A língua, na sua forma simbólica, foi cedendo o passo à comunicação pelo som e a imagem; no cinema e a televisão, mas não só. Toda a sorte de gráficos, fotografias, padrões de som e imagem enchem os jornais e revistas, circulam na internet em plataformas como o *Google*, o *YouTube* e outros mais. Será que a linguagem simbólica e seus conteúdos se deixaram suplantados pelos recursos das novas tecnologias? Que já não há espaço para a retórica? Continua seguramente a havê-lo nos campos de tradição retórica como o debate político, o contraditório forense e as celebrações festivas, tantas vezes sob a influência das novas técnicas de sedução.

Estas questões e hipóteses já permitem uma reflexão, ainda que aparentemente precoce, sobre Barthes e o jornalismo dos dias de hoje. Ou seja, que leitura o semiólogo faria dos jornais que circulam atualmente? Mais precisamente, qual seria sua visão crítica com relação à utilização das imagens publicadas em primeiras páginas? Perguntas que podem remeter a reflexão diretamente para a questão dos sentimentos provocados no sujeito que, segundo Barthes (1984:54-55), podem ser classificados como demonstrações de prazer ou de emoção, além de compaixão, ódio, desprezo e fascinação.

A um *clique* da fotografia, é possível se fazerem conexões que rompem a barreira do tempo e fazem chegar a outras páginas de Barthes (1984:129): a imagem como um certificado de presença, as funções da fotografia, a necessidade de reconsideração entre a fotografia e a sociedade. Tudo isso sem desviar o foco no sujeito e nos seus sentimentos. Se considerados os perigos que ela pode revelar, ainda em Barthes, a discussão desemboca em outro autor, citado mais à frente da tese, Didi-Huberman (2012:39-40), que trata a imagem como forma de denúncia para evitar o desaparecimento do horror.

1.5- Impactos do jornalismo no sujeito-leitor: *studium* e *punctum*

Antes de iniciar-se a abordagem sobre *studium* e *punctum* que, segundo a teoria bartheniana, formam a dualidade que norteia o interesse por uma fotografia, cabe um resgate de alguns importantes elementos já citados anteriormente. Ou seja, entre o emissor de uma mensagem – tanto escrita quanto visual – e o sujeito a quem se destina a mensagem, há uma complexidade de fatores a delimitarem a relação entre as intenções do primeiro e a agenda ou o sentido do segundo: interesses, benefícios, vantagens, sentimentos. E, evidentemente, uma relação direta com o imaginário coletivo e com a retratação da história.

Visto que é habitual, por parte do emissor, direcionar o interesse por uma imagem com a finalidade de conquistar o sujeito – *studium* e *punctum* -, admite-se, então, a existência de um sujeito passível de indução ao seu próprio interesse diante de uma imagem. Seria uma espécie de narcisismo, através do qual cada um busca ver no próprio espelho apenas aquilo que lhe é favorável? Ou, ainda, trata-se de um eufemismo, quando acreditar nas sombras pode ser mais confortável do que enxergar (e suportar) a realidade? Torna-se oportuna, portanto, a correlação com Platão (514.a-b) em *A República*, notadamente quando aborda a metáfora da caverna, na qual as sombras encobrem a realidade aos prisioneiros.

Entre as sombras e as suas imitações da realidade, a reflexão sobre imagem reúne mais celeumas, outros autores e novas possibilidades de conexão intelectual. A “invisibilidade pelo excesso de exposição” que Perniola (2004:17) atribui aos meios de comunicação seria uma extensão da afirmação de Platão (598b-c) de que as imagens encobrem a realidade? Pode-se incluir aí também as ideias de Susan Sontag (2013:340 e 1986:30) de que a fotografia é o afastamento do real na medida em que paralisam e anestesiavam? A resposta pode estar nas fotografias dos jornais, das quais se espera, ao contrário, que façam a passagem do real para a realidade.

Para Bredekamp (2015:22), “a certeza contida na alegoria da caverna acerca da eficácia das imagens é, segundo Platão, extensível a todo tipo de imagens”. Trata-se, portanto, de uma eficácia, tão forte na concepção do filósofo, capaz de interferir significativamente no desenvolvimento do sentido dos indivíduos. Afinal, se pela ótica de Platão (517c), as imagens podem atuar como fundamento do pensar e do agir bem-

sucedido, há que admitir que elas também possuam o poder de encobrir a verdade. Cabe lembrar que, segundo Bredekamp (2015:26), “Platão era somente contrário às imagens que ele via como ameaça à comunidade, ao passo que acolhia e defendia as imagens que reconhecia como factor de civilização”.

A partir do momento em que Platão (517c) estende a todo tipo de imagem sua convicção sobre a eficácia da mesma analisada na alegoria da caverna, entende-se que é viável que se coloque sobre o jornalismo contemporâneo um olhar de responsabilização pelos efeitos provocados no sujeito leitor. Sombras e fatos, realidade e versão: tudo muito próximo no século da imagem, onde a sobredeterminação do visual sobre a escrita pode estar a contribuir para a existência de outro jeito de se ler – e de se ver – o mundo.

Reconhecendo-se, assim, essa força das imagens, chega-se mais especificamente à fotografia e suas funções: do simples ato de informar ao poder de mobilizar o espectador. Mais amplamente, à possibilidade de que as imagens e suas sombras sejam mais fortes do que a verdade e as ideias. Diante da tamanha capacidade persuasiva da imagem e da sua utilização exagerada pelos meios de comunicação, há que se analisar a responsabilidade do jornalismo na construção e na legitimação do imaginário coletivo.

Desta forma, então, Barthes (1984:20) revela suas primeiras impressões sobre os aspectos técnicos da fotografia:

Observei que uma foto pode ser objecto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objecto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda a fotografia: o retorno do morto.

Muito além, portanto, de se ater ao assunto fotografia como uma mera representação de evento tecnologicamente registrado, a reflexão acima direciona para a existência de atribuições e responsabilidades na produção e na utilização de imagens. “Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa”, assinala

Barthes (1984:57), ao falar sobre sofisticação e valor do que é fotografado e publicado. E complementa (1984:17): “das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção”.

Impactos da fotografia em função dos interesses e dos sentimentos do sujeito podem ser determinantes nesta relação. O que reforça, significativamente, as funções da imagem fotográfica nos veículos de comunicação. No momento em que se coloca na posição de espectador e que reconhece uma fotografia por conta de mais ou menos prazer, Barthes (1984:48-49) reforça a necessidade da reconciliação entre a fotografia e a sociedade. “A foto é perigosa”, sentencia o autor. E este perigo evidenciado por ele reside nas funções que a fotografia exerce sobre o sujeito. O autor enumera cada uma delas em escala de progressão: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. Para ele, as funções da fotografia significam, ainda, o “álibi para o fotógrafo”.

Diante de fatores que isentam o fotógrafo de suas responsabilidades sobre elementos conotativos inseridos na produção de uma imagem, torna-se imediato chegar aos potenciais perigos da leitura sobre os sujeitos. Da mesma forma que ganham ainda mais evidência os riscos a respeito do próprio sujeito quando este se encontra na condição de modelo na imagem publicada. “Há tantas leituras de uma mesma face”, explica Barthes (1984:28) numa abordagem sobre a privacidade das pessoas diante da retratação de sua imagem por um fotógrafo.

Barthes (1984:29), neste momento, coloca-se novamente na condição de quem se encontra em exposição, naquilo que chama de “produto dessa operação”, ou, ainda, “sujeito-olhado e sujeito que olha”. Afinal, quando alguém se torna uma espécie de “todo-imagem”, esta pessoa é transformada – por força do ato de ser fotografada – em uma “morte em pessoa”. Para o autor, quando isso ocorre é como se o fotografado estivesse a desapropriar-se de si mesmo: “fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis”. E finaliza seu pensamento ao frisar que a vida privada é “nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é o meu direito político de ser um sujeito”.

O direito político de que fala o autor remete diretamente à capacidade crítica do sujeito em analisar tudo o que lhe é entregue, seja em forma de fotografia ou de texto. Para efeitos de *studium* e de *punctum*, cabe aqui abordar especificamente a questão pelo

viés das imagens. Trata-se, na verdade, dos elementos visuais disponíveis numa fotografia, através dos quais o espectador pode fazer sua leitura de forma mais racional e objetiva – *studium* – e também de maneira mais ampliada, emocional, subjetiva – *punctum*. Segundo Barthes (1984:80), “o *studium* está, em definitivo, sempre codificado. O *punctum*, não.”.

Desta forma, cabe ao sujeito leitor a interpretação a respeito do que vê? Ou sua leitura sobre a mensagem fotográfica está a ser direcionada pelas intenções do autor ou editor da imagem? Assim, arrastar esta reflexão para os dias de hoje, notadamente para determinadas fotografias publicadas pelos jornais, pode ser um exercício bastante adequado a fim de se analisar a questão da imagem de imprensa e seus impactos em relação aos sentimentos provocados no leitor. A “emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política”, alerta Barthes (1984:45).

A escritora, crítica de arte e ativista dos EUA, Susan Sontag (2013:340), em alinhamento com o semiólogo, traz o seguinte posicionamento:

(...) as fotografias são uma forma de aprisionar a realidade (...), de a imobilizar. (...) não podemos possuir a realidade, podemos possuir (ou ser possuídos) por imagens (...), não podemos possuir o presente mas podemos possuir o passado. (...) a fotografia significa um acesso instantâneo ao real. Mas os resultados desta prática de acesso instantâneo são outra maneira de criar distância. Possuir o mundo sob a forma de imagens é, precisamente, reviver a irrealidade e o afastamento do real.

Mas Barthes (1984:129) rebate tal entendimento quando afirma, categoricamente, que “toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens”. E, assim, exemplifica com uma imagem em que a cena foi fotografada numa cela na qual um jovem espera por seu enforcamento. “Trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte”, retrata Barthes (1984:142). O que choca o autor é a sensação de que a fotografia lhe anuncia “a morte no futuro”.

A certeza - “ele vai morrer” - proporcionada pela fotografia do exemplo acima somente tornou-se possível na medida em que a imagem mostrou “o passado absoluto da pose”. E este “esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” será determinante para que o semiólogo introduza a questão do tempo em suas observações

sobre *studium* e *punctum* em relação à interpretação do sujeito. Barthes (1984:141) revela que “existe um outro *punctum*”, além do detalhe. Para ele, esse novo *punctum* não é mais de forma, mas de intensidade, “é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do *noema* (‘isso-foi’), sua representação pura”.

A figura do tempo reforça, portanto, o que Barthes (1984:45-46) já afirmara sobre estes dois elementos norteadores do interesse do sujeito pela fotografia:

É o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. (...). O segundo elemento vem quebrar o *studium*, (...) é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. (...) essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo (...). A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*, pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).

Da teoria para a realidade admite-se a possibilidade de se traçar um paralelo com as fotografias expostas exaustivamente nas primeiras páginas dos jornais. Afinal, os elementos cientificamente analisados parecem bem presentes no jornalismo contemporâneo: necessidade de conquistar a atenção do outro, intenções conotativas do editor, fragilidade crítica do leitor, interesses e benefícios para ambos os lados. Em tempos de interatividade digital, Barthes (1984:47) traça uma comparação com a forma com que o leitor costuma responder: “o *studium* é da ordem do *to like* e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer”.

Sugere-se, a princípio, que há uma falta de responsabilização neste processo de divulgação de imagens que leva à banalização dos assuntos noticiados. Se há, de fato, uma inconsequência na retratação e na profusão de imagens quando a *mass media* dissolve os conteúdos (Perniola, 2004:14), há que se dar razão aos clássicos: os riscos do real e da representação diante da imitação, o que distancia o indivíduo do fato (Platão: 598b-c), bem como a eloquência sem ética dos oradores e a dúvida entre a narração do originado e a especulação da origem (Aristóteles: 1460b).

CAPÍTULO II: O IMAGINÁRIO COLETIVO

2.1- Cinema, Holocausto, documentários e jornalismo a partir de imagens e/ou testemunhos

Seja por meio da ficção ou do documentário, muitos filmes já trabalharam exaustivamente o tema Holocausto, considerado um crime sem precedentes na história da humanidade e que condenou mais de seis milhões de pessoas ao extermínio. No tocante à utilização de imagens – neste caso, imagens de terror -, em contraponto a práticas similares pelo jornalismo contemporâneo, serão abordadas aqui apenas duas películas - *O filho de Saul* (László Nemes, figura 3) e *Shoah* (Claude Lanzmann, figura 4) -, além de ligeiras comparações com outras três obras: *Hitler, um filme da Alemanha* (Hans Jürgen Syberberg - figura 6), *O último dos injustos* e *The Karski Report - O Relatório Karski* - (figuras 7 e 8: ambos de Lanzmann). Também será analisado o documentário *A imagem que falta* (Rithy Pahn: figura 5) que, embora não aborde o Holocausto e sim o regime autoritário do Camboja, promove uma boa reflexão sobre a (não) utilização de imagens de violência.

Saul Fia (*Filho de Saul*, em português) apresenta uma peculiaridade sobre a questão da fotografia e sua relação com um imaginário coletivo a respeito do extermínio de judeus nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Trata-se de um filme húngaro, dirigido por László Nemes, vencedor, dentre outros prêmios, do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2016. No elenco: Géza Röhrig (Saul), Levente Molnár (Abraham Warszawski, amigo de Saul), Sándor Zsótér (médico Miklos Nyiszli) e Urs Rechn (Oberkapo Biederman, vigia).

Shoah é considerado um documentário que, para além do teor realista, impressiona pela longa duração (nove horas e meia ou 566 minutos), cuja produção levou mais de dez anos (1974 a 1985) para ser concluída. Não há atores nem interpretações, mas depoimentos de vítimas, perpetradores e observadores que, literalmente, vivenciaram o horror em campos de concentração. Dirigido por Claude Lanzmann, o filme foi gravado

em diversas partes do mundo e em vários idiomas, numa clara denúncia de que o drama universal dos judeus jamais esteve restrito a uma determinada nacionalidade.

Lanzmann é também o diretor do documentário *O último dos injustos*, exibido a partir de 2013. A obra é baseada na entrevista que o autor realizou no ano de 1975 em Roma com Benjamin Murmelstein, o último presidente do Conselho Judeu do gueto de Theresienstadt. O material, que tinha sido utilizado em *Shoah*, rendeu mais de três horas do filme que desmascara a farsa que foi Theresienstadt, a cidade que Hitler cedeu aos judeus com a falsa promessa de que se tratava de um gueto modelo.

De Hans Jürgen Syberberg, *Hitler* (título original: *Hitler, ein Film aus Deutschland*) é um filme de longa-metragem (mais de sete horas de projeção) exibido a partir de 1977. O realizador utiliza referências documentais integradas num jogo literário, teatral e alegórico. Repleto de colagens, imagens e sons sobrepostos, bonecos e símbolos que desfilam na tela, a película reflete sobre a imagem que foi construída sobre Adolf Hitler e seu poder de manipulação.

Em 2010 Lanzmann lançou um filme com o restante da entrevista que havia feito há 33 anos com Jan Karski, o espião polaco. *The Karski Report* revela os detalhes da descrição sobre os horrores que se tinham abatido sobre os judeus na Polônia, que o personagem reportou ao Supremo Tribunal de Justiça. A missão de Karski era comunicar num simples relatório o horror que testemunhou e levar os aliados à ação. A obra trata da incapacidade humana para acreditar no intolerável. Já no início, o filósofo francês Raymond Aron é citado por Lanzmann sobre o questionamento ao holocausto: "Eu sabia, mas não acreditei, e como não acreditei, não sabia".

Em referência às obras de Lanzmann, cabe aqui ressaltar o que dizem Lipovetsky e Serroy (2010:148) sobre o que chama de “olhar militante” ou “olhar íntimo”:

O neodocumentário tem a característica, que assume, de narrar o real. Ora, uma narrativa nunca é neutra. E há uma classe importante de documentários que narra com o objectivo de convencer. Trata-se, aqui, de filmes que podemos designar por militantes, no sentido de que resultam de um comprometimento.

Citação que, por sinal, parece bastante adequada ao documentário *A imagem que falta*, de 2013. Nele, Rithy Pahn utiliza maquetes com bonecos de barro para substituir uma fotografia de sua infância passada em meio aos horrores que o Camboja viveu, entre

os anos de 1975 e 1979, durante do regime totalitarista do Khmer Vermelho. Embora possa ser considerado como um “filme militante”, seu autor teve a responsabilidade de não usar, muito menos de abusar, de imagens de violência, ainda que retratasse uma experiência de horror do seu próprio povo.

Para efeito de comparações, as seis obras cinematográficas promovem um debate em torno de si na medida em que divergem sobre as formas de utilização de imagens. Além disso, tanto no conjunto dos filmes como em cada um deles, separadamente, percebem-se inúmeros elementos que são bastante familiares à questão da imagem no jornalismo contemporâneo. Da palavra ao visual, passando pelos testemunhos e pelas formas de narração, há muito em comum entre o mundo do cinema e a realidade do jornalismo. Principalmente no tocante ao imaginário que ajuda a construir no coletivo e as responsabilidades que cabem a todos eles.

i- Das históricas e polêmicas películas de Auschwitz aos jornais do Século XXI

Na trama *O filho de Saul* (figura 3), o judeu Saul trabalha no campo de concentração como *sonderkommando* (grupo de judeus designados pelos alemães, e separados dos demais, para carregar e cremar corpos dos prisioneiros). Ao descobrir que um menino sobreviveu à câmara de gás (embora logo em seguida tenha sido executado por um oficial alemão), o protagonista inicia uma jornada pessoal para recuperar o cadáver e enterrá-lo com dignidade. O longa-metragem, com estética aplicada com rigor pelo diretor, propõe a câmera em constante *close* ora no rosto ora nos ombros de Saul, a representar o que ele vê naquele momento e a inserir, nos horrores da guerra, o telespectador que, de certa forma, participa da matança generalizada.

Embora inúmeros filmes já tenham abordado a questão do Holocausto, *Saul Fia* torna-se peculiar por dois motivos: a retratação fiel da realidade dentro da ficção proporcionada pela forma como foi filmado e, principalmente, a inclusão do episódio real das quatro fotografias feitas pelos próprios prisioneiros em 1944 naquele campo em Auschwitz (Polônia). “A simples emissão de uma imagem”, para Didi-Huberman (2012:24), “tornava-se a própria urgência, um entre os últimos gestos de humanidade”. O autor, que tratou deste fato de forma bastante profunda no livro *Imagens apesar de tudo*, traduz a complexidade e a importância daquela operação clandestina (ocorrida

verdadeiramente e retratada na ficção): “Arrancar uma imagem a isto, apesar disto?”. E ele mesmo respondeu: “Em Auschwitz, as possibilidades de evasão ou de revolta eram tão diminutas...”.

Visto que “era preciso dar uma forma a este inimaginável, custasse o que custasse”, conforme Didi-Huberman (2012:24), a cena emblemática (exibida entre os minutos 27 e 30 do filme) reproduz um diálogo repleto de dúvidas individuais e de esperanças para o futuro da coletividade daquelas vítimas. “Vamos tirar essas fotos primeiro”, diz um dos prisioneiros que, logo, é questionado pelo amigo: “suas fotos trarão um exército aqui para nos libertar?”. Saul, enquanto protege da vigilância o amigo para que ele faça as fotografias, observa as frágeis condições de visibilidade do ambiente para se registrar aquele momento. Desolado com o pouco que se vê e o muito que se imagina, ele lamenta: “muita fumaça”.

Para que as fotografias fossem registradas – fato real -, a resistência polaca conseguiu introduzir naquele campo de concentração uma máquina fotográfica. Posteriormente, a película, com quatro fotografias, saiu de lá dentro de um tubo de pasta de dentes. Na ficção, percebe-se o olhar assustado e com medo dos prisioneiros diante do imenso risco que corriam ao fotografar, clandestinamente, aquele local. Certamente, tratava-se uma oportunidade única para quem estava dentro do inferno poder compartilhar um pouco daquela realidade com seus coletivos que, sequer, poderiam imaginar o tamanho da dor de sua gente.

Sobre esta passagem, que cabe tanto ao filme quanto à história, é importante ler o que escreve Didi-Huberman (2012:38):

Ora, deste ponto de vista, a fotografia manifesta uma aptidão particular – ilustrada por certos exemplos mais ou menos bem conhecidos – para pôr freio às mais vorazes vontades do desaparecimento. Tirar uma fotografia é extremamente fácil tecnicamente. E é possível fazê-lo por razões diferentes, boas ou más, públicas ou privadas, confessadas ou não, prolongando activamente a violência ou protestando contra ela, etc. Um mero pedaço de película – tão pequeno que se pode esconder num tubo de pasta dentífrica é capaz de engendrar um número ilimitado de tiragens, de reproduções e de aumentos em todos os formatos. A fotografia está em parte ligada à imagem e à memória: possui por isso o seu eminente poder epidérmico.

Imagem e memória: neste triste episódio da história da humanidade, a fotografia deve ser vista como esperança. Ou seja, a possibilidade de aqueles registros ultrapassarem as cercas do campo de concentração transformava-se no desejo de que fossem capazes de testemunhar o horror até então apenas imaginado por quem não o teria visto ou vivenciado de perto. “Se tratava de enviar estas imagens para uma zona mais ocidental do pensamento, da cultura, da decisão política, onde tais coisas pudessem ainda ser ditas inimagináveis”, assinala Didi-Huberman (2012:33).

A partir do entendimento do autor de que o que torna o tempo legível é a imagem, o papel da fotografia torna-se ainda mais relevante diante do desafio de construir e legitimar aquilo que é, apenas, imaginado coletivamente, ainda que – e principalmente – sem elementos concretos que o confirme. É o que afirma Didi-Huberman (2012:15) sobre as quatro fotos de Auschwitz, 1944: “para saber é preciso imaginar-se”. Afinal, “estes pedaços são-nos mais preciosos e menos apaziguadores do que todas as obras de arte possíveis”. E justifica sua importância: “foram arrancados a um mundo que os tinha por impossíveis”.

Para o autor (2012:229), era no âmago daquela grande agitação do tempo que se encontrava a questão das imagens, uma espécie de mal-estar cultural. Ele defendia a necessidade de, na ocasião, saber perceber “nas imagens aquilo de que elas eram sobreviventes”. Ou seja, “para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstracção), nos ajude a abrir o presente do tempo”. Tratava-se, na verdade, de uma rara oportunidade para que prisioneiros – conscientes de que não mais sairiam vivos daquele local de horror – pudessem transmitir algum tipo de experiência aos seus contemporâneos de guerra que, por milagre, conseguissem sobreviver àquilo que as imagens revelariam.

Segundo Didi-Huberman (2012:39-40), com “este uso da fotografia aproximava-se dos confins (privados) de uma pornografia da carnificina”, na medida em que denunciava algumas das cenas de horrores apenas imagináveis por quem não esteve, felizmente, naquele inferno. Para ele, em contrapartida havia, no lado opressor, “uma espécie de narcisismo burocrático”, através do qual a administração nazi se orgulhava de colocar em prática seus hábitos de registro, que “tendia a registrar e a fotografar tudo o que se fazia no campo”, ainda que o gaseamento dos judeus tivesse permanecido como um “segredo de Estado”. No entanto, hoje se pode admitir que a clandestinidade das fotos

feitas pelos prisioneiros tenha mais poder de sensibilização do que a oficialidade de todas as imagens e registros que o regime nazi produziu com seus filtros e censuras.



Figura 3: cartaz do filme *Saul Fia*



Figura 4: cartaz do filme *Shoah*

ii- Lanzmann: do vazio dos cenários às lembranças do horror / a voz (somente a voz) do horror

Jan Karski é certamente um dos personagens mais emblemáticos do filme *Shoah* (figura 4) e, evidentemente, do próprio Holocausto. Em função de sua história de vida e da participação como diplomata e espião polaco na guerra, já foi citado em diversos artigos científicos e tema de inúmeras reportagens jornalísticas. Passados 35 anos da tragédia, Karski enfrentou as lentes de Lanzmann para gravar seu depoimento. Nada de imagem, apenas voz e hesitação. “Compreendo este filme, é um testemunho para a História, portanto eu vou tentar”, diz.

A dificuldade e o constrangimento de falar sobre o assunto é exposta abertamente pelo filme numa espécie de ferida, escancarada face a face com quem assiste à obra. A ausência de imagens do horror a ser relatado não deixa de traduzir o trauma que marcou todas as pessoas envolvidas no Holocausto. Vítimas, culpados e espectadores do crime, além dos que viram o filme, são remetidos ao passado ilustrado apenas por vozes, lembranças e testemunhos. Jan Karski também baseou o filme *The Karski Report* (do próprio Lanzmann, 2010) e, ainda, tema e título do livro do escritor francês Yannick Haenel (2009).

Consideradas por muitos estudiosos como imagens vazias, as denúncias feitas por *Shoah* ganham novos significados e apresentam maior poder de sensibilização do que diversos símbolos já utilizados por outros filmes nas abordagens sobre o Holocausto. Silêncio, priorização da palavra e retratação – sem imagens - de uma dor particular e universal e revelam intensamente o que cenas de feridas e terror talvez não o fizessem. Seja pela banalização cinematográfica da imagem, ou pela sensação de medo e, conseqüente, afastamento que provoca no espectador. Algo, provavelmente, contrário ao que se verifica em primeiras páginas de periódicos dos dias de hoje, mais próximos dos símbolos e de alguns *clichês*.

Diante do silêncio de imagens não exibidas, o espectador embarca numa estação do presente – tempo de realização do filme – com destino às feridas do passado. A metáfora fica completa com o fato de que a locomotiva a vapor que está em cena é exatamente a mesma na qual os judeus foram trazidos de Bialystok ou de Varsóvia para a morte no campo de Treblinka no inverno de 1942. A realidade da TT-2 – o trem da

morte – corta os mesmos trilhos do horror e faz soar o mesmo apito com o som da dor extrema. Tudo sem imagem, tudo repleto de significação cuja visibilidade fica por conta do conhecimento e da disposição de quem vê o filme e a realidade retratada. Ainda que sem imagens.

Numa cena de forte impacto, a câmera colocada atrás do maquinista da locomotiva conduz o espectador a refazer o trajeto de volta à Treblinka, numa suposta sensação de passar as mãos sobre as cicatrizes daquela violência. Não há feridas expostas, mas elas estão lá, para quem pode senti-las ainda que não as veja em cena. Ao final do trilho, os faróis do trem, em tela inteira, são apagados, como que se mostrasse aquilo que se esconde. Assim, o documentário produzido somente com entrevistas e depoimentos, e que abriu mão de fotografias, filmes ou documentos da época retratada, revela muito mais que cenas explícitas do horror.

Quando Abraham Bomba, então barbeiro que trabalhava no interior da câmara de gás, volta ao campo de Treblinka a convite de Lanzmann, a mediação da realidade torna-se evidente. Lembrar dos cabelos de homens e mulheres que ele cortava e que depois eram despachados para a Alemanha, vestir novamente o jaleco daquela barbearia e prestar seu depoimento enquanto cortava cabelo de clientes do presente é, de fato, uma tradução do que se passou naqueles tempos. Em nome desta verdade, o filme leva vítimas, culpados e observadores de volta a Auschwitz, Treblinka, Sobibor para que o espectador possa ver os seus traumas, ainda que sem imagens de tal carnificina.

Considerado totalmente antagônico a *Shoah*, o documentário *Hitler, um filme da Alemanha* (Hans Jürgen Syberberg), impressiona pela utilização excessiva de signos. Enquanto no primeiro há conversas e paisagens vazias, no segundo vê-se a tremular a suástica. *Shoah* prioriza as vítimas, *Hitler* evidencia seus carrascos. Se Lanzmann reproduz depoimentos reais das testemunhas que vivenciaram os fatos, Syberberg recorre a paródias. No entanto, admite-se que, mesmo sem utilizar imagens do Holocausto, Lanzmann é bem mais imagético e iconoclasta do que Syberberg, iconomaníaco com suas alegorias imitativas.

Sobre esta comparação entre os documentários, Peter Pál Pelbart (2000:171-183), no ensaio intitulado *Cinema e Holocausto*, assinala que:

A matéria prima de Syberberg são os signos, a pletera incontrolável que invade a tela incansavelmente, são suásticas, bonecos, combinações diversas, praticamente não há imagens. Por outro lado, no filme de Claude Lanzmann, aparentemente (sobretudo na comparação com *Hitler*) não temos imagens em abundância, contudo, trata-se de imagens. Em sua maior parte, as imagens de *Shoah* são os locais, campos de concentração como Treblinka, Auschwitz-Birkenau, Sobibor etc., como se apresentam hoje, ou seja, quase totalmente destruídos, temos apenas a paisagem da natureza que é sobreposta pelas falas das testemunhas.

De volta à reinvenção da palavra, o próprio Lanzmann retomou em 2013 a publicação de sua entrevista com Benjamin Murelstein, Presidente derradeiro do Conselho Judeu de Theresienstadt, feita em 1975. Em seu novo documentário - *O último dos injustos* – o diretor traz à luz a verdade sobre a cidade que Hitler deu aos judeus. A emigração de 121 mil sobreviventes do Holocausto para aquele gueto é narrada através de uma passagem do tempo sem eufemismos, além da exibição fiel de lugares onde o episódio ocorrera décadas atrás. A ironia, o sarcasmo e a verdade de Murelstein são expostos no filme, a desmascarar as contradições do Conselho Judeu. O suposto gueto modelo não passava de um gueto-mentira eleito por Adolf Eichmann (oficial alemão que liderava a logística de extermínio nazi) para enganar o mundo. Tudo isso em tela plena, sem imagens do terror sobre o que é narrado.

Fazer emergir a palavra silenciada ou expor exageradamente o horror em imagens explícitas? Do cinema ao jornalismo contemporâneo, o suposto dilema coloca em questão a qualidade da informação que é levada ao indivíduo. Afinal, se o ato de mostrar pode esconder mais do que a proposta de induzir o sujeito (espectador ou leitor) a efetuar sua própria leitura, trata-se, então, de uma reflexão bastante oportuna. Do Holocausto às tragédias dos dias de hoje, seja pelas telas do cinema ou através das páginas dos periódicos, há que se atentar para os efeitos e impactos no indivíduo que os lê, assiste e compartilha o que percebeu. Uma questão de comprometimento.

iii- Quando a memória revela uma imagem que falta

Da neutralidade inexistente nas narrativas aos filmes considerados como militantes, há aqui outro exemplo de documentário no qual o comprometimento do autor com a realidade encontra na escolha das imagens um ponto de interação com o espectador.

Trata-se de *A imagem que falta* (figura 5), no qual Rithy Pahn mescla linguagem de animação com texto verbal e imagens de arquivo. Mais uma vez, ao propor a ideia de uma constituição pela imagem, diz que falta ali uma fotografia (sobre os seus primeiros anos de vida) que é substituída por representações feitas de bonecos de barro.

Neste documentário, exibido a partir de 2013, o autor narra a própria infância vivida durante o período de ascensão do regime totalitarista do Khmer Vermelho, entre os anos de 1975 e 1979, no Camboja. Assim utilizou testemunhos, memórias e relatos a fim de reconstruir seu passado e, com tal reconstrução, apresentar ao mundo o sofrimento de milhões de indivíduos que o acompanharam nesta travessia. Percebe-se no trabalho de Rithy Pahn toda a simbologia inerente à questão política retratada no ecrã.

Do ponto de vista da exposição de imagens, há que ressaltar a responsabilidade criteriosa com que aborda o seu trauma de criança. Ou seja, não há imagens violentas no documentário, sejam fotografias ou cenas de arquivo. Ao contrário, a representação da violência é feita por meio de imagens dos bonecos. O momento em que um filho denuncia a própria mãe pelo furto de uma fruta, por exemplo, foi retratado sem uma imagem real, e nem por isso retira do espectador a oportunidade da criação imaginativa sobre a violência contida no fato narrado. A imagem que falta naquela cena é, num certo sentido, substituída por aquela configuração das imagens artesanais feitas de barro para o documentário.

Logo no início do filme uma frase chama a atenção pela capacidade de resistência do autor diante da infância sacrificada: “Pode roubar-se uma imagem, mas não um pensamento”. Seria, então, a imagem que falta uma tentativa de conscientização do sujeito pelo próprio sujeito? Ou seja, a passagem sugere que a imagem que falta não faz falta à imaginação do espectador, ao contrário, o incentiva a enxergar aquilo que não é mostrado no filme. “Essas imagens não me faltam. Estão dentro de mim”, complementa numa narrativa seguinte.

A utilização de três linguagens – verbal, de animação e das imagens de arquivo – garante ao documentário um entrelaçamento que compõe a narrativa fílmica. Numa espécie de complementação, as imagens de arquivo e as fotografias dão visibilidade a tudo aquilo que é enunciado pela narrativa em forma de poema. Tudo isso com muita sutileza e sensibilidade, como quem retira o véu que foi imposto por uma reeducação

autoritária, que obrigou jovens cambojanos a trocarem a sala de aula pelo trabalho agrícola, os livros pela enxada, a transgressão digna da idade por uma vida sem nenhuma perspectiva.

E para este desabafo o autor também busca nas imagens de arquivo os seus argumentos de denúncia. As cenas reais gravadas por Ang Sarun, cinegrafista do Khmer Vermelho por um período, aparecem no documentário em função da sua falta de nitidez. Foi a forma que Rithy Pahn encontrou para homenageá-lo pela coragem em comprometer a qualidade das imagens oficiais do regime como forma de denunciar o cansaço, a fome e a miséria do seu povo. Torturado, executado e com o seu corpo desaparecido, Ang Sarun está no filme como um importante testemunho daqueles tempos, numa exposição que não choca o espectador nem, muito menos, apela para o sensacionalismo.

A rebeldia em forma de imagem surge mais uma vez numa cena de arquivo em que uma pessoa jovem fixa os dois olhos na lente em claro sinal de enfrentamento silencioso ao regime que não permitia sorrisos. Enquanto outras faces na mesma cena expressam o desânimo e o medo, esta era a imagem da resistência possível e que deveria ser compartilhada com o mundo. E o documentário o faz como reconhecimento a um gesto de quem desafia a própria morte. Como ressalta Agamben (2007:29): “a imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”.

Declaradamente fascinado pela fotografia, Agamben (2007: 27-28) justifica o seu encanto por se tratar de alguma maneira do “lugar do Juízo Universal”, como quem “representa o mundo assim como aparece no último dia, no dia da Cólera”. Por acreditar que exista uma “relação entre gesto e fotografia”, o autor revela: “graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compendia e resume em si o sentido de toda uma existência”.

Para além do filme e da fotografia e numa correlação com a prática jornalística contemporânea, a imagem que falta pode estar muitas vezes escondida no próprio excesso visual que se verifica diariamente nos jornais. O ato de esconder algo por meio do exagero com que se mostram tantas outras coisas faz chegar ao indivíduo comum uma espécie de

caleidoscópio de visualizações que, no entanto, mostra-se repleto de informações, mas carente de um entendimento holístico sobre o que se passa ao seu redor. Num mundo cheio de apelos visuais, parece haver muitas imagens que faltam. Seja pela não neutralidade narrativa de quem expõe ou pela incapacidade de entendimento de quem recebe.



Figura 5: cartaz do documentário *A Imagem que Falta*

iv- A polêmica sobre o poder de testemunho das fotografias de Auschwitz

Para além do filme, da cena, das fotos e do fato, a tentativa de testemunhar sobre Auschwitz através das quatro películas clandestinas foi tema de outro intenso debate entre importantes teóricos que abordam a questão da imagem e das artes. O psicólogo Gérard Wajcman, os cineastas Jean-Luc Godard e Claude Lanzmann; a pesquisadora Elisabeth Pagnoux, o ensaísta Walter Benjamin, os filósofos Jacques Rancière, Hannah Arendt e Marie-José Mondzain; o diretor de cinema Harun Farocki, o escritor Georges Bataille, o psicanalista Jacques Lacan são alguns dos pensadores com quem Didi-Huberman discutiu a validade daquelas fotografias. *Shoah* – Holocausto – seria, de fato (e de fotos), algo inimaginável e irrepresentável? Ou ainda: imagens não seriam capazes de fazê-lo imaginável e representável?

O livro *Imagens apesar de tudo* (título original: *Images malgré tout*) torna-se o pano de fundo para o rico debate sobre a legitimidade daquelas fotografias e as intenções do autor de denunciar os horrores do extermínio. O livro traz na primeira parte uma leitura do autor sobre as quatro fotografias, material produzido em 2000 para publicação na *Mémoire des Camps*, exposição dedicada a fotografias de campos de concentração e de extermínio nazis. A segunda parte, redigida em 2003, foi escrita exatamente com a finalidade de rebater com veemência as duras críticas recebidas depois da exposição.

Conforme Didi-Huberman (2012:49), “as imagens não dizem a verdade, mas são o fragmento, o vestígio lacunar”. Se, para uns teóricos, era impossível e, portanto, tornava-se preciso imaginar tudo aquilo, o autor responde que se tratava de um “limiar do apesar de tudo entre o impossível por direito e a necessidade de facto”. E ele recorre, então, à História do Cinema, de Godard, de onde resgata o conceito de “redenção da imagem”, de Walter Benjamin. E cita uma frase de Godard: “um simples retângulo de 35 milímetros salva o horror do real”. Sua intenção era contrariar a afirmação de Claude Lanzmann (que fez o filme *Shoah*, com 9 horas e meia de duração, sem utilizar uma só fotografia) de que uma palavra absoluta (testemunho) é que se deve opor ao silêncio absoluto do horror.

E, então, Didi-Huberman (2012:127) fala ainda mais diretamente ao cineasta ao apontar que seu “arquivo não comunica senão informações: enquanto ‘imagem sem imaginação’, não afecta nem a emoção nem a memória, e só permite apurar, na melhor das hipóteses, coisas exactas, nunca a verdade”. O senso de oportunidade do autor é tal que ele reproduz em sua resposta uma expressão que seu crítico utilizou para se referir às fotografias: “imagem sem imaginação”.

Textualmente, assim escreve Didi-Huberman (2012:145) sobre a produção cinematográfica – *Shoah* – de Lanzmann:

Nestas condições, como continuar a admitir a noção de uma imagem de arquivo definida como ‘imagem sem imaginação’? depois de se equivocar sobre a natureza do arquivo em geral (que desconsidera até não ver nele senão a aparência) e sobre a natureza do testemunho em geral (que enfatiza até não ver nela senão a verdade), Claude Lanzmann equivoca-se sobre a natureza da imagem e da imaginação. As quatro fotografias de Auschwitz afiguram-se-lhe ‘sem imaginação’ na medida em que apenas veiculam, segundo ele, uma informação documental limitada, seca, sem valor de testemunho, de emoção ou de memória.

Didi-Huberman (2012:176) insiste, então que a imagem, menos que a história, não possui o poder absoluto de ressuscitar a lembrança. Porém, para o autor, a imagem pode redimir, ao salvar um saber e resgatar a memória dos tempos. Apesar de tudo, apesar do pouco que pode. Assim, cabe se perguntar: quatro películas – produzidas em condições extremamente precárias e com nitidez bastante prejudicada pela cortina de fumo à volta – seriam mais eficazes que um longa-metragem repleto de depoimentos de quem viveu a experiência? A polémica, no entanto, não se limitou à questão filme *versus* fotografias, mas proporcionou densos capítulos sobre a realidade e as tentativas de representá-la.

Esta convocação que faz o autor para que se possa imaginar o inferno de Auschwitz confirma sua teoria de que, para saber, é preciso imaginar e, assim, ter ciência sobre o que se imagina. Ou seja, imaginar o imaginável e não, ao contrário, mais uma vez invocar o inimaginável. Numa espécie de entrega às imagens, a extrapolar aquela clássica separação entre mundo real e mundo aparente, Didi-Huberman (2012:33) confirma sua intenção de “prestar à imagem a mesma atenção que se presta à palavra das testemunhas”.

Para o autor, o que se viveu naquele campo de concentração ultrapassa toda noção de justiça e humanidade, o que torna obrigatório repensar o direito e as ciências humanas. E recorre a Hannah Arendt (2001:116-126) e a Primo Levi¹² por entender que a necessidade extrema de se preservar o pensamento é exatamente onde o pensamento fracassa e, assim, emerge a tentação do impensável. O autor ressalta, portanto, que se deve aprender a dominar o mecanismo das imagens para ter consciência do que fazer com todo o saber e com toda a memória que se tem. Tal pensamento alimenta, portanto, a importância da passagem do conhecimento – seja por testemunhos ou por fotografias – diante da legitimação daquilo que se imagina coletivamente.

Sobre os autores citados acima, Didi-Huberman (2012:33) faz a seguinte referência:

Como bem analisou Hannah Arendt, os nazis ‘sentiam-se profundamente persuadidos de que uma das melhores probabilidades de sucesso da sua iniciativa resultava do facto de ninguém, no exterior do seu círculo, ser capaz de acreditar na sua realidade’. E é essa terrível verificação de informações, que chegavam por vezes, embora se tendesse ‘a

¹² A expressão “maquinaria de desimaginação”, utilizada por Georges Didi-Huberman foi retirada do livro *Les Naufragés et les rescapes*, de Primo Levi. Escritor italiano que foi prisioneiro em Auschwitz-Birkenau, é autor também do livro *Se questo è un uomo*.

rejeitá-las devido à sua própria enormidade’, que terá perseguido Primo Levi até à intimidade dos seus pesadelos; sofrer, sobreviver, relatar – e depois enfrentar a incredulidade por se trata de ‘algo inimaginável’. ‘Maquinaria de desimaginação’.

Didi-Huberman (2012:19-51) apresenta, então, outros exemplos em que prisioneiros tentaram compartilhar com o mundo exterior todo o sofrimento imposto pelo Nazismo. Trata-se de Zalmen Lewental e Zalmen Gradowski – ambos são membros do *Sonderkommando*. O segundo deles assina um manuscrito encontrado e desenterrado em 1945, onde narra sua jornada no campo de concentração. “Teu coração se transforme em pedra (...) e o teu olho em máquina fotográfica”, teria escrito Gradowski sobre a necessidade de testemunhar. De acordo com Didi-Huberman (2012:51), “ora, para poder sustentar a imaginação destas imagens”, é preciso, de fato, ter um coração petrificado.

Sobre Lewental, Didi-Huberman (2012:19) assim relata seu entendimento:

Estes escritos são atravessados por duas condicionantes complementares. Por um lado, pelo inelutável desaparecimento da própria testemunha: ‘Os SS repetem-nos frequentemente que não deixarão sobreviver uma só testemunha’. Mas também pelo receio de que o próprio testemunho desapareça, ainda que transmitido ao exterior: não arrancar algumas imagens àquele real. Mas também – uma vez que uma imagem é feita para ser vista por outrem – para arrancar ao pensamento humano no geral, o pensamento do ‘fora’, um imaginável para aquilo de que ninguém, até então (mas isso já é dizer muito, pois tudo foi projectado antes de ser posto em prática), entrevia a possibilidade. Corria ele o risco de ser incompreensível, tido por insensato, inimaginável? ‘O que se passava exactamente – confienciava Zalmen Lewental ao pedaço de papel prestes a ser enterrado -, nenhum ser humano é capaz de o representar’. Foi na dobra destas duas impossibilidades – desaparecimento próximo da testemunha, irrepresentabilidade garantida do testemunho – que surgiu a imagem fotográfica.

O psicólogo Gérard Wajcman (2001:58-60), em sua contundente crítica a Georges Didi-Huberman, o acusou de reduzir a própria atenção visual a um “ideal televisivo”, após ter redescoberto as virtudes das recordações proporcionadas pelos “álbuns de fotografias”. Ainda mais, disse que ele “gosta de elogiar os nossos pensadores mais simples, [...] o que é uma forma de satisfazer a vontade de não ver nada, de fechar os olhos”. E completou ao afirmar que “há hoje uma bulimia de imagens e de mentiras”. Ao que teve como resposta imediata de Didi-Huberman (2012:75): “por um lado, culto generalizado da imagem, por outro, capacidade aniquilada de abrir os olhos a outrem”.

E o debate prosseguiu com a resposta para uma afirmação de Wajcman (2001:58-60) de que “todo o real não é solúvel no visível”, ou que há uma “impotência da imagem quando se trata de transmitir todo o real”. Didi-Huberman (2012:82) respondeu que se deve atentar para a “trivialidade de bom senso, uma evidência filosófica formulada desde a aurora dos tempos”. Ou seja, tem-se de volta a questão já citada pelo autor sobre “as lacunas das imagens”, visto que, segundo ele ao citar o escritor Georges Bataille e o psicanalista Jacques Lacan, “o real, por ser ‘impossível’, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objectos parciais”.

Em nova crítica - “sobreinterpretação” - Wajcman (2001:58-60) diz que a “fotografia, mesmo a mais crua, a mais exacta do que se passava, toda a imagem do horror é um véu do horror; toda a imagem, por ser imagem, protege-nos do horror”. Por sua vez, Didi-Huberman (2012:77) retruca ao afirmar que “ao mesmo tempo, a análise visual pode ser qualificada de hiper-interpretação”. E ele utiliza, inclusive, termos presentes no texto do seu crítico: “reconstituição, ficção, criação”, “obstinação em destruir o olhar”.

No artigo *De la croyance photographique* escrito para a revista *Lês Temps Modernes*, Gérard Wajcman (2001:58-60) aprofunda sua crítica à utilização daquelas fotografias:

A crença de que todo o visível é virtualmente visível, de que podemos e devemos tudo mostrar e tudo ver... é um credo da nossa época (um credo que é uma resposta ao fantasma da ciência – à ideia de um real inteiramente penetrável -, mas também a um certo espírito do cristianismo. Estas duas polaridades, em vez de repudiarem uma à outra, misturam-se no ideal televisivo – a televisão, no fundo, é o lugar da conjunção da paixão cristã pela imagem e da crença científica numa transparência real do mundo por via da técnica).

Em sintonia com Wajcman, a pesquisadora Elizabeth Pagnoux utiliza 25 páginas da mesma revista (*Lês Temps Modernes* - edição de março-maio de 2001) para acrescentar algo a respeito da ilusão. Seu artigo (2001:95-96) *Reporter photographe à Auschwitz* fala em uma “dupla ilusão”, além da “obstinação em construir o nada” e, ainda, de correr o risco de “confundir tudo [...] para consolidar um vazio”. A crítica a Didi-Huberman segue ao dizer que ele insistiu na “pirueta intelectual”, na “prestidigitação” e na “imprecisão narrativa que confunde tempos, impõe sentidos, inventa conteúdo [e] se obstina em colmatar o nada, em vez de o afrontar”. Assim, Didi-Huberman (2012:99) lamenta-se:

“as imagens, segundo Pagnoux e Wajcman, não nos ensinam nada e, pior do que isso, arrastam-nos para essa mentira generalizada que é a crença”.

Daquela revista para outro ensaio, cabe conhecer o que diz Walter Benjamin (1989:479-480) sobre “a marca histórica das imagens”. Segundo ele, isso “não indica apenas que elas pertencem a uma determinada época; indica, sobretudo, que elas não adquirem legibilidade (*Lesbarkeit*) senão numa determinada época”. O ensaísta, então, conclui que “a imagem que se lê – refiro-me à imagem no Agora da cognoscibilidade – exhibe de modo extremo a marca do momento crítico, perigoso, que está na base de toda a leitura”.

Quando Rancière (1998:46-47) ressalta que a realidade e a verdade das pessoas comuns devem estar presentes na arte do cinema, permite-se conceitualmente atrelar este pensamento ao que afirma Aristóteles (1448b-1449a) sobre o compromisso com o sujeito receptor e o risco da corrupção da ideia. Da mesma forma que a abordagem sobre o documentário como reprodução legítima dos fatos (Bazin: 1991:33) e a certeza de que “todo o real não é solúvel no visível” (Wajcman, 2001:58-60) confirmam a sentença de Platão (401b-c) pela qual a imagem é um fator de civilização. Então, imagem e testemunho têm compromisso com o real? Didi-Huberman (2015:20-24) afirma que sim.



Figura 6: cartaz do filme *Hitler*

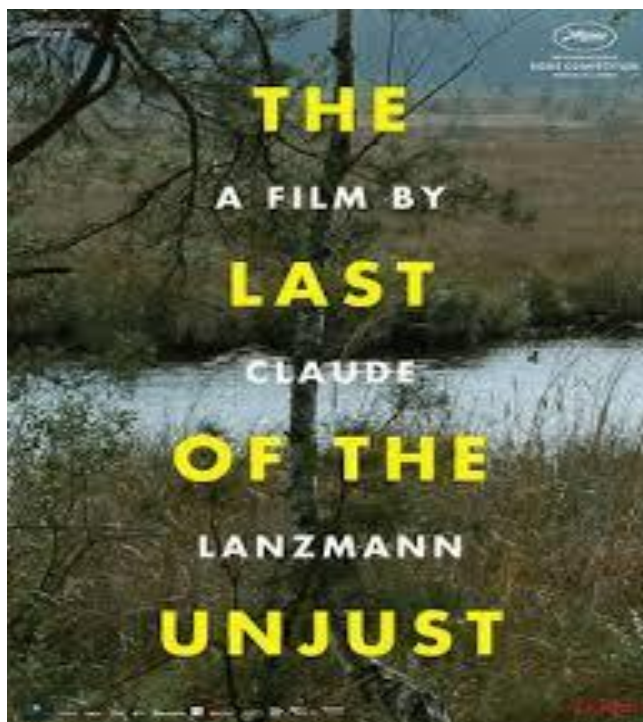


Figura 7: cartaz do filme *O Último dos Injustos*



Figura 8: cartaz do filme *O Relatório Karski*

2.2- Imaginário coletivo: alguns conceitos e definições

Imagem, legibilidade e época: três palavras que remetem à necessidade de se transmitir o conhecimento – tanto na forma escrita quanto visual – de maneira a garantir que outros indivíduos – de futuras gerações ou excluídos do fato presente – tenham acesso ao que alimenta coletivamente seus imaginários. E cabe, então, outra palavra importante neste contexto: cultura. Ou seja, trata-se de aspectos fundamentais para construir e legitimar interesses e direitos coletivos para além do domínio individual dos acontecimentos.

O retrato definitivo da história pode ocorrer pela exposição de certas imagens. A fotografia publicada em jornal, por sua vez, tem o poder de transmitir alguns legados e determinadas heranças para as gerações futuras. Cabe, então, à fotografia o papel de deslocar no tempo e no espaço essa relação do sujeito com o real. E esta função da fotografia pode ser percebida por causa de sua duplicidade simultânea, enquanto fantasia e fantasmagoria. O imaginário coletivo permite, portanto, que a angústia moral e ética advindas de uma tragédia sofrida pela humanidade não seja despercebida pelos indivíduos, independente de terem presenciado ou não tais situações de horror. Afinal, as pessoas fantasiam por causa da imagem, cuja carga fantasmática é capaz de persegui-las nesta relação com o real. Mais uma questão de responsabilidade de consciência social do jornalismo.

Diante desta convicção de que assim é que se garante a leitura e se salva a memória do tempo, nada mais adequado que voltar a Manuel Alexandre Júnior (2008:3-5) e reconhecer que a imagem deve mover o sujeito à ação, visto que o convencimento não se dá apenas pela palavra. Em tempos atuais, o jornalismo expõe o leitor às feridas, num sensacionalismo que se suporta na emoção das imagens como algo mais forte que a própria verdade dos fatos, conforme o “acto icónico” de Bredekamp (2015:22), que reforça a imagem como fundamento do pensar. Eis, de volta, Platão e sua caverna, na qual a sociedade parece permanecer por força da banalização das imagens nos jornais.

Assim, ficam os indivíduos coletivamente vulneráveis à eloquência sem ética dos oradores, conforme denunciado por Aristóteles (1460b). E, ao invés de utilizar imagens contra o inimaginável (Didi-Huberman, 2012:33), a fim de resgatar o passado e construir a memória futura, faz-se do visual um mecanismo de deturpação da realidade a

comprometer a percepção coletiva de quem não esteve individualmente presente ao fato. Ou seja, conexão direta com Maffesoli (2001:76) sobre a relação entre um conjunto de imagens e o imaginário coletivo, através da qual se tem mais emoção e sedução do que convicção ideológica na dimensão política da imagem.

O imaginário, segundo Maffesoli (1998:190-192), deve ser considerado sempre como algo coletivo e, portanto, que se confirma pela possibilidade de fazer parte de alguma coisa maior. Gislene Silva (2010:247), por sua vez, entende esta definição que o autor faz sobre imaginário como, por exemplo, “partilhar uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional”. Para a pesquisadora, “imagem faz referência não apenas ao sentido da visão, mas também a qualquer modalidade sensorial”, antecipara Gislene Silva (2010:245).

Quando a abordagem se dá em relação à imagem subjetiva ou interna, cabe destacar o que escreve Sodré (2006:13) sobre seus aspectos mais inerentes à sensibilidade do que à razão. A leitura tem a ver mais “com o sensível do que com a medida racional, que reconhece a potência emancipatória contida no sensível e no afetivo, para além dos cânones limitativos da razão instrumental”. Na mesma direção, Juremir Silva (2006:9) afirma que “o imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e sensações partilhadas concreta ou virtualmente”.

No entanto, ao abordar o aspecto da imagem em relação à sensação que ela pode provocar nas pessoas, Sodré (2006:81) retruca: “a imagem subjetiva a esta se assemelha em alguns aspectos, como o das mesmas reações diante de um objeto ou do prolongamento imagético da sensação”. O autor entende que, assim, “as imagens internas podem ser visuais, auditivas, gustativas, olfativas e táteis”. Da sensação provocada no indivíduo aos resultados apresentados por eles, Maffesoli (2001:76) reforça que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado”.

Deve-se, então, ampliar o olhar sobre o que é o imaginário a partir, também, da análise que faz Juremir Silva (2006:9): “algo mais amplo que um conjunto de imagens. O imaginário não seria um mero álbum de fotografias mentais nem um museu da memória

individual ou social”. O autor reforça que o imaginário “tampouco se restringiria ao exercício artístico da imaginação sobre o mundo”. Ou seja, se tratam dos estudos do imaginário que passam, então, a considerar as dimensões da sensibilidade ou da afetividade, para além dos conceitos de “representação social, imagem mental, ideologia, crença, atividade simbólica, cultura e imaginação”, conforme Gislene Silva (2010: 246).

O que diz Susca (2007: 79-80) a respeito dessa ampliação de possibilidades para o entendimento de como deve ser analisada a questão do imaginário:

As palpitações, criaturas e as recriações do imaginário coletivo são, portanto, testemunhos vivos – intangíveis, mas estruturantes, presentes em nossa vida onírico-emocional mesmo antes que a elaboração racional – de modalidades através das quais se vai transformando a experiência vivida, o modo de habitar o mundo. [...] devemos nos deter seriamente sobre cada faceta, detalhe, máscara propostos e projetados pelo imaginário coletivo, olhar por trás deles, escondidos dentro dos abalos e custódias, na hilaridade mais boba ou na agressividade mais rude que possuem, qualquer coisa que na realidade os transcende no momento mesmo em que se lhes dá a vida. A sociologia do imaginário tem, portanto, a possibilidade de sugerir qual potência-tendência social alinha no coração da sociedade espetacular.

Não seria, no entanto, uma questão de especulação introduzir aqui a dimensão política que também permeia os estudos do imaginário coletivo. Afinal, Maffesoli (1998:192) ressalta que a política “se tornou um vasto espetáculo de variedades que funcionam mais sobre a emoção e a sedução do que sobre a convicção ideológica” em seu esforço para conquistar a mente dos indivíduos, através do seu coração, do seu lado emocional. Assim, pondera que, da mesma forma, há o trabalho “onde a energia libidinal exerce um papel importante”. Para tanto, o autor cita “todas as efervescências musicais e esportivas que são tudo menos racionais. Tudo isso mostra que existe uma dialética entre o conhecimento e a experiência dos sentidos”.

Se a emoção e a sedução passaram a ocupar a convicção ideológica na mente do indivíduo, pode-se admitir que exista uma forte influência dos meios de comunicação no imaginário coletivo. E se esta mudança comportamental em grupos estiver sugerida ou suportada por imagens, cabe uma correlação com a teoria de Barthes (1984:60-63) quanto à fotografia e aos interesses do leitor que sempre são estimulados pelos veículos noticiosos.

E Gislene Silva (2010: 247) amplia a percepção de Maffesoli (1998:190-192) sobre o tema:

Entre muitas considerações, Maffesoli vê o imaginário como (a) uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável, (b) um estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade; (c) como promotor de vínculo, cimento social; (d) como detentor de um elemento racional (assim como a ideologia), mas de também outros parâmetros como o onírico, o lúdico, fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não-racional, os sonhos; (e) o imaginário não seria de direita nem de esquerda, pois estaria aquém ou além desta perspectiva moderna; (f) o imaginário atravessaria todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente é inconciliável, por isso mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, seriam recortados pelo imaginário, que tudo contamina.

Outro importante autor – Gilbert Durand (1988:101-106) –, no desenvolvimento de sua obra, elaborou alguns conceitos que norteiam o imaginário. Para ele, trata-se de um conjunto de imagens e de relações imagéticas que forma o capital do pensamento do *homo sapiens*. Aborda, também, a ideia de um espaço ou plataforma capaz de simbolizar, desde que o *homo erectus* ficou de pé; os medos, esperanças e traços culturais da espécie humana. Em sua lógica não linear, o autor traça uma narrativa da imaginação baseada no universo das grandes reuniões plurais de imagens em constelações, que ele entende como a única natureza normativa.

A seguir, Durand (1988:106) define desta forma, o que é a imaginação simbólica:

A razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva, porque vivida, que constitui o império das imagens. [...] E é então que a antropologia do imaginário pode se constituir, antropologia que não tem apenas a finalidade de ser uma coleção de imagens, de metáforas e de temas poéticos. Mas que também deve ter a ambição de montar o quadro composto das esperanças e temores da espécie humana, a fim de que cada um nele se reconheça e se revigore.

Diante deste leque de conceitos e definições, entende-se que a questão do imaginário coletivo se aproxima bastante das práticas e das intenções do jornalismo contemporâneo. Ou seja, “imagem subjetiva ou interna”, “potência sensorial emancipatória”, “dimensões sensíveis e afetivas”, “imaginação simbólica”, “quadro composto de esperanças e temores da espécie humana”, e “manifestações da

sociabilidade contemporânea” são elementos presentes no ato de se produzir e de editar conteúdos que são disponibilizados diariamente aos sujeitos – leitores e utilizadores – dos noticiários. Quais sentimentos são provocados no indivíduo? Qual a reação coletiva aos impactos e aos estímulos que as pessoas recebem da mídia? Conforme Barthes (1984:31-32): “aversão” e “irritação” ou “gozo” e “prazer”?

Na mesma linha de pensamento cabe, portanto, a crítica aos “filmes militantes” feita por Lipovetsky e Serroy (2010:148), da mesma forma que a denúncia da repetição de imagens pela mídia por Didi-Huberman (2012:95-96), bem como as referências ao ideal televisivo e do álbum de fotografias (Wajcman: 2001:58-60) e ao ato de se confundir tudo para consolidar o vazio (Pagnoux: 2001:95-96). Por outro lado, a discussão pode desembocar, de novo, em Didi-Huberman (2012:39-40) quando trata a imagem como forma de denúncia para evitar o desaparecimento do horror. Algo que ajudaria a devolver ao jornalismo a sua responsabilidade de consciência social.

Por falar em imagem de horror, o visual que facilita a leitura também espanta o indivíduo. Se toda fotografia é um véu que protege o espectador do horror (Wajcman, 2001:58-60), então o “*frenesim* de imagens” e a violência para fins sensacionalistas conforme Lipovetsky e Serroy (2010:286 e 85) estariam admitidos no jornalismo. Não é bem o que pensa Aristóteles (1453b), muito menos Didi-Huberman (2012:95). Do filósofo têm-se os exemplos clássicos do cuidado com a exposição de imagens violentas: a morte de Jocasta e a cegueira de Édipo, além da sua crítica à tragédia grega por conta das cenas explícitas de horror. Ou seja, não se devem mostrar imagens que chocam. Do segundo, o aviso para os riscos contidos numa imagem e o apelo para que a denúncia do horror ocorra sem imagens apelativas. Apesar de tudo que compõe seu profundo trabalho sobre as fotografias tiradas em Auschwitz.

A responsabilidade que se percebe nos documentários e em Aristóteles, de não se mostrarem imagens violentas, nem sempre está presente no jornalismo contemporâneo. Muitas cenas de horror, fomento da agressividade cotidiana, utilização de símbolos e *clichês* de violência nas imagens são marcas de um modelo de sensacionalismo noticioso que abusa das imagens em suas primeiras páginas. Há que se mostrar sem mostrar ou expor aquilo que é por bem esconder. Há que se pensar nos impactos naquele que é bombardeado diariamente por este turbilhão de imagens: o indivíduo.

A percepção individual está diretamente influenciada pelo imaginário coletivo que o noticiário produz. Assim, como nas cenas de violência expostas na tragédia grega, o jornalismo deixa dúvidas quanto ao entendimento que se tem da realidade: reprodução ou simulação? Quando reforçada pelo fenômeno chamado *fake news*, a prática noticiosa sensacionalista distancia-se, cada vez mais, da criação de uma cidade ideal e, então, regressa, escuridão adentro, à caverna de Platão (517b-c).

2.3- O jornalismo contemporâneo e o imaginário coletivo: legitimação?

Jornal diário *Público*, 03 de setembro de 2015: na primeira página, a fotografia do menino sírio-curdo encontrado morto numa praia da Turquia. O que o conjunto de leitores portugueses já imaginava, antes daquela edição do periódico, sobre a situação dos migrantes, refugiados de guerras? Esse imaginário coletivo modificou-se – para quem a viu – após a publicação daquela fotografia na *front page*? Que sentimentos aquela imagem mórbida, considerada violenta e inevitável, suscitou nas pessoas? São questões e hipóteses a serem revisitadas na parte da análise crítica sobre as imagens escolhidas como objeto de estudo da investigação. Mas, de imediato, fica-se com a sensação de que há, de fato, um impacto provocado pela publicação da fotografia e que, certamente, isso interfere no imaginário coletivo dos sujeitos leitores.

Também recentemente, a cobertura jornalística de um episódio político – o processo de *impeachment* do presidente do Brasil, Dilma Rousseff, em 2016 – merece uma análise criteriosa quanto ao poder de influência dos meios de comunicação no imaginário coletivo da população daquele país. Para Souza Jessé (2016:10-16), a imprensa constrói narrativa para levar o público à falsa indignação, a interferir no comportamento dos indivíduos. Ao estudar a crise política e social no Brasil, o autor de *A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado*, debruçou-se sobre dezenas de edições do *Jornal Nacional* – o telejornal de maior audiência no país – a fim de analisar o discurso editorial daquele periódico televisivo. Segundo Souza Jessé (2016:10-16), o que se viu foi uma indução ao ódio, motivada por uma falsa tragédia a partir de um sentimento de rancor sem causa.

Cabe ressaltar o que escreve Souza Jessé (2016:11) já no prefácio da obra:

Como o mundo sempre nos é exposto em fragmentos, nossa compreensão tende a ser sempre confusa, localizada, personalizada, dramatizada e, o que resume tudo, ‘novelizada’. Enxergamos apenas pessoas, separadas em boas e más, e nunca percebemos os ‘interesses’ que as movem. Contrapor-se a esta leitura dominante e superficial do mundo, que é reproduzida praticamente em todos os nossos jornais e canais de televisão, é o fito deste livro. Meu desafio foi articular e tornar compreensível a complexa rede de interesses impessoais que, a exemplo do teatro de marionetes, prendem os fios que permitem criar o drama reproduzido pelas pessoas no palco da vida.

Embora o autor não cite especificamente a utilização de imagens neste episódio, o fenômeno da construção e legitimação de um imaginário coletivo pela imprensa fica evidente no momento em que ele fala em “novelização” e “teatro de marionetes”. A metáfora, inclusive, permite remeter-se à obra de Aristóteles, na qual traz exemplos de situações em que a representação (visual) nem sempre confirmava a realidade textual da palavra. Algo próximo do que foi publicado em 13 de julho de 2017 pelo *Jornal de Notícias*, de Portugal. Ao noticiar a condenação do ex-presidente do Brasil, o periódico escreveu, com precisão jornalística, a sua legenda: “Lava Jato leva Lula”. A imagem que ilustrava a notícia, no entanto, cometeu um grave erro de conotação: fotografia de arquivo em que, durante o velório da sua esposa, o político chorava copiosamente e trazia no semblante uma imagem de derrota e fracasso. Que imaginário o leitor elaborou a partir daquela informação conotada? Sem uma nota a informar que se tratava de “imagem de arquivo” (por falta de fotografias do político no dia da sentença), a capa investe na indução do pensar do leitor.

Estes episódios dos dias de hoje reforçam, portanto, a importância do papel da legenda na fotografia, bem como colocam em discussão a existência de um código visual daquilo que chega ao leitor. Consequentemente, tudo isso será determinante para a forma como o leitor interpreta aquilo que vê e que lê, diariamente, nos jornais. “Uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar”, alerta Didi-Huberman (2012:43). E complementa: “Ora, é preciso fazer com a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade (ajudou-nos a tal Foucault)¹³, com a linguagem”.

¹³ Georges Didi-Huberman não faz aqui referência a nenhum livro específico do filósofo Michel Foucault.

Neste sentido, Didi-Huberman (2012:95-96) faz duras críticas à intensidade com que imagens são repetidas pela mídia, o que faz com que as pessoas deixem vê-las verdadeiramente. Esta espécie de banalização da imagem é exemplificada por ele com a demasiada exposição das Torres Gêmeas do dia 11 de setembro nos EUA. Segundo o autor, há sub-exposição e sobre-exposição às pessoas. Apesar de existirem muitas imagens, inúmeras delas sofrem censura – “povos sub-expostos” -, ao mesmo tempo em que se tem “povos sobre-expostos” na medida em que existem demasiadas imagens das mesmas coisas. Assim, a repetição de fotografias iguais leva à banalização da imagem no jornalismo, o que compromete o seu papel de esboçar e retratar definitivamente a história.

“Fotografias-choque”, o modo de “quase superconstruir o horror” e imagens “falsas entre o facto literal e o facto ampliado”, conforme a denúncia feita por Barthes (1984:54-60) em toda a sua obra, são citadas por Didi-Huberman (2012:95) para lembrar que “os sociólogos dos media analisaram as inúmeras formas de manipulação, de que as imagens são tão freqüente objecto, com o intuito de induzir esta ou aquela crença”. O autor faz referência também ao trabalho da investigadora em comunicação e jornalismo, Barbie Zelizer¹⁴, sobre “a fotografia dos campos de concentração”, que utilizava “a expressão consagrada no mundo jornalístico: ‘*covering atrocity*’, como se ‘cobrir a atrocidade’ consistisse tanto em ocultá-la quanto em descrevê-la”.

Didi-Huberman (2012:95) resume desta forma seu entendimento sobre a mídia:

Ora, da cobertura jornalística ao culto mediático, da constituição legítima de uma iconografia à produção abusiva dos ícones sociais, frequentemente não vai senão um passo. Pierre Vidal-Naquet (1991:133) sublinhou justamente que o desenvolvimento do negacionismo só atingiu o seu pico ‘depois da difusão massiva d[a série televisiva] Holocausto, isto é, depois da espectacularização do genocídio, da sua transformação em pura linguagem e em objecto de consumo de massas’.

Segundo Gislene Silva (2010:246), “na sociedade contemporânea, a vida cotidiana, mais do que em outros tempos, é mediada pela imagem, principalmente pelas

¹⁴ A investigadora Barbie Zelizer é autora dos livros: *Fotografia, jornalismo e trauma*. In Dayan, D. (org.) O terror espetáculo – terrorismo e televisão. Lisboa: Edições 70, 2009.; *About to die – how news images move the public*. N. York: Oxford University Press, 2010.; *Death in Wartime: Photographs and the “Other War” in Afghanistan*. Los Angeles: Annenberg School for Communication (USC), 2005. (Disponível em: http://repository.upenn.edu/asc_papers/68.) e *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera’s Eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

imagens da mídia”. Para tanto, a autora respalda-se nos estudos sobre o paradoxo do imaginário no Ocidente, do professor francês Gilbert Durand, autor do livro *A imaginação simbólica*. Segundo Durand (1998:68), “nossa civilização propiciou ao mundo as técnicas de reprodução da comunicação de imagens, sempre em constante desenvolvimento”. O pesquisador contrapõe que, “por outro lado, junto à filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta endêmica”.

Por sua vez, Didi-Huberman (2012:41) resgata a capacidade emancipatória da imagem ao falar novamente sobre o holocausto:

Basta ter olhado uma vez para este resto de imagens... para sentir que já não é possível falar de Auschwitz nos termos absolutos – geralmente bem intencionados, aparentemente filosóficos, na realidade preguiçosos – do ‘indizível’ e do ‘inimaginável’. As quatro fotografias tiradas em agosto de 1944 tiradas pelos membros do *Sonderkommando* dirigem-se ao inimaginável: ela refuta-o tragicamente. Disse-se que Auschwitz era impensável. Mas Hannah Arendt mostrou que o ponto em que o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir nele, ou, mais precisamente, imprimir-lhe uma nova direção.

De volta às películas clandestinas de Auschwitz, a repassar pelo dilema entre pensadores e por definições sobre imaginário coletivo, até chegar a algumas fotografias dos jornais atuais, percebe-se o poder de impacto e de influência de uma imagem na construção (ou fragmentação) de uma memória coletiva. Como traduzir, para demais indivíduos ausentes ao fato, a realidade vista por quem está dentro dela? Como os meios de comunicação estão a cumprir este papel? Para Gislene Silva (2010:245), “a questão exige discutir o conceito de imaginário na relação entre sensibilidade e razão”. Para ela, a *Teoria do Jornalismo* “ignora ou recusa as manifestações sensíveis e emocionais, simbólicas e míticas do mundo imaginário”.

A pesquisadora finaliza com o entendimento de que “na relação entre imaginário e jornalismo interessa o aspecto coletivo, a manifestação social do imaginário, uma vez que o fenômeno da comunicação noticiosa é de natureza igualmente social e coletiva”. De acordo com Legros et al. (2005:10), “o imaginário circularia através da história, das culturas e dos grupos sociais, como um fenômeno coletivo, social e histórico”, resultante também de um trajeto antropológico.

CAPÍTULO III: A IMAGEM QUE REVELA O JORNALISMO: HOLOGRAMA

3.1- Uma leitura dos jornais ao longo do tempo

Noticiar é, portanto, evidenciar fatos e acontecimentos. Ou, ainda, protagonizar: eis o verbo de todos os dias do jornalismo. E diante da necessidade cada vez mais pessoal de um protagonismo em alta – e também em pauta -, a imagem se confirma como a grande plataforma de sustentação de uma espécie de narcisismo da sociedade. Teria o jornalismo contemporâneo caído na armadilha de se tornar palco para que o leitor realizasse seu momento de fama? Se verdadeira, tal hipótese encontra no trabalho da mídia um incentivo – equivocado - à fantasia e à superficialidade.

Considerando que alguns *sites* de relacionamento (*facebook* e *twitter*, por exemplo) também atuam na disseminação de notícias jornalísticas, tem-se aí um perigoso quadro de desinformação que estimula o protagonismo do sujeito comum a partir da produção e do compartilhamento de determinados conteúdos com qualidade duvidosa. Mesmo porque, estas notícias são, na maioria das vezes, produzidas pelos próprios usuários, que não são profissionais de jornalismo e sem nenhuma mediação entre um veículo e seus leitores, num ambiente bastante propício à divulgação de *fake news*. Ainda que não esteja ligado diretamente à imagem no jornalismo contemporâneo – objeto de estudo desta tese -, este fenômeno não apenas compromete a atuação dos periódicos como também justifica a utilização de imagens de violência, repetidas e em excesso.

O indivíduo que é diariamente bombardeado por um turbilhão de imagens tem-se mostrado também um disseminador de notícias. Com atrações visuais, na maioria das vezes. Portanto, percebe-se uma relação entre a imagem e o poder de mobilização das pessoas, o que encontra respaldo nas conexões de alguns expoentes do século XX entre si e na ancoragem que todos estes fazem no clássico Platão (516a-b). Quando o filósofo diz que o indivíduo deve criar o hábito de ver o mundo superior, num incentivo à fuga das trevas da caverna, percebe-se ali uma determinada demonstração de confiança na “capacidade crítica do leitor-cidadão”, expressão de outro autor, a ser citado mais à frente,

Gustavo Cardoso (2013:55), que também aborda a necessidade da “literacia da mídia”, como forma de responsabilização do indivíduo no compartilhamento dos conteúdos. Juntam-se a eles Roland Barthes (1984:60-62), quando aborda que todo texto deve reconhecer o sujeito, e Lipovetsky e Serroy (2010:193), com a figura do “cinema-eu”.

Trata-se, portanto, do mesmo sujeito que, além de receptor, também exerce as suas atividades autônomas enquanto utilizador de conteúdos e que, assim, confirma aquela espécie de “eu-repórter”, do “hiperconsumidor” e do “neoespectador” das telas de Lipovetsky e Serroy (2010:286). Mas são estes mesmos autores que fazem um contraponto ao diagnosticarem que a revolução dos ecrãs contribui menos para a alienação e mais para um recuo crítico. Trata-se de um reconhecimento à autonomia do sujeito.

Cabe, então, voltar ao paralelo com o mundo do cinema, onde o ecrã gigante se constitui como o espaço da exposição e do narcisismo. Lipovetsky e Serroy (2010:76) não poupam críticas ao fenômeno da hipermodernização, pelo qual a sociedade vem passando nos últimos 30 anos, e que influenciou diretamente o cinema. Na medida em que a sétima arte criou no espectador o “apetite da novidade constante” - a exemplo dos *spots* publicitários, do *videoclip* musical e da televisão -, esse espectador “tornou-se um hiperconsumidor”, ávido por “mais emoções, mais sensações, mais espetáculos, mais coisas para ver, para não bocejar e para sentir sem parar”.

Dessa espécie de “neo-espectador, que tem necessidade de explodir”, os autores viram surgir, portanto, demandas de entretenimento e de informação, que o levem a “destroçar-se nas imagens”. O que ele chama de “embriaguez dionisíaca” conta com o cinema – e com o jornalismo também – para encontrar alternativas à “banalidade dos dias”. Trata-se, segundo o autor, de “uma droga ao mesmo tempo hipnótica e exaltante”. Aquilo que a arte cinematográfica estuda estrategicamente, o jornalismo, no entanto, parece banalizar.

Em se tratando de conteúdo informacional, pode-se estar diante de um processo de simplificação, no qual a utilização pouco criteriosa da imagem traz significativa contribuição. E são os próprios Lipovetsky e Serroy (2010:286) quem questionam “a que se deve este *frenesim* de imagens?”. Na crítica direta que o autor faz à “democratização dos desejos de expressão individual”, é possível se reconhecer a atuação do jornalismo

contemporâneo a alimentar a valorização da atividade pessoal. “O individualismo hipermoderno não é somente consumista”. Para ele, procura também “reconquistar espaços de autonomia pessoal”, numa construção que se apropria do que está fora, para colocar o mundo em imagem e em cena, “um pouco à maneira de um repórter, de um fotógrafo, de um cineasta”.

As semelhanças entre o cinema e o jornalismo ficam ainda mais evidentes quando se fala das formas de narrativa. Se, ao contar histórias, o cinema exerce uma de suas grandes funções junto à sociedade, o jornalismo faz da narrativa seu ponto de encontro com o leitor. Mas, tanto para um quanto para o outro, a realidade da recepção mudou radicalmente nas últimas décadas. A televisão, o DVD e a possibilidade concreta do *download* interferem diretamente na forma de acesso ao entretenimento e à informação. Lipovetsky e Serroy (2010:295), no entanto, preferem ressaltar que, embora tenham mudado “os hábitos de consumo”, o cinema continua a “reunir os espectadores em torno de um espetáculo”. O jornalismo, por sua vez, o faz em torno do noticiário.

Para adaptar-se aos novos perfis dos telespectadores, o cinema investiu em conteúdos audiovisuais, cujo espírito “apoderou-se dos gostos e dos comportamentos quotidianos”. Lipovetsky e Serroy (2010:24) afirmam, então, que “os ecrãs dos telemóveis e das câmaras de vídeos conseguiram difundir o gesto do cinema à escala individual”. Assim, o ato de filmar, enquadrar, visionar, gravar os movimentos da própria vida vem tornando as pessoas em “realizadores e atores de cinema de nível quase profissional”. Ainda que mais longe das salas de projeção, as pessoas se aproximam do mundo do cinema quando o tentam imitar no seu dia a dia. Exemplo para o jornalismo diante do “eu repórter”?

Da grande tela para as fotografias dos jornais, eis a inspiração para se superar o desafio mais urgente: adequar-se aos novos costumes do seu público. Ao preencher uma função “narrativa-expressiva-onírica”, o cinema “constrói uma percepção de mundo”, o que o autor chama de “cinevisão”. Conceitos apresentados por Lipovetsky e Serroy (2010: 298) bastante adequados aos periódicos imagéticos de hoje em dia. O jornalismo, por sua vez, tenta diariamente traduzir a realidade para o leitor. Em tempos cada vez mais interativos e participativos, espera-se do jornalismo uma contribuição ainda maior: deslocar o indivíduo, por meio das imagens, ao encontro de seus legados e heranças. Ou, ainda, contribuir de maneira educativa para que o leitor cidadão – anonimamente - possa

atuar no mundo em que vive, exercitando seu protagonismo de forma mais contundente do que meramente visual.

Mas o anonimato e o protagonismo não teriam aspectos motivacionais paradoxais? A resposta, entretanto, vai depender das intenções do indivíduo quanto à sua forma de atuação e de intervenção na sociedade onde está inserido. Se seus objetivos são particulares e individuais ou de ordem coletiva e comunitária. Para o jornalismo, portanto, o certo é reconhecer seu poder de influência e de persuasão sobre o cidadão e atuar de forma a ajudá-lo a exercer seu protagonismo em defesa dos interesses comuns.

Conforme Lipovetsky e Serroy (2010:303), “o universo dos ecrãs trouxe ao homem hipermoderno menos o reinado da alienação do que uma nova capacidade de recuo crítico”. Naquilo que ele classifica como mais a “singularização do que a gregarização dos rebanhos”, o jornalismo bem que pode se inspirar. Da mesma forma na consideração feita por Barthes (1990:45) sobre o mundo do sentido total que está “dilacerado de uma maneira interna (estrutural)”, atribuindo tal situação à narrativa produzida pela comunicação de massa.

Esta linha de raciocínio – de certa forma, contra a comunicação - encontra respaldo em Perniola (2004:11) que acusa a comunicação de massa de investir, todo o tempo, na inconsequência, na retratação e na confusão. A “*mass media*”, segundo ele, “substitui a educação e a instrução pelo *edutainment*, a política e a informação pelo *infotainment* e a arte e a cultura pelo *entertainment*”. Sua crítica vai além, pois responsabiliza a área de comunicação pelo surgimento de um fenômeno chamado “*democratainment*”. Diz: “Como fala diretamente ao público, tudo isso tem, de resto, uma aparência muito democrática”. Embora, na opinião do autor, não o seja verdadeiro, visto que “a comunicação procura dissolver todos os conteúdos”.

Em resumo ao que pensa sobre a comunicação, Perniola (2004:91-92) diz:

O que eu acho particularmente desconfortante e aviltante no fenômeno da comunicação de massa não é tanto a prática sistemática de desinformação sem o carácter faccioso e tendencioso das suas mensagens, que são modeladas pela publicidade, nem sequer a ausência de espírito crítico do público, que o torna facilmente manipulável e vítima de maquinações e embustes. Nada disso é novidade: desde sempre que vencer é, antes de tudo, convencer, assim como o recurso à violência sempre foi a exceção e não a regra. Mas há na comunicação algo de novo e de inédito com respeito á retórica, à propaganda

e à publicidade que não é, com efeito, o facto de transmitir e imprimir convicções na mente do público, e ainda menos o de infundir nos espíritos uma fé ou uma ideologia dotada de identidade e de estabilidade (como eram o comunismo, o fascismo, o socialismo, o liberalismo, etc.). Pelo contrário, o objectivo da comunicação consiste em facilitar a aniquilação de todas as certezas e em empreender uma transformação antropológica mediante a qual o público se tornou uma espécie de tabula rasa extremamente sensível e receptiva mas incapaz de reter para além do momento da recepção e da transmissão o que nela foi escrito. Paradoxalmente, o público da comunicação tem total consciência de transmitir e receber aqui e agora, mas não tem memória nem inconsciente. Isto permite que os poderosos façam e desfaçam conforme o proveito do momento sem que fiquem obrigados ao que quer que seja. Assim se despedaça o ligame entre a seriedade e a eficácia, entre a coerência e o êxito, sobre o qual foi construído o mundo moderno (e não só este!).

De volta ao grande ecrã – e ao escurinho das incertezas -, Lipovetsky e Serroy (2010:139) apontam o crescimento do documentário como uma das formas para o cinema se reinventar, pois o mesmo responde ao desaparecimento das grandes referências coletivas “do bem e do mal, do justo e do injusto, da direita e da esquerda, assim como ao desaparecimento das grandes visões para o futuro”. Longe das ideologias macro, que apontavam o sentido da História, o cinema faz das realidades micro e macro do mundo humano-social a representação de uma nova dignidade.

Sobre a importância do documentário no cinema, Lipovetsky e Serroy (2010:138) já haviam assinalado que:

...o documentário passa do que era a aprendizagem quase académica de um mundo conhecido, que aquele se encarregava de dar a descobrir através de um relato simples, para uma investigação problemática de um mundo fragmentado e sem fronteiras, que o próprio documentário interroga em todas as direcções através de meios complexificados.

A defesa que os autores fazem da importância do documentário no cinema encontra argumentos que resgatam o pioneirismo dos *Lumière* e o filme *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. “Desde que, em 1895, o comboio entrou na estação de La Ciotat, que o cinema está associado à realidade e, portanto, ao documentário”, cita Lipovetsky e Serroy (2010:135). Eles sugerem, ainda, que os documentários voltaram com força ao cinema porque a televisão, por interesses comerciais, perdeu a credibilidade para realizá-los.

Diante da suspeita de que aspectos mercadológicos dos meios comprometem os conteúdos informativos, a reflexão não pode passar ao largo da prática jornalística atual. Principalmente no que se refere à “denúncia das mentiras, o prazer de sair da caverna das ilusões”. Sobre o “*neodocumentário*”, Lipovetsky e Serroy (2010:141) entendem que “preenche a necessidade do indivíduo contemporâneo de se sentir um sujeito livre, pensante e crítico”. A fala dos autores vai ao encontro do que o indivíduo deveria encontrar no jornalismo: “ver espetáculos não somente para o divertimento ou a evasão, mas para se sentir mais esclarecido, mais maduro, menos enganado”. Da mesma forma, o entendimento resulta da ligação entre retórica e ideologia, em que Barthes (1984:60-62) afirma que não há discurso neutro, assim como para Lipovetsky e Serroy (2010:148) “uma narrativa nunca é neutra”. Ambos apontam para o compromisso com o sujeito-leitor.

Trata-se de um olhar mais respeitoso sobre o cidadão consumidor, numa disponibilização de conteúdos mais verdadeiros e não refém das aparências. Totalmente em sintonia com o “sujeito leitor” retratado por Barthes (1984:21-22) como alvo dos interesses que a mídia deve despertar nele. Afinal, a necessidade de “compreender a complexidade do mundo e de possuir um certo poder sobre a marcha dos acontecimentos” é função do cinema hipermoderno, conforme Lipovetsky e Serroy (2010:140). Dadas as proporções, a crítica cabe também ao jornalismo, principalmente no que se refere a denunciar “os danos do liberalismo” para que se seja “intrinsecamente liberal e moral”.

A considerar as transformações sofridas pelo cinema no que se refere à representação e à significação do real, o documentário assumiu, então, a função de legitimador da informação. Para Bazin (1991:33), o documentário era a forma mais pura de se chegar à reprodução legítima. Nos seus ensaios sobre cinema, o autor francês deixa escapar, inclusive, sua referência: *Nanook, O Esquimó*, projeto do norte-americano Roberth J. Flaherty, de 1922, que, por sinal, foi reconstruído e simulado, por ter perdido as imagens originais.

No constante convívio entre a realidade e a ficção, o cinema apresenta uma especificidade em relação a outras artes (literatura, artes plásticas e fotografia, por exemplo), por conta de sua construção linguística e do seu espaço de comunicação atrelado à cultura e ao pensamento em movimento. “O cinema aciona o dispositivo de nossa *psychè* e de nossa *physis*, essa mesma que a ciência física moderna reconhece. O

olho da máquina transcreve diretamente os movimentos do pensamento”, afirma Jacques Rancière (1998:51).

Daí para a relação entre cinema e memória, o filósofo francês prefere separar a história em alguns sentidos. Cabe aqui ressaltar dois deles: tradicional e moderno. Tradicionalmente, retratava-se a história como apuração dos fatos e seus personagens emblemáticos. Para Rancière (1998:46-47), como prática de memória, a narrativa ocupou-se “outrora da crônica de príncipes ou da ilustração de fatos dignos de serem considerados, retidos, imitados”. Atualmente, segundo ele, “ocupa-se preferencialmente, pelo contrário, de celebrar os pequenos fatos que dão a cor do tempo ou de um modo de vida”.

Já a história no sentido moderno é vista pelo filósofo como catalisadora do destino comum, quando realizada por todos e por qualquer indivíduo. Rancière refere-se, portanto, à narrativa daquilo que fazem as pessoas comuns, que atuam juntas e que dividem as responsabilidades. Em termos de comparação, a crônica dos fatos e a busca de obter a maior aproximação possível com a realidade e a verdade – características do filme documentário, falam diretamente às expectativas que são colocadas sobre o jornalismo atual. Neste contexto, a imagem ajuda o leitor (e espectador) a efetuar sua leitura do que é narrado e jamais deve induzir a interpretações que fujam à verdade.

Por sua vez Bazin (1991:19), ao abordar a dimensão entre a imagem e a pessoa, resalta especificamente o papel da fotografia neste contexto, visto que a mesma tem a capacidade de compreender diretamente o real. E, de certa forma, polemiza com outros pensadores - Edgar Morin, por exemplo - quanto à dimensão da mediação, mas concorda que a realização de um filme documental deve estar condicionada ao contexto social. Ou seja, a temporalidade da fotografia e sua relação com o real tornam-se uma necessidade fundamental para suportar o cinema. “A fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo”, atesta Bazin (1991:21).

Assim, cabe resgatar o que diz Morin (1997: 113-114) sobre o papel de mediação entre o cinema e o espectador: “Só num processo de projeção é possível identificar as sombras com as coisas e seres reais e atribuir-lhes essa realidade que tão evidentemente lhes falta, quando refletimos, mas não quando olhamos”. O ensaísta refere-se, portanto,

ao simbolismo que caracteriza o cinema como segunda realidade, quando as imagens cinematográficas representam situações que não estão ali verdadeiramente presentes.

O realismo do documentário surge, portanto, como elemento essencial na obra de Bazin (1991:20-22). Trata-se, segundo ele, de correlacionar o espaço-tempo que o indivíduo vive em seu cotidiano com a representação de espaço-tempo que a imagem cinematográfica propicia. Ou seja, o desafio está em aproximar-se o máximo possível a representação do fenômeno representado. Estaria o autor a falar de ética da representação no cinema documentário? Ainda que não explicitamente, seus ensaios defendem que um filme de ficção deve prezar pela honestidade, visto que mostra o caráter ontológico das imagens. E numa atitude democrática, cabe ao documentarista delegar ao espectador a escolha entre o que lhe é interessante nas imagens e sons de um filme.

Cinema, filmes documentários, jornalismo: o compromisso com quem está do outro lado da tela ou da página é que deve conduzir a linha temática (e editorial) dos conteúdos produzidos. A imagem, evidentemente, surge com imenso potencial de denotação e conotação, em resgate à teoria de Barthes (2009:16-22), o que aumenta a responsabilidade dos realizadores na fidelização daquilo que narram com a sua correspondente realidade. Assim, tem-se a verdade como o melhor argumento de conquista do sujeito leitor e espectador.

E, novamente, as “telas” – da sétima arte e do jornalismo – demonstram ter algo em comum. “Órfãs das ideologias heróicas, as nossas democracias tornaram-se, ao mesmo tempo, democracias de desorientação, de insegurança e de decepção”, afirmam Lipovetsky e Serroy (2010:139). Assim, num “contexto de desestabilização das referências e de vazio ideológico”, os documentários substituem os sistemas de interpretação global, oferecendo “pequenas ilhas de terra firme e sólida que tanta falta fazem aos nossos contemporâneos”.

No campo do jornalismo, esta interpretação induz à reflexão sobre a necessidade de resgatar a sua responsabilidade de consciência social. E qual o primeiro passo, portanto? Certamente que o jornalismo deve investir na criação de meios que lhe permitam contribuir para a construção de um sentido na mente do leitor. E que caminho ou metodologia deve escolher? “Literacia da mídia”. Segundo Cardoso (2013:55), o papel revelador da imprensa contrasta fortemente com a fraca promoção de um “entendimento

legível e acessível aos utilizadores, que afeta a utilização, promovida no quadro da previsibilidade, dentro de ecossistemas mediáticos controlados”. Ou seja, o jornalismo tem e utiliza seu potencial influenciador, mas parece não incentivar ou sequer reconhecer o poder de interferência do leitor.

Para o autor (2013:48), uma noção de literacia crítica para os publicadores assemelha-se “inquestionavelmente a um processo de responsabilização do eu e do outro na perpetuação do ato comunicacional, de reconhecimento mútuo”. E ele reconhece no jornalismo a existência da “condição fundamental para quadros relacionais são, democracias participadas e sociedades civis sólidas”, através da produção de conhecimento e da capacitação dos indivíduos. “Trata-se, cada vez mais, de abrir os olhos, de entrar sob a superfície das aparências, combater os meios publicitários com a verdade, para benefício do cidadão consumidor”, conclui. Visão mais cidadã que meramente mercadológica.

3.2- Jornalismo e fotografia

Da primeira utilização nos anos 1800 aos dias de hoje, a imagem – gravura, fotografia, ilustração, digital, gráfico ou tabela, infográfico, em movimento – vem ocupando um espaço cada vez maior nas edições dos jornais em todo o mundo. Em alguns casos – na maioria, certamente - complementa a escrita; noutras situações sobrepõe-se à mensagem de texto. Testemunhando fatos ou facilitando a diagramação das páginas, a imagem tem sua presença obrigatória nos periódicos, sejam impressos ou digitais.

Da clandestinidade testemunhal de Didi-Huberman (2012:15) – quatro películas produzidas às escondidas em 1944 se tornaram imagens exclusivas do campo de concentração de Auschwitz – à obra de Perniola (2004:17) que fala da “invisibilidade pelo excesso de exposição”, a imagem tem modificado a relação do veículo com seu público. Da conotação e denotação de Barthes (2009:16-22) ao *self media*, de Lipovetsky e Serroy (2010:252-254), a convivência entre textos e elementos de ilustração tem contribuído para a reflexão sobre o verdadeiro papel do jornalismo na criação de sentido junto ao seu leitor, enquanto imagem definitiva da história.

A fotografia surgiu em 1839 com o desenvolvimento da daguerreotipia. Embora sua primeira impressão em jornal tenha sido publicada em julho de 1871 pelo jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, ou no dia 4 de março de 1880, pelo norte-americano *The New York Daily Graphic*, somente em 1904 o periódico inglês *Daily Mirror* passa a ilustrar regularmente suas edições com imagens fotográficas. Assim, segundo Felz (2008:3), “por razões tecnológicas, foram necessários mais de 30 anos para ser possível o aproveitamento de fotografias na imprensa”. O autor ressalta que, a partir desse momento, “o mundo tornou-se próximo, pequeno aos olhos da massa”, visto que, até então, “o cidadão comum apenas podia visualizar fenômenos que ocorriam perto dele”. Nos dias de hoje, é impossível se pensar o jornalismo sem imagens. Barthes (1990:11) vê a fotografia de imprensa como “um complexo de mensagens concorrentes”. A imagem é o centro, enquanto seus “arredores são constituídos pelo texto, o título, a legenda, a paginação e o próprio jornal”.

Lipovetsky e Serroy (2010:253) aprofundam ainda mais o tema quando abordam a proliferação da oferta de mídias e o crescimento da comunicação informatizada. Segundo os autores, cada vez mais os indivíduos têm acesso aos meios de forma hiperindividualista, conforme “seus gostos, os seus humores e os seus tempos próprios”. Trata-se, então, de uma lógica do espetáculo, que “prossegue e até se amplifica”. Ou seja, o período dos *mass media*, numa comunicação piramidal com sentido único, que alimentou a teoria do espetáculo, “dá lugar cada vez mais a um sujeito interativo, a uma comunicação individualizada, autoproduzida e fora do espaço comercial”.

Conforme Dines (1986:90) “o leitor de hoje não quer apenas saber o que acontece à sua volta, mas assegurar-se da sua situação dentro dos acontecimentos”. Ou seja, o autor defende o aprofundamento da informação, de forma que ela ofereça a dimensão comparada, a remissão ao passado, a interligação com outros fatos, a incorporação do fato a uma tendência e a sua projeção para o futuro. Quando os veículos cumprem sua natureza de contextualizar os fatos numa narrativa que vai além da simples cobertura dos acontecimentos, certamente contribuem para a criação de um sentido mínimo para as coisas na mente do leitor. No que se refere à percepção das imagens, trata-se daquele instante fotográfico capaz de tirar o indivíduo da banalização do seu olhar para uma relação de perplexidade e estranheza diante do jornal.

Barthes (1990:35) afirma que “o texto dirige o leitor” que, por sua vez, se complementa na “cadeia flutuante de significados” trazida pela imagem. Quando em sintonia com os princípios do jornalismo, esta combinação produz excelentes resultados. Entretanto, a utilização da imagem com intenções apenas estéticas ou, ainda, de forma conotativa, torna-se capaz de levar o leitor a caminhos equivocados em relação à reportagem que leu. Da mesma forma que pode também comprometer o acesso da sociedade à informação isenta de interesses particulares.

E cabe voltar à questão do imaginário coletivo a fim de contrapor-se ao que pode ser entendido como uma necessidade de proteção ao indivíduo receptor de conteúdos imagéticos. Ou seja, que o ato de cuidar do sujeito e manter o foco no leitor não se caracterize como uma espécie de paternalismo sobre um ser indefeso. Ao contrário, que se respeite seu direito de protagonizar seus movimentos e que a imagem seja compartilhada como instrumento de ampliação do olhar. De modo que faça ele mesmo a sua leitura e o seu compartilhamento do mundo. E que a fotografia – de jornal - não o permita fugir das suas heranças e legados.

Juntando-se os elementos citados até aqui neste capítulo – a revolução que a fotografia provocou nos jornais, a ampliação da oferta de mídia para as pessoas, a necessidade da contextualização pelo leitor, os efeitos do texto e das imagens sobre o público, a autonomia do indivíduo diante das imagens -, defronta-se com uma situação bastante emaranhada. Lipovetsky e Serroy (2010:10) abordam tamanha revolução num período de apenas 50 anos, quando a sociedade passou do “ecrã-espetáculo ao ecrã-comunicação, do ecrã-único ao tudo-ecrã”. E se engana quem pensa que a crítica dos autores à “época do ecrã global” se restringe ao mundo do cinema. Afinal, em todos os lugares e a qualquer momento, o utilizador de notícias¹⁵ está diante de uma tela, das mais diversas dimensões, atraído por informações e entretenimento. O jornalismo contemporâneo não escapa desse labirinto de comunicação.

Diante do século que se confirma como o do “ecrã omnipresente e multiforme, planetário e multimidiático”, conforme Lipovetsky e Serroy (2010:288) torna-se fundamental ressaltar o empoderamento cada vez maior dos utilizadores nossos de cada

¹⁵ Cf. Cardoso (2013: 29-42), trata-se do termo utilizado pelo autor para definir os públicos da nova e interativa comunicação que, além leitores, atuam também como publicadores de notícias.

mídia. Se, antes, esse sujeito estava refém de uma grade programática e de um intermediário para receber sua informação preferida, após a invenção das redes sociais interativas ele atua como produtor dos conteúdos. Ou seja, a sociedade da informação passou da primeira tela (recepção passiva dos conteúdos) para a segunda tela (cada indivíduo monta a sua própria grade de programação *on demand*) e, posteriormente, para a terceira tela (o utilizador interfere na preparação de material a ser disseminado).

Do modelo tradicional dos meios de comunicação de massa - onde diversos milhões de espectadores recebem simultaneamente uma mesma mensagem - ao livre acesso aos conteúdos informacionais pelos próprios utilizadores ativos, o jornalismo contemporâneo debate-se com desafios intermináveis. Para Lipovetsky e Serroy (2010:253), o ecrã proporciona a esse utilizador ativo navegar nos *sites*, comentar dados institucionais, comparar preços, etc. Pelo ecrã, o sujeito “se torna fotógrafo e repórter amador”, evidencia o autor, ao falar de uma nova forma de experimentar a comunicação que era, até então, essencialmente unilateral.

Neste aspecto, que envolve dinamismo e instantaneidade, a informação vai encontrar um enorme suporte nas imagens, visto que sua utilização não apenas amplia o poder de atração do leitor como também facilita a ilustração de fatos e de versões. O exagero, no entanto, pode levar facilmente ao sensacionalismo ilustrado, o que nem sempre representa a cobertura documental de uma ocorrência. Assim, a banalização na utilização de imagens pelo jornalismo contemporâneo pode afastar do leitor a realidade e, ainda pior, levá-lo à ilusão de que um mundo de sombras substitui a realidade. Uma espécie de volta à “alegoria da caverna” de Platão, tantos séculos depois.

Esta tamanha tentação ilustrativa parece ter chegado definitivamente ao jornalismo profissional que, na ânsia do imediatismo informacional, por vezes cai na armadilha da ditadura da imagem. Cobertura de guerras, transmissão de conflitos sociais, disseminação de tragédias humanas, etc. são exemplos de situações onde o peso da imagem, por vezes, pode comprometer a qualidade da informação sobre o relato dos fatos. Seja pelo repórter amador ou, ainda mais grave, pelos veículos profissionais.

Em setembro de 2015 - conforme já relatado anteriormente -, uma imagem chocou o mundo: Alan Kurdi, o menino sírio-curdo de três anos, morto numa praia da Turquia, vítima de naufrágio em fuga do Oriente Médio e África tentando chegar à Europa por

conta da crise migratória. Além do afogamento que causou consternação ao redor do mundo e transformou o episódio em um símbolo da tragédia dos refugiados das atrocidades do Estado Islâmico, a divulgação da fotografia, nas primeiras páginas de inúmeros jornais do planeta, revelou o caráter sensacionalista do jornalismo contemporâneo.

Cabe ressaltar que todas as esferas da atividade humana – política, constitucional e eclesiástica -, bem como seus movimentos – sociais, filosóficos e literários – encontram na atividade jornalística seu principal veículo de disseminação. Como evidência do poder de influência da mídia, Melo (2012:173) cita grandes movimentos sociais mundiais que resgataram a principal contribuição dos jornais e dos jornalistas: “a criação da opinião pública”. O autor se refere à atuação da imprensa nas transformações europeias como um “fenômeno decisivo para sepultar o antigo regime, tornando vitoriosas a Independência Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789)”. Na mesma linha, Berger e Marocco (2008: 31) citam Weber (1992:247) sobre o desenvolvimento futuro da imprensa: “colocar-se como censor da sociedade e da política ao informar os temas, assuntos e problemas que não eram levados aos tribunais de justiça”.

Desde as primeiras experiências o jornalismo revela uma multiplicidade de funções, bem como determinada vulnerabilidade diante dos interesses públicos e privados da sociedade. Assim, é compreensível que a convivência entre o compromisso com a verdade e as intenções particulares provoque desconfianças e dispute espaços – noticiosos e opinativos – nas páginas dos periódicos em todo o mundo. Dines (1986:120) lembra que “o jornalista seleciona e opta ao escrever”, afetando a vida das pessoas. O “jornalista sabe que, ao redigir uma nota de três linhas, pode estar destruindo uma reputação e uma vida”.

Quanto aos aspectos inerentes à filosofia e à ideologia, mencionados acima, percebe-se que o jornalismo contemporâneo parece ter levado o leitor de volta à “alegoria da caverna”, na medida em que se convive mais com a representação da realidade imposta pelas imagens em inflação do que com o mundo realmente existente. Dos autores clássicos aqui estudados aos ensaístas do tempo atual citados nesta tese, a questão da imagem sugere percorrer um itinerário circular a partir de algumas premissas. São elas: distanciamento da realidade, convivência com sombras, diminuição do aprofundamento das ideias em função da diminuição da escrita, evidenciação da violência, banalização do

horror, invisibilidade apesar do excesso de exposição de imagens, falta de visão crítica do indivíduo.

3.3- O jornalismo e a sociedade, historicamente ligados pelo compromisso com a verdade

Três momentos históricos, que se remetem às origens do jornalismo como se conhece hoje, são bastante ilustrativos quanto às questões da responsabilidade da consciência social deste segmento. São eles: as *Actas Diurnas* no Império Romano, o periódico chamado *Gazeta* nas Repúblicas do Mar Adriático e o surgimento das crônicas nos jornais, na transição do Século XVII para o Século XVIII. Cada qual ao seu tempo e com os devidos discursos, os exemplos acima caracterizam-se por tornarem públicas aquelas informações sobre assuntos de interesse das comunidades.

Criada no ano de 59 a.C., enquanto publicação oficial do Império Romano (27 a.C. - 476 d.C.) a *Acta Diurna* era publicada em grandes placas brancas de papel e madeira (estilo “*outdoor*”), que eram expostas nas principais praças das grandes cidades, para que os habitantes pudessem ler gratuitamente as notícias sobre as conquistas militares, políticas e científicas da época. Assim batizada por Marco Túlio Cícero¹⁶, as *Actas Diurnas*, ou seja, aquilo que acontece todos os dias, podem ser consideradas, de fato, a pré-história do jornalismo tal como se conhece atualmente. Um início caracterizado por uma espécie de “romanização”¹⁷, a partir da ideia de transformar tudo em Roma, romanizar, a fim de criar, forçosamente, nas próprias colônias afastadas do centro do poder romano, o sentido da pertença ao próprio Império.

A parcialidade editorial daquele jornalismo (divulgavam-se apenas informações úteis ao Império) também é verificada naquilo que se pode chamar de o primeiro jornal: *Gazeta*. Trata-se do periódico pioneiro na publicação de informação comercial sobre o que ocorria nas relações das repúblicas do Mar Adriático, onde se encontrava o grande

¹⁶ Marco Túlio Cícero foi um estadista, orador e filósofo romano, nascido a 13 de janeiro do ano 106 a.C. em Arpino, Itália, e que morreu em 7 de dezembro de 43 a.C. em Formia, Itália.

¹⁷ Expressão utilizada por Salvato Trigo, durante pronunciamento na abertura do evento científico *Dia do Jornalismo*, realizado em 19/07/2018. Versão em vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BEFjE1uOfmE> e acessado em 30/07/2018.

centro do comércio do mundo (Gênova e Veneza, principalmente). Situado entre o fim da Idade Média (séculos V e XV) e o advento do Renascimento (meados do século XIV e o fim do século XVI), este perfil jornalístico¹⁸ trazia como pauta os aspectos mercadológicos (o movimento dos navios comerciais, a oscilação dos preços das mercadorias, as negociações), visto que a informação do comércio era útil para as pessoas.

O caráter de utilidade da informação que se divulga ganha novos elementos quando se chega ao século XVIII e surge uma relação muito íntima entre o jornalismo e a literatura, a partir das crônicas literárias que passam a ser publicadas, nos rodapés dos jornais, a dividirem espaços com as notícias comerciais, militares e de outra natureza. O que, de certa forma, dá início ao gênero literário folhetim tem a contribuição do jornalismo no que se refere à aproximação entre o que é fato e o que é ficção¹⁹. Enquanto primeiro esboço da história, no entanto, o periodismo defronta-se neste momento com o risco da perda de credibilidade, visto que a ficção não garante o respeito absoluto aos fatos. Ou seja, enquanto a narrativa jornalística tem que ser factual, a narrativa literária é ficcional.

Tanto nas evidências históricas acima quanto na prática contemporânea, o compromisso do jornalismo deve(ria) ser o compromisso com a verdade e com os fatos. Diante de situações que eventualmente são reveladas, mas que não têm respaldo nos fatos nem na realidade, a pretensão legítima de ser o esboço da história e o cumprimento da sua consciência de responsabilidade social podem se desmoronar. Do “fazer gazeta” (expressão que significa “faltar com a verdade” e que é oriunda das falhas do primeiro jornal, *Gazeta*) às imagens repletas de conotação dos noticiários atuais, a necessidade da preservação dos fatos e das verdades caracteriza o papel do jornalismo na sociedade.

Nesta linha tênue entre as notícias factuais e as informações ficcionais, cada vez mais presente e suportada por imagens no jornalismo atual, o risco da profusão de sentidos materializa-se por meio de comentários, opiniões, pontos de vista, etc., nos quais há muito pouco de factual ou verdadeiro. Quando a emissão de opinião do jornalista confunde-se com fatos, sem a devida contextualização que deve estar baseada no tempo e na realidade, o noticiário assume aspectos conotativos.

¹⁸ Cf. Salvato Trigo, ver nota anterior.

¹⁹ Cf. Salvato Trigo, ver nota 17.

Assim, cabe ressaltar que a diferença fundamental entre o jornalismo e a literatura é que no noticiário não deveria haver conotações ou segundos sentidos. Na verdade, espera-se dele um sentido único, semanticamente, referenciável e contrastado com a realidade. Quando se entra no domínio da conotação, dos sentidos sugeridos ou dos sentidos figurados, assume-se o risco de saltar do campo dos discursos jornalísticos para a esfera dos discursos literários. O que é próprio e legítimo da literatura (a possibilidade do licenciamento e da transformação semântica da realidade) não cabe no jornalismo, o qual deve contribuir para a formação de uma opinião pública esclarecida.

No entanto, os títulos nas primeiras páginas, reforçados pelo poder de imagens impactantes e incoerentes com o texto completo da matéria, são utilizados como estratégia para vender jornais. Em tempos manchetes ilustradas em formato *outdoor*, o jornalismo deixa de exercer o seu papel de esclarecer a opinião pública de forma que ela ganhe o juízo crítico e analítico suficientemente autônomo, para decidir por si mesma. Afinal, o aspecto mais precioso de um jornalista é, evidentemente, o seu compromisso com o pensamento crítico, sustentado nos fatos que publica.

Às preocupações referenciadas acerca de três marcos históricos do jornalismo na sociedade, deve-se acrescentar a questão da utilização das imagens ao se estudarem os discursos de natureza jornalística, de caráter informativo e com a dimensão da utilidade da notícia. A evidência da conotação, tanto através dos textos quanto principalmente por meio das fotografias icônicas, pode contribuir para o condicionamento que se pode fazer das populações e das sociedades, através de uma informação tendenciosa que, na forma de manipulação, leva o próprio jornalismo a deixar de cumprir seu papel social.

Preocupação que, por sinal, encontra respaldo em Stephens (1993:455-456): “os jornais começaram a voltar mais sua atenção para os negócios”. Do ponto de vista econômico, a influência da imprensa também tem sido motivo de estudos e pesquisas há bastante tempo. Melo (2012:23) entende que o jornalismo precisa ser entendido como um processo que envolve a sociedade em seus contextos políticos e econômicos, e que não apenas seja pesquisado a partir do suporte tecnológico. A imprensa tem um compromisso com o cidadão.

Considerando os aspectos empresariais que envolvem o jornalismo, há o risco de os periódicos comprometerem sua missão junto à sociedade. Dines (1986:108) alerta que

“um jornal que cede a uma pressão cede a todas”. O autor defende que “o caminho é manter inviolável o compromisso com a verdade”, e que somente assim o veículo pode se tornar um jornal “mais prestigiado, aceito e, portanto, lucrativo”. Entre mercado e sociedade, Dines (1986:120) lembra que “o jornalista seleciona e opta ao escrever”, afetando a vida das pessoas.

3.4- A função do jornalismo junto à sociedade

O jornalismo convive com a legítima cobrança da sociedade para que exerça, da melhor maneira possível, seu papel junto ao leitor. Chaparro (2014:39) complementa que “o jornalismo tornou-se, pois, espaço público de socialização dos discursos particulares”, na medida em que “noticiar se tornou a mais eficaz forma de agir no mundo e com ele interagir”. O que se verifica como fator de ampliação destes aspectos privados é a atuação, cada vez mais profissional, de comunicadores, utilizando os bastidores do noticiário para tentar emplacar suas pautas e seus interesses. Relação que tende a ficar ainda mais estreita na medida em que os jornais buscam formas mais visuais – e agradáveis – para atrair o leitor. Ou seja, eis a contribuição da banalização da imagem neste sentido.

Em se tratando de um conflito entre interesses particulares e o escopo de atuação da imprensa, Chaparro (2014:26) traz a ideia de que, por trás da “linguagem dos conflitos”, há a própria natureza do jornalismo. “O bom jornalismo é uma narração de conflitos”, reforça. Ele cita os conflitos políticos, econômicos, sociais, sexuais, culturais, enfim, de todo tipo. Para o autor, tudo isso se aflora no jornalismo, e se manifesta através de ações e falas que podem transformar a realidade. “O jornalismo tem um potencial transformador”, conclui. Fundamental, portanto, lhe devolver a responsabilidade de consciência social.

Mas este poder transformador do jornalismo também tem sido utilizado por indivíduos sem formação profissional e, portanto, sem mediação adequada, para satisfazer seu desejo de protagonizar-se. Algo que pode provocar graves conflitos do ponto de vista social e de relacionamento. Lipovetsky e Serroy (2010:285) destacam que “os indivíduos, hoje, fotografam e filmam ininterruptamente o seu ambiente: tudo, hoje em dia, do mais dramático ao mais anódino, é matéria do cinema digital”. E do jornalismo autônomo também.

Assim, “desenha-se uma nova fronteira: esta não é senão a expressividade de si transformada em ideal de massas”, reclamam os autores (2010:286). E esta espécie contemporânea do “eu repórter” - mais um fator de complicação para o exercício do jornalismo junto à sociedade – encontra nas imagens seu ponto forte de disseminação de informações, apuradas ou não; verdadeiras ou não. Como consequência imediata, já se percebe a queda na credibilidade do jornalismo junto à sociedade.

De acordo com investigações²⁰ realizadas entre 2005 e 2016 pelo *Grupo de Estudio sobre Periodismo y Comunicación* da Universidade de Málaga, na Espanha, as “notícias falsas” (*fake news*) respondem por 26% da queda de confiança dos cidadãos espanhóis nos seus meios de informação. Segundo o coordenador da investigação, Pedro Farias Batlle (membro da *Comisión de Comunicación de la UNESCO España*), é preciso conscientizar de que “a responsabilidade de uma sociedade bem informada é um trabalho em conjunto da sociedade, com responsabilidade individual e coletiva”.

O exemplo espanhol ilustra muito bem este movimento que se verifica no jornalismo contemporâneo através do qual qualquer cidadão se sente apto a publicar informações noticiosas, ainda que não seja profissional da área. Se todo jornalista deve exercer sua cidadania no exercício da profissão, nem todo cidadão está legitimado a exercer o jornalismo em sua prática cidadã. Batle sugere “aumentar com todos os meios ao nosso alcance a alfabetização midiática da população”. Tanto para quem lê quanto para quem compartilha informações. Trata-se, portanto, de uma conexão direta com a proposta de literacia da mídia, de Cardoso (2013:48), bem como com a responsabilização do jornalismo na legitimação do imaginário coletivo.

Não se trata, obviamente, da criação de sistemas de proteção ao leitor, considerando-o um elemento frágil diante dos noticiários. Ao contrário, a proposição é tirá-lo da condição de protegido para uma autonomia do próprio protagonismo, enquanto aquele que escolhe o que vai ler e acreditar. Numa situação em que, muitas vezes, os consumidores ou utilizadores de informações já falam diretamente com as fontes, a

²⁰ Cf. estudo *La credibilidad del periodismo y la pérdida de la calidad de la información*, realizado pelo *Grupo de Estudio sobre Periodismo y Comunicación* da Universidad de Málaga. Acessível em <https://congresounizar.wordpress.com/>. Acesso em 18/11/2017.

veracidade dos conteúdos pode ficar comprometida. Alguém, devidamente preparado para isso, há de mediar essa relação entre publicação, conteúdos e sujeito.

Os demais fatores que afetam a credibilidade na informação dos meios, segundo a pesquisa, são: legitimidade das fontes (12%), polarização (10%), falta de retificação do veículo ao cometer erros (8%), informação e opinião do jornal (6%), *gap* midiático (5%) e outros (33%). “Continuar a melhoria da qualidade dos conteúdos e dos processos de informação” é um dos desafios que o jornalismo contemporâneo está a enfrentar, segundo Batle. Na Espanha, local da investigação, e no resto do mundo democrático.

Neste sentido, a falta de mediação ou do mediador pode ser o fator crítico do imbróglio que envolve e cria tendência para o jornalismo atual. Se os veículos perdem credibilidade por conta de notícias falsas pode-se considerar que o leitor chega a acreditar em *fake news*? Caso seja afirmativa a resposta para a hipótese, admite-se que há ainda alguma confiança do indivíduo ao buscar notícias nos jornais. Mas, se não parece tão fácil identificar-se uma informação mentirosa, a quem cabe o discernimento sobre o que é publicado?

Em tempos de “imagem-excesso”, Lipovetsky e Serroy (2010:69) afirmam que “da era do vazio passamos à era da saturação, do excessivo, do superlativo em todas as coisas”. Saturação de imagens e de informações que sem a figura de um profissional credenciado tecnicamente para a discriminação de conteúdos pode estar a contribuir para que o indivíduo se contemple mais com as sombras do que com a realidade. Ainda que atue sobre notícias factuais, o jornalismo sem mediação e realizado por qualquer cidadão corre o risco de entregar mais versões sobre um acontecimento do que sobre a própria ocorrência.

Ainda sobre “imagem-excesso”, Lipovetsky e Serroy (2010:79) são bastante específicos em sua análise sobre o cinema, situação que estende-se adequadamente ao jornalismo atual:

A imagem-excesso já não se constrói a partir do referencial metafísico ou na forma de uma figura humana imemorial: vem antes ilustrar a situação de uma sociedade em que os indivíduos são vítimas ou escravos de um universo desestruturado, feito de liberdades e de estímulos inumeráveis. O excesso arquetípico, dionisíaco ou satânico deu lugar ao excesso de uma época histórica patogênica: a da hipermodernidade individualista. É neste contexto que proliferam os temas e imagens das anomalias paroxísticas.

Os autores abordam também os aspectos da “imagem-distância” que, tanto no cinema quanto nos estudos midiáticos, acabam por desempenhar a função de afastar o sujeito dos fatos relatados. Ainda que imagens do horror ilustrem tragédias do cotidiano, admite-se que reside nesta questão uma responsabilização do jornalismo que, ao mesmo tempo em que leva o mundo até a sala das pessoas, também contribui para anestesiá-las diante dos sofrimentos alheios.

Diante da hipótese de um posicionamento de indiferença do leitor, em que admite nada poder fazer por estar muito longe da ocorrência noticiada, a imagem jornalística não vai além do ato de informar. Assim, o indivíduo não é atingido pelo “dar vontade”, da teoria de Barthes (1984:48-49), e escolhe virar a página, literalmente, da possibilidade de mobilizar-se para alterar uma situação anormal da sociedade em que vive. “São incontáveis os filmes que reforçam a distância, o recuo do filme em relação a si mesmo, induzindo um semelhante distanciamento, em relação ao filme, por parte do espectador”, resumem Lipovetsky e Serroy (2010:117). Respeitadas as devidas proporções, esta crítica cabe também à ausência dos mediadores no jornalismo atual.

Desta forma, diariamente chega ao público um considerável volume de informação das mais variadas fontes e formas de produção. Segundo Cardoso (2013:33), “os conteúdos – sejam eles informação ou entretenimento – mudaram graças à presença de conteúdos produzidos pelos utilizadores”. Trata-se, na verdade, de uma produção caracteristicamente mais customizada, “e não apenas pela esfera corporativa em si, afirmando-se a coexistência de diferentes modelos de informação para diferentes audiências”.

Tanto nos formatos noticiosos quanto em ações de entretenimento, cada vez mais se observa a atuação dos utilizadores de informação, em função da disponibilidade das facilidades tecnológicas. Os novos paradigmas de comunicação têm como base a “importância da imagem em movimento”, como relata Cardoso (2013:32), muito provavelmente suportados pelas “novas dinâmicas de acesso à informação” e novos modelos de inovação, além da disposição dos utilizadores em atuarem na produção dos conteúdos.

3.5- Fotografia e reputação

Em alinhamento com a “linguagem dos conflitos”, de Chaparro (2014:26), cabe ressaltar os aspectos sensacionalistas do jornalismo quando da utilização de imagens para a cobertura de atrocidades. Didi-Huberman (2012:95) fala de “imagens falsas”, como formas de manipulação com “o intuito de induzir esta ou aquela crença”. Ele cita, ainda, a crítica de Roland Barthes (1990:16) às “fotografias-choque”, na construção do horror tornando-se “estado intermédio entre o fato literal e o fato ampliado”.

Segundo Didi-Huberman (2012:95), “da cobertura jornalística ao culto mediático, da constituição legítima de uma iconografia à produção abusiva dos ícones sociais, frequentemente não vai senão um passo”. Embora contribua para a conquista imediata da atenção do leitor, a prática da utilização da imagem em excesso pode implicar numa banalização da informação. Aquilo que o autor (2012:77) chama de “hiper-interpretação” torna-se uma verdadeira obstinação em destruir o olhar, na medida em que se qualifica como reconstituição, ficção e criação.

Bastante criticado pela importância que atribui às quatro fotografias feitas num campo de concentração em 1944 ao considerá-las como verdadeiros testemunhos da história do Holocausto, Didi-Huberman (2012:111) ressalta que “as imagens, como é evidente, não dão tudo”. Análise, por sinal, bem de acordo com Sontag (1986:28): “As imagens paralisam. As imagens anestesiaram”. Ela ressalta, ainda, que “um acontecimento conhecido através da fotografia torna-se certamente muito mais real, mas também se pode tornar menos real após a repetitiva exposição às imagens”.

Sobre o poder de influência da fotografia de imprensa, cabe retornar a Barthes (1990:14) e sua leitura sobre os efeitos da conotação da imagem. Enquanto “análogo mecânico do real, a sua primeira mensagem preenche de certo modo plenamente a sua substância e não permite qualquer desenvolvimento de uma mensagem segunda”. Ele entende a fotografia como “a única a ser exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem denotada, que absorveria completamente o seu ser”.

Barthes (1990:16), no entanto, não deixa de alertar para os riscos da conotação, tida como “imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita”, que é elaborada nos diferentes níveis de produção fotográfica: escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação. Ou seja, a manipulação de imagens, ou, segundo ele,

os “processos de conotação”, podem ocorrer das seguintes formas: “trucagem, pose, uso de objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe”.

Pela “trucagem” entende-se a montagem de uma cena fotográfica, a partir da fusão de duas ou mais imagens, a fim de denotar algo que, de fato, não existiu. Trata-se de uma montagem, literalmente. O autor (1990:17) exemplifica com uma foto publicada pela imprensa americana em 1951, nos EUA, que derrubou o senador Millard Tydings, ao mostrá-lo conversando com o dirigente comunista Earl Browder.

A pose fotográfica compreende uma espécie de direção fotográfica na arrumação dos motivos a serem documentados. Por exemplo, “foto do busto do presidente Kennedy, visto de perfil, com os olhos erguidos para o céu, de mãos postas”, sinalizando “juvenildade, espiritualidade, pureza”. A utilização de objetos implica em colocar elementos de significação estrategicamente na cena da fotografia, o que conota uma desejada leitura do ambiente fotografado. A fotogenia, por sua vez, diz respeito ao embelezamento da imagem por meio de iluminação, impressão, tiragem. São os “efeitos técnicos”. O estetismo é uma classificação que o autor dá à fotografia quando a mesma é feita a partir de uma pintura. Para o autor, a sintaxe é uma sequência de fotos, um encadeamento ou filme.

A tentativa, por quem publica, de induzir o seu público à leitura desejada encontra outros caminhos, também, nas formas de narrativa. É que se pode chamar de “olhar militante” ou “olhar íntimo” dos quais falam Lipovetsky e Serroy (2010:148): “uma narrativa nunca é neutra”. Numa metáfora à realidade do cinema, o autor se refere aos produtos de comunicação que resultam do trabalho de “militantes”, cujo comprometimento com o tema trabalhado induz a uma tentativa de convencimento junto ao espectador.

Seja nas artes – mais especificamente no cinema – ou na comunicação social – de massa, principalmente –, o fenômeno da persuasão tende a ser bem sucedido ou não de acordo com o nível de aceitação do público. O autor ressalta, então, que a imagem-excesso vem ilustrar a situação de uma sociedade onde os indivíduos são “vítimas ou escravos de um universo desestruturado, feito de liberdades e de estímulos inumeráveis”. Segundo Lipovetsky e Serroy (2010:79), vive-se uma época histórica patogênica, uma

“hipermodernidade individualista”, em cujo contexto “proliferam os temas e imagens das anomalias paroxísticas”.

A respeito da utilização exagerada da violência pelo cinema, os autores justificam dizendo que “o mundo contemporâneo é violento”, visto que o ecrã integra a sociedade em linguagem própria. Se a prática artística é consequência do comportamento social, este raciocínio deve ser imediatamente aplicado ao jornalismo dos nossos dias. “As imagens carregam toda uma agressividade feita para criar um efeito-choque”, afirmam Lipovetsky e Serroy (2010:83). Os efeitos na mente do público, no entanto, serão determinantes para a sua construção de sentido sobre tudo o que recebe de informação.

Não se pode, portanto, ignorar os resultados que ocorrem ao leitor ou espectador deste processo de comunicação. Os próprios Lipovetzky e Serroy (2010:85) defendem que “para um espectador que esteja moldado, socializado, alfabetizado, de certa maneira, pela imagem, o espetáculo da violência foi inicialmente sentido como um elemento extraordinário”, o que teria provocado nele um “impacto tanto mais forte quanto mais rara era aquela violência”. Mais grave, no entanto, é o que ele chama de proliferação, ou seja, “a violência apanhada numa escalada exponencial de fins sensacionalistas”.

Analisando-se, no entanto, a reação do leitor, em geral, parece existir uma lacuna de sentidos e significados. Independente da questão conotativa do uso da imagem (voltando ao exemplo do menino sírio e contrastando-a com o pensamento de Dines (1986:100-104) ao falar da contextualização dos acontecimentos), é esperado do jornalismo uma atuação mais socialmente responsável. Dines (1986:90) resgata, ainda, que o leitor tem o direito de não querer apenas “saber o que acontece à sua volta, mas assegurar-se da sua situação dentro dos acontecimentos”. Para ele, é com o engrandecimento da informação que se garante uma comunicação de qualidade. E lamenta que o jornalismo investigativo tenha se confundido com um jornalismo de sensações ou de escândalos.

3.6 – Fotografia e jornalismo na prática

Historicamente, três periódicos disputam o reconhecimento pelo pioneirismo na publicação de imagens no noticiário: a revista semanal *The Illustrated London News*

(1842 – gravura sobre grande incêndio em Hamburgo, na Alemanha); o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* (1871 - fotografia a partir de método de impressão); e o jornal *The New York Daily Graphic* (1880 – fotografia impressa)²¹. Da primeira utilização de uma ilustração ou fotografia na imprensa diária à ditadura da imagem dos dias de hoje, o jornalismo vem passando por transformações a fim de se adequar às exigências do seu público. Edições mais visuais e textos menos densos têm sido estratégias adotadas pelos periódicos em geral desde meados do século XX, e com mais intensidade nas últimas décadas. Também o destaque para as cores nas páginas e o encurtamento dos parágrafos nas colunas parece uma saída eficaz para conquistar o leitor.

No entanto, o que poderia ser apenas uma questão de diagramação acaba por transformar-se num processo que empobrece o conhecimento do leitor. Diminui-se o texto, tratam-se os conteúdos de maneira superficial e alimenta-se uma leitura dinâmica repleta de informação, mas carente de significados e contextos. Do outro lado da página, negligencia-se um ator social que imagina ter o mundo nas mãos, mas que mal consegue articular uma frase que traduza as angústias de uma sociedade chamada de hipermoderna.

A situação pode ficar ainda mais grave na medida em que os periódicos abusam do uso das imagens. Não apenas em quantidade - já fato consumado - mas também no grau de apelo sensacionalista que uma ilustração pode oferecer e na repetição de fotografias semelhantes. Além de, supostamente, ter mais poder do que muitas palavras, a fotografia tem o poder do choque imediato junto ao leitor. Para Barthes (1990:33), “imagem é polissêmica, cadeia flutuante de significados” que tal qual o texto, “dirige o leitor”. Com mais um agravante: de forma conotativa a impor sentidos na mente fragmentada de um leitor apressado.

Dadas as proporções de época e de gênero, tais iniciativas correspondem, de certa forma, à inclusão de crônicas literárias nas páginas noticiosas dos jornais, pelos idos do Século XVIII. A falta do respeito absoluto ao tempo e o não compromisso de situar os fatos dentro de suas respectivas épocas pode significar mais desinformação do que um sentido único aos indivíduos. Além do tempo cronológico, este tipo de prática conotativa é similar à utilização de fotografias icônicas sem a devida aferição de valor de sua

²¹ Cf. Felz (2008: 3-5). Cf. Jorge Pedro Souza (2000: 40-44).

responsabilidade na legitimação do imaginário coletivo. Assim, o jornalismo peca pela falta de honestidade intelectual e pelo rompimento com a vinculação discursiva.

Diante do desafio de não perder de vista o seu público – cujo comportamento vem se transformando radicalmente –, o jornalismo deve inspirar-se em Lipovetsky e Serroy (2010:253), no que se refere à estratégia adotada pelo documentário, quando aborda a questão do “ecrã global” em relação ao cinema. “Depois do modo de comunicação do um para todos, vem o do todos para todos; depois dos meios de massa, o advento da *self-media*”, dizem os autores sobre a necessidade de os veículos se adaptarem às necessidades particulares de cada um.

Assim, cabe ao jornalismo apurar suas responsabilidades diante da leitura que seu público faz. Entre a minimalização do texto e a sobredeterminação da imagem, o que se pergunta é se o jornalismo está conseguindo cumprir seu papel de proporcionar um sentido mínimo das coisas na mente do leitor. Caso contrário, pode-se estar diante da banalização dos conteúdos em forma de mercadoria, sem querer se dar conta de que é preciso cuidar dessa imagem avassaladora que invadiu as páginas e telas dos periódicos.

Por ocasião do lançamento do romance *Caverna*, o escritor português José Saramago prestou o seguinte depoimento para o documentário *Janela da alma* (2001), dos diretores João Jardim e Walter Carvalho:

Nós nunca vivemos tanto na Caverna de Platão como hoje. Hoje é que nós estamos a viver de facto na Caverna de Platão. Porque as próprias imagens que nos mostram na realidade, então de alguma maneira, substitui a realidade. Nós estamos, estamos, no mundo a que chamamos o mundo audiovisual, nós estamos efetivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na Caverna de Platão, olhando em frente, vendo sombras, e acreditando que essas sombras são realidade. Foi preciso passarem todos esses séculos para que a Caverna de Platão aparecesse finalmente num momento da história da humanidade, que é hoje, e vai ser e vai ser cada vez mais.

Para além de uma comparação com um passado histórico, ligado àquela alegoria secular, o romancista vencedor do Prêmio Nobel da Literatura em 1998 lança luz sobre o futuro de uma escuridão que parece permanecer na humanidade e que tende a se tornar ainda mais evidente. A sua perspectiva nada otimista em relação à vida em sociedade envolve as formas de comunicação, a disponibilização dos conteúdos – textuais e visuais – e as reações dos receptores. A constatação de que as pessoas estão “olhando em frente,

vendo sombras, e acreditando que essas sombras são realidade” traduz um universo repleto de informações e carente de sentidos. Apesar, ou em função, da proliferação de imagens.

Realidade e verdade, sombras da realidade, imagem e escrita, imagem (d)e horror, imaginário coletivo e imagem para mobilização são pontos de convergências e de divergências entre os autores e seus respectivos conceitos que foram trabalhados acima, nesta abordagem sobre a imagem no jornalismo. As conexões entre estes ensaístas e as suas teorias remetem a uma espécie de holografia com efeitos visuais caleidoscópicos. Ou seja, a repetição exaustiva e a banalização de imagens revelam um jornalismo supostamente de simulacro e de ilusão visual. A imagem que está nas páginas pode não ser percebida como real, mas ilusória. Como consequência, tem-se uma visão embaralhada por quem é bombardeado por este turbilhão de imagens repetitivas.

E esta percepção do universo onde se insere pode até afastar o indivíduo dos aspectos da coletividade em todas as suas ações de comunicação e de relacionamento. O que implica em se distanciar dos horrores alheios que a imagem lhe traz, ao contrário de se mobilizar a partir dos desconfortos que a imagem deve lhe impor. Eis, de novo, uma questão fundamental desta investigação: devolver ao jornalismo sua responsabilidade de consciência social, tendo como parâmetro sua função de efetuar a passagem do real para a realidade, bem como a necessidade de promover a desbanalização da imagem. Para que a ilustração de jornal seja vista como retrato definitivo da história, numa espécie de museologização contemporânea da fotografia.

CAPÍTULO IV: UMA SÍNTESE DA HISTÓRIA DA ARTE AO REALISMO

4.1- Correlação com a fotografia na passagem do real para a realidade

O desafio de analisar criticamente a imagem no jornalismo, a partir do entendimento de que a fotografia pode ser um retrato definitivo da história, remete à arte da memória, o que é equivalente ao visual exato da lembrança. Tudo isso para não permitir aos indivíduos um confortável afastamento de seus legados fantasmagóricos. Da mesma forma, dadas as proporções, que cabe ao historiador a função de “lembrar a sociedade daquilo que ela quer esquecer”, conforme assinala o britânico Peter Burke²², um dos mais conceituados especialistas em Idade Moderna europeia.

Assim, espera-se da fotografia de jornal a função de efetuar a passagem do que é real para algo que se traduza em realidade. Numa espécie de ruínas, percebidas aqui como fragmentos de uma natureza perdida, certas imagens adquirem para si uma especial notoriedade por conta de sua capacidade de resgatar a responsabilidade de consciência social do próprio jornalismo. Uma resposta, na verdade, à banalização visual que é percebida nos periódicos contemporâneos. Trata-se, portanto, do “ato fotográfico” de Dubois (1993: 27-45) e suas implicações com o realismo.

Um verdadeiro documento fotográfico, diante da fidelidade com que deve prestar contas do mundo real, há de ser observado sob três aspectos: como um “espelho do real”, enquanto uma “transformação do real” e na situação de “traço de um real”. A relação que existe entre o fato referente e a mensagem emitida pela exposição do mesmo leva, obrigatoriamente, a uma reflexão sobre as formas de representação do real ou, simplesmente, a questão do realismo. Assim, é impossível separar a fotografia de sua experiência referencial. Principalmente quando se trata de imagens publicadas em jornal.

²² Historiador inglês, Burke aborda assuntos da atualidade e enfatiza a relevância de aspectos socioculturais em suas análises. Professor emérito de História Cultural em Cambridge, é autor de mais de trinta livros, como *O que é história cultural?* e *Formas de fazer História*.

A semelhança que há entre uma fotografia e seu referente é o que proporciona o efeito de realidade, como um espelho. Mas, se o ato de espelhar a realidade por si só já não pode ser considerado neutro, admite-se que a fotografia tem o poder de transformar o real. Portanto, é a foto compreendida como instrumento de transposição, de análise, de interpretação do real, ou seja, culturalmente codificada. Chega-se, então, à fotografia como traço e referência de um real, numa espécie de índice ou indicador. Por exemplo: o fumo é índice de fogo, uma cicatriz é sinal de ferimento, o sintoma significa uma doença.

Esta proximidade com o realismo, inclusive, atravessa barreiras temporais com a mesma intensidade com que evidencia diversas conexões conceituais entre diferentes autores já citados neste trabalho. Das películas clandestinas de Didi-Huberman e da ausência de fotografias por Lanzmann (diante do imperativo de se preservar a lembrança de um legado de sofrimento) à teoria de Bredekamp (o ato icônico da imagem), têm-se convergências e divergências que remetem ao peso da fotografia de jornal como potencial retrato definitivo da história. Algo muito próximo das sombras em relação à realidade resgatadas da caverna por Platão e que se assemelha ao instante fotográfico – muito pertinente ao universo jornalístico -, através do qual também se faz uma leitura do mundo e que tem a função de atuar como mediador com a sociedade, conforme Lipovetsky e Serroy.

Trata-se, portanto, da relação entre a imagem fotográfica e o recorte temporal e espacial a reafirmar o compromisso com o não afastamento da realidade. Para Dubois (1993: 161), “a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante”. O autor reforça que, em relação ao espaço, ela “fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão”. Assim, a fotografia torna-se “uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo”. Mais do que cortar a continuidade do real e reduzir uma temporalidade, a fotografia (inclusive de jornal) revela uma ideia de passagem de um tempo em evolução para um “tempo petrificado”. Mais: um tempo de perpetuação de um referente que aconteceu somente uma vez.

Tais marcações fotográficas, transformadas em retratos históricos definitivos, não podem ser poupadas do compromisso com o imaginário coletivo, tanto pelo que constrói quanto por aquilo que legitima na projeção do tempo, entre o passado e o futuro das gerações. De forma ontológica, cabe a interpretação da fotografia na sua relação de

contiguidade momentânea com o seu referente, para além do efeito imitativo. Ou seja, é o princípio da transferência das aparências do real para a película sensível. E este fator, conseqüentemente, atua como um meio de transmissão de legados e heranças, a revisitar determinadas ruínas esculpidas por um tempo que não há de ser esquecido. Eis o papel (e a fotografia) do jornalismo contemporâneo.

Considerando-se, assim, os princípios de atestação e de designação, Barthes (1984: 15) afirma em *La chambre claire* que:

o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma única vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais vai poder se repetir existencialmente. Nela o acontecimento jamais se ultrapassa rumo a outra coisa: ela sempre remete o *corpus* de que precise ao carpo que estou vendo e ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e como boba, o Tal (tal Foto e não a Foto), em suma, a Tuché, a oportunidade, o Encontro, a Real em sua expressão infatigável.

Diante do poder de atestação da fotografia, enquanto índice a testemunhar naturalmente a existência de determinadas realidades, há que se condenar a sua utilização na cobertura jornalística para efeito de dissolução dos conteúdos, conforme Perniola. Na medida em que a banalização da imagem proporciona um esvaziamento da capacidade crítica sobre o noticiário, a responsabilidade de consciência social do jornalismo parece comprometida. Volta-se, então, à questão do simulacro e da diferenciação entre a realidade e a fantasia a partir do que se publicam nos jornais.

Neste contexto, as citações de alguns dos demais autores que suportam conceitualmente o trabalho contribuem para o entendimento de que a questão da imagem no jornalismo projeta hipóteses negativas já confirmadas em séculos anteriores. Que o diga Manuel Alexandre Júnior (a força da retórica) em sintonia com Aristóteles (o cuidado com o espaço da escrita em pretensão ao visual), bem como com Rancière (a presença da realidade e da verdade) e com Durand (imaginação simbólica no imaginário coletivo). Tudo muito próximo de Bazin (mais importância para a gênese da fotografia do que para o resultado final) e de Cardoso (numa proposta de literacia da mídia).

Portanto, focar em imagens emblemáticas já publicadas por jornais a fim de efetuar uma análise crítica sobre o poder de transmissão (ou de afastamento) da fotografia sobre a realidade é uma estratégia capaz de resgatar o jornalismo da banalização que faz dos aspectos visuais. Num mundo marcado, denominadamente, pelo “frenesim de

imagens” (Lipovetsky e Serroy), a possibilidade do descolamento do real e dos seus legados por conta da repetição das imagens sugere, no mínimo, que se trata de um paradoxo. Algo que, certamente, contraria o papel (e a fotografia) do jornal de atuar como mediador entre os indivíduos e a realidade.

4.2- Inspiração e influências advindas das (outras) artes

Antes de abordar especificamente a fotografia, é preciso voltar ao campo das (demais) artes plásticas - notadamente a pintura, a escultura, a gravura - para refletir sobre a relação entre imagem e realidade. Afinal, a fotografia pode ser vista como um simples instrumento de uma memória documental do real, enquanto a arte é tida como pura criação imaginária. Portanto, vale ressaltar o papel da fotografia na conservação do traço do passado, de certa forma ampliando o que era feito apenas pela pintura na medida em que confere maior fidelidade à realidade retratada.

Tendo como exemplo aqueles tradicionais retratos de família, cabe à fotografia garantir a presença perturbadora de vidas interrompidas, numa espécie de libertação de sua destinação ao esquecimento. E tal fenômeno ocorre mais pelo registro mecânico, capaz de retirar do tempo sua própria corrupção, do que pelos prestígios da arte, na sua tentativa de criar a eternidade ou embalsamar o tempo. Na transferência de realidade de um modelo para a sua reprodução, a imagem fotográfica possui “o poder irracional” que tem domínio sobre a crença das pessoas. Diferente, por exemplo, da arte do desenho em relação às informações do modelo, conforme Krauss (2010:195).

A captação de uma determinada essência do objeto ou do fato retratado, em seu instante decisivo, garante à fotografia o reconhecimento como uma mídia que problematiza e que desloca outras dimensões da linguagem e da expressão artística. Trata-se da fotografia como índice ou como um registro semiótico de determinada presença. Ou seja, a perpetuação de blocos históricos que, por sua vez, representam uma causa no mundo. Quando publicadas nas primeiras páginas dos jornais evidenciam ainda mais o caráter de possível retrato definitivo da história.

Há que se considerar um outro aspecto nesta relação da imagem com a realidade: o ato de sua recepção e de sua contemplação. De volta à metáfora do álbum de família,

mais especificamente às lembranças das suas viagens, é importante ressaltar o papel da fotografia em trazer de volta aos olhos a exatidão que, por vezes, escapa à memória de quem vê aquelas imagens tanto tempo depois. Eis, mais uma vez, a questão dos legados e das heranças dos indivíduos, quando a imagem de jornal exerce uma espécie de fantasmagoria, ou seja, um fenômeno de reaproximação das pessoas com os fatos que marcaram suas vidas.

Ainda em comparação com as outras artes, a fotografia diferencia-se pela condição *sine manu facta*, ou seja, feita sem intervenção da mão do artista. Talvez o exemplo mais adequado seja o *Santo Sudário de Turim* (figura 2), no qual a auto projeção do modelo (o rosto de Cristo imprimindo-se diretamente por conta própria no "véu de Veronica") confere à fotografia o seu arquétipo, o seu protótipo, o seu mito de origem. Esta correlação leva, então, à síntese da relíquia e da lembrança a partir da realidade que é transferida do fato para a sua representação. Quando remetida à realidade das fotografias nos jornais contemporâneos, sugere a necessidade de se resgatar a responsabilidade da consciência social dos periódicos.

A citação do Sudário nesta reflexão resgata, ainda, outro importante elemento inerente à questão da imagem no jornalismo e já citado anteriormente: relíquias. O milagre de fazer aparecer o que era invisível (o corpo de Cristo), assemelha-se à revelação fotográfica, na qual o negativo (feito um fantasma) escondia a imagem de um objeto tão desejado. Ao trazer a imagem à luz, portanto, realiza o milagre da relíquia resgatada, num advento ao olhar pela força de ver. Aquele tecido impregnado de uma presença que havia desaparecido pode ser considerado como uma revelação fotográfica que gerou uma nova Ressurreição de Cristo.

Numa espécie de comparação com as ruínas, a fotografia confirma que é tão somente temporal a distância entre algo real e o traço físico e material do que já esteve ali. Jamais poderá ser considerada uma representação separada do seu modelo de referência. Na verdade, ambas – ruína e fotografia - são como os vestígios de um fato que a reprodução imagética consegue resgatar. Se a ruína é um índice da destruição que o tempo fez sobre algo que já existiu, a fotografia significa a possibilidade da sua recuperação visual.

Na correlação com os jornais, esta reflexão reforça a preocupação com a questão da banalização das imagens. De tão parecidas e repetidas, elas podem se transformar em tentativas de destruição das ruínas. Estas, enquanto monumento ao tempo, à perda e ao sofrimento, alertam para a necessidade da preservação da memória, sob o risco de serem confundidas como simulacros que pouco representam os seus respectivos fatos históricos. Portanto, resgatar o jornalismo contemporâneo dessa banalização da imagem em negação ao seu papel de esboço da história deve começar pela crítica às formas de utilização das fotografias.

Neste sentido, é necessário sair de uma concepção de arquivo que se tem sobre o universo da fotografia e passar a encará-la a partir do contexto de um ambiente de museu. Numa espécie de “museologização” contemporânea da fotografia, surge a oportunidade de se criar um novo dispositivo de forma relativa à exposição estética da fotografia. Para que assim o indivíduo comum, ao olhar para a imagem do jornal num contexto de museu, estabeleça uma outra forma de relação com aquela imagem que retrata um fato jornalístico.

Além da ideia do “instituto utópico da linguagem”, conforme Barthes (1990), a proposição desta tese é retirar a fotografia de jornal deste excesso de exposição no seio da sociedade da cultura de massas a fim de resgatar dela o seu poder de gerar perplexidade, a sua capacidade de demarcar o espaço da estranheza. Portanto, pontuar a questão da banalidade é impor um limite à suposta estética da violência que tanto tem pautado fotograficamente os jornais contemporâneos. E tudo isso conecta-se com a ideia da recepção e da contemplação da imagem pelos indivíduos, o que reforça o compromisso noticioso com a narrativa ilustrada da história.

4.3- Justificativas para a escolha das fotografias a serem analisadas

A discussão sobre “os espaços discursivos da fotografia”, de acordo com Kraus (2010), encontra dois parâmetros que se complementam: o domínio icônico em sua atmosfera quase mística (século XIX) e um estatuto novo de fundamentos estético e moderno (espaço da arte). Ambos remetem ao entendimento da prática fotográfica como um objeto de teoria capaz de suscitar um debate sobre as possíveis relações com as demais áreas de expressão artística. Assim a sua utilização – também pelo jornalismo - é

reconhecida como uma ferramenta da preservação da memória e o seu autor é visto como um historiador, aquele que tem o papel de não permitir à sociedade o esquecimento de fatos que a assombram.

Diante dos aspectos inerentes aos legados e às heranças das pessoas, espera-se da publicação fotográfica nos jornais a consciência de que está a serviço da retratação definitiva da história. Nesta concepção, a exposição de imagens nos noticiários torna-se equivalente a emblemáticas obras de arte nas quais é impossível se desassociar de episódios históricos envolvendo a sociedade. Que o diga o quadro *Guernica*²³ (figura 20), de Pablo Picasso, em sua revelação dos efeitos da guerra civil espanhola na população. Trata-se de uma obra com um absurdo valor jornalístico visto que, através dela, há uma percepção nas pessoas de atrelar à pintura as atrocidades que a Legião Condor promoveu naquela cidade.

Outro exemplo em que a arte objetivamente deve representar as coisas reais e existentes é a exposição, em 1851, de três obras de Gustave Courbet²⁴: *O Retorno da Feira de Flagey*, *Enterro em Ornans* e *Os Quebradores de Pedra*. Ao retratar humildes aldeões, camponeses e lavradores ao invés de ressaltar deuses, heróis e personagens da Bíblia, como era usual naquele tempo, o pintor revelou seu interesse em aproximar o desenho das questões políticas da época. Em 1855, o seu quadro *O Estúdio do Pintor* traz como modelos novamente os camponeses entre seus amigos parisienses.

Tanto nas artes plásticas quanto na fotografia, a retratação da realidade é um dos pontos mais críticos neste debate acerca dos valores semióticos, éticos e ontológicos da imagem. O jornalismo contemporâneo com seu turbilhão visual, evidentemente, não pode escapar desta reflexão. Afinal, a sua atestação enquanto retrato definitivo da história passa pela forma de utilização de fotografias em seus noticiários. Nada distante, conceitualmente, das preocupações e da sensibilidade de Aristóteles em retratar dramas e tragédias sem, no entanto, apelar para a estética da violência ou, muito menos, a banalização das imagens.

²³ Quadro pintado a óleo pelo pintor, escultor, ceramista, cenógrafo e poeta espanhol Pablo Ruiz Picasso (Málaga, Espanha: 1881 - Mougins, França: 1973) inspirado no bombardeamento feito pelas forças da aviação alemã à Villa Vasca de Guernica, ocorrido em 26 de abril de 1937.

²⁴ O pintor Jean Désirè Gustave Courbet (1819-1877) nasceu em Ornans, interior da França, e foi um dos pioneiros da pintura realista no século XIX.

Mesmo a distância temporal não é capaz de impedir uma comparação com algumas correntes do pensamento literário sobre o assunto, bem como elaborar um princípio de equivalência com as imagens fotográficas dos jornais. Ou seja, o realismo inerente à fotografia aproxima Didi-Huberman de André Bazin, se considerada a relação entre a gênese e a imagem feito do fato registrado. O primeiro ressalta que, apesar das condições adversas para a sua realização, as quatro películas clandestinas de Auschwitz têm seu ponto forte naquilo que denunciam. Bazin (1991: 19) salienta que “a solução não está no resultado, mas na gênese”.

Assim, entre o processo de cobertura visual de um fato e o produto final que é publicado e que atinge o sujeito comum, chega-se ao universo jornalístico e seus dilemas. Banalidades ou consciência social? Esboço da história ou fragmentação dos conteúdos através do excesso de exposição das imagens? Neste contexto, a seleção de fotografias publicadas por jornais e escolhidas como objeto de análise para esta tese justifica-se pelo seu potencial de se transformarem em imagens definitivas e sua capacidade de resgatar o jornalismo como retrato definitivo da história. Sobre cada uma delas tem-se, na segunda parte do trabalho, uma aferição do valor semiótico, ético e ontológico.

Do ponto de vista semiótico, cada fotografia será criticamente analisada a partir dos elementos, tanto em linguagens verbais quanto não-verbais, que representaram determinados significados e sentidos para os indivíduos. *Studium* e *punctum*, que formam a dualidade que norteia o interesse por uma fotografia, bem como as funções da imagem de jornal e os aspectos de conotação e denotação serão criteriosamente aferidos sobre as fotografias escolhidas. Busca-se o entendimento de como o leitor conseguiu interpretar aqueles noticiários visuais, considerando-se o ambiente que os envolve e o contexto em que os princípios de atestação e designação dos fatos retratados foram respeitados. Como Barthes leria os jornais de hoje?

As fotografias publicadas nos jornais e o real noticiado por elas: espelho, transformação ou traço indicativo? Para Bazin (1991: 20), “o que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo”. Assim, tais aferições de valor ontológico pretendem responder se aquele fato retratado pode ser considerado existente, na medida em que será analisada a natureza daquele ser e sua própria realidade. Ou seja,

como ocorreu (e se, de fato, se deu) a passagem do real para a realidade, como é propósito de uma imagem (potencialmente histórica) de jornal.

Finalmente, os aspectos éticos serão considerados sobre cada imagem escolhida como objeto de estudo, numa espécie de responsabilização dos meios e dos seus profissionais por suas ações e decisões de publicar aquelas fotografias. Enquanto parte política que vem antes da própria política (Aristóteles), a ética fotográfica deve responder por suas intenções e consequências sobre o que foi visualmente divulgado. A inexistência da neutralidade discursiva, o poder persuasivo da imagem e os valores semióticos e ontológicos vão depender significativamente dos fatores da ética com os quais os jornais publicam as suas fotografias.

Durante a aferição de valor às imagens selecionadas serão abordadas também as estratégias de discursos que foram utilizadas pelos jornais e pelos fotógrafos quanto à relação entre texto e ilustração. Aquilo que Barthes, em “Retórica da Imagem” (2009: 30-34) categoriza como “etapa” e que evidencia se há e de que forma ocorreu a complementariedade semântica entre o verbo e a imagem, enquanto linguagens ou discursos, numa conversão das duas grandezas para a formação de sentido.

Assim, as fotografias serão identificadas, quando aplicável, na seguinte classificação: **contextualizadoras** (diversos sentidos que ampliam ou reduzem a sua interpretação), **autossuficientes** (a carga semântica do fato fala por si), **cíclicas** (reprodução recorrente para marcar datas históricas), **retratos de “flagrantes delitos”** (flagrantes e sensacionalismo), **metonímicas** (indicativas ou sugestivas de ocorrências não evidentes), **baixa densidade figuratividade** (pouca representatividade no que mostra ou invisibilidade do sujeito retratado) e **imagens de arquivo** (memória). A proposta é avaliar a atuação do profissional de fotojornalismo na mediação entre o fato e o leitor.

Neste sentido, um bom exemplo de avaliação da atuação dos fotógrafos e dos jornalistas é a iniciativa, independente e sem fins comerciais, da *World Press Photo*. Fundada em Amsterdã no ano de 1955, a organização realiza a cada ano o que é considerada a maior e mais prestigiada distinção de fotojornalismo do mundo. Não por acaso, as imagens vencedoras têm retratado temas cruciais da humanidade, como guerras, crises, migrações, tragédias. Na edição de 2018, cada fotografia em exposição esteve

relacionada aos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda Global 2030²⁵, numa mostra intitulada *The World Press Photo*.

Uma outra oportuna e recente evidência da importância histórica da imagem é o inquérito realizado pelo canal de televisão CNN em 2018. Segundo a mostra, cerca de 33% dos sete mil europeus que responderam à pesquisa²⁶ declararam “saber muito pouco ou nada” sobre o *Terceiro Reich*, de Adolf Hitler. Uma em cada 20 pessoas nunca ouviu falar sobre o Holocausto. Dados que remetem à ilustração do artista mexicano, Eduardo Salles, (figura 1), inspirada na morte do menino Alan Kurdi na praia, cujo teor estético e/ou de denúncia social vai se dissolvendo na memória das pessoas com o passar do tempo e apesar da excessiva exposição pela imprensa.

Afinal, se “a notícia é o primeiro esboço da história” e certas imagens são um retrato histórico definitivo, há que se analisar as hipóteses (e seus motivadores) para o fenômeno do desbotamento e da perda de impacto das tantas fotografias de jornal. O excesso de exposição, que leva à banalidade visual, dissolve os conteúdos? A banalização através da repetição, velocidade e promiscuidade provoca a desinformação e o afastamento da realidade? Diante destes dilemas, a sociedade espera do jornalismo a tradução (ou passagem) do que é real para a realidade e, então, a proposição é resgatar o jornalismo contemporâneo desta banalização da imagem e cobrar dele sua atuação mediadora junto aos indivíduos, a fim de devolver-lhe a responsabilidade pela consciência do seu papel social.

²⁵ Para mais informações, consultar: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018>.

²⁶ Sondagem realizada em sete países (Áustria, França, Alemanha, Reino Unido, Hungria, Polónia e Suécia). Cf. matéria publicada pelo jornal *Público* em 27/11/2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/11/27/mundo/noticia/antisemitismo-vivo-europa-sondagem-cnn-1852694>. acesso em: 28/11/2018.

PARTE II: FOTOGRAFIAS DETERMINANTES: UMA ANÁLISE CRÍTICA

Até as mais importantes temáticas da humanidade necessitaram dos meios de comunicação para serem transmitidas aos indivíduos e, por sua vez, os veículos se utilizam de diferentes formas de narrativas em busca do convencimento. A presença da imagem, ao perpassar por todos os elementos acima (fatos, meios e mensagem), confirma o seu gigantesco poder icônico junto das pessoas, além de provocar um forte impacto sobre o que foi comunicado e na percepção daquilo que se comunicou. Objeto de estudo desta tese, a força imagética suscitou questões, levantou hipóteses e apontou caminhos – em forma de objetivos - para a reflexão a respeito da sua utilização mediatizada nas relações humanas.

Os temas até aqui abordados foram a tragédia grega, o Holocausto e algumas guerras pelo mundo. As mídias pesquisadas que deram visibilidade a tais fenômenos neste estudo foram o teatro da Antiguidade clássica, alguns documentários cinematográficos e o jornalismo contemporâneo. Como consequência da análise dos discursos utilizados sobre tais ocasiões, tem-se a persuasão, a falta de neutralidade e uma certa fragmentação a comprometer a criação de sentido para o sujeito comum. Tudo isso com uma evidente influência das imagens.

Dadas as proporções, esta revisão teórica e conceitual sobre a imagem no jornalismo contemporâneo desde a Antiguidade clássica corresponde a uma análise crítica através dos aspectos ontológicos, semióticos e éticos, os mesmos a partir dos quais as fotografias serão analisadas à frente. Ou seja, respectivamente, os fenômenos estudados também são sinônimos da necessidade de legitimação da sua existência, enquanto os meios que os disseminaram podem representar a multiplicidade de sentidos sobre a sua realidade retratada e, por fim, a linha discursiva adotada encontra parâmetro na parcialidade ou na imparcialidade das narrativas.

Desta maneira, fica evidente que as fotografias consolidam o seu potencial enquanto retrato definitivo da história (Barroso, 2015) e, quando publicadas nas primeiras

páginas dos jornais, contribuem de maneira significativa para o esboço da narrativa dessa mesma história. E assim, elas são capazes de revelar ou de esconder a verdade diante da retratação dos fatos e da representação das realidades. Do mesmo jeito que interferem diretamente na construção e na legitimação do imaginário coletivo a partir da forma como ilustram os acontecimentos sobre e para a humanidade.

Em confronto com a principal questão do trabalho (o jornalismo atual diante da imagem avassaladora) e motivadora das hipóteses levantadas (a banalização pela repetição e pela promiscuidade, a negação dos fatos pelo excesso de exposição e a fragmentação dos sentidos do leitor), a imagem no jornalismo revela o seu caráter paradoxal. Afinal, as imagens são fundamentais para levar o indivíduo a pensar e a agir com sucesso ou, por outro lado, encobrem a verdade? As fotografias nos jornais ameaçam a integridade das comunidades ou são utilizadas como um fator de civilização?

A fim de refletir objetivamente sobre a necessidade de devolver ao jornalismo a sua responsabilidade de consciência social, a partir de fotografias com potencial de se transformarem em retratos definitivos da história, foram selecionadas oito imagens consideradas icônicas para a realização de uma análise crítica e da aferição de valor semiótico, ontológico e ético. Trata-se da parte empírica do trabalho que, metodologicamente, traçará inicialmente um percurso cronológico da história através das narrativas destas imagens, além de, posteriormente, tecer uma costura editorial com as peculiaridades temáticas inerentes a tais fotografias.

Desta forma, cinco destas fotografias de primeira página têm como temática a questão da guerra e do terrorismo. São elas: 1- refugiados da Guerra Civil Espanhola (figura 10), 2- crianças em fuga das explosões na Guerra do Vietnã (figura 12), 3- fim do muro de Berlim (figura 13), 4- ataques terroristas do 11 de setembro às Torres Gêmeas (figura 14), e 5- corpo do menino sírio-curdo Alan Kurdi, morto numa praia da Turquia (figura 15). Outras duas imagens icônicas que serão analisadas criticamente neste trabalho, por sua vez, abordam temáticas inerentes a grandes tragédias da humanidade: São elas: 6- queima de livros em 1933 pelo Nazismo em Berlim (figura 9) e 7- incêndios no verão de 2017 em Pedrógão Grande em Portugal (figura 16). Completa a série uma imagem que, definitivamente, marcou a cultura musical do planeta: 8- registro do festival de Woodstock em 1969 (figura 11).



Figura 9: Queima de livros em Berlim, 1933



Figura 10: Guerra Civil Espanhola, 1939



Figura 11: Festival de Woodstock, 1969



Figura 12: Guerra do Vietnã, em 1972



Figura 13: Muro de Berlim, 1989

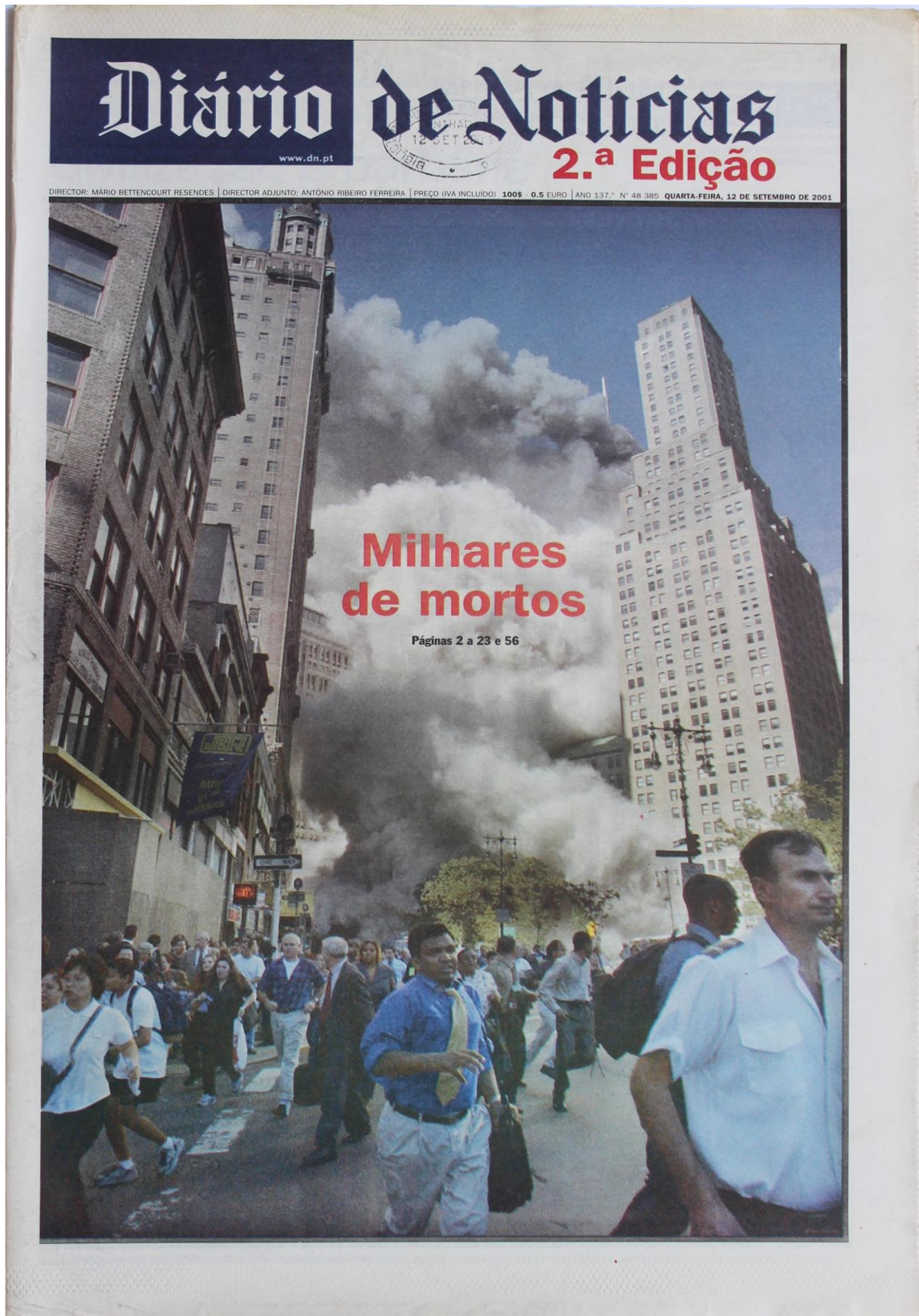


Figura 14: Torres Gêmeas, 2001, jornal *DN*



Figura 15: Alan, 2015, jornal *Público*



Figura 16: Pedrógão Grande, 2017, jornal *I*

A partir destas imagens, propõe-se um enquadramento cronológico no qual o episódio do Muro de Berlim seja considerado, não apenas como uma espécie de marco divisório, mas também como linha condutora e harmoniosa da recente história da humanidade a partir das últimas guerras. Assim, parte-se, nomeadamente, de novembro de 1989, com regressos a 1933 na mesma Alemanha e avanços a 2017 em Portugal. Afinal, quaisquer imagens do muro devem, necessariamente, remeter a reflexão sobre os livros queimados nas praças de Berlim, em maio de 1933, da mesma forma que devem sobrevoar os bombardeios de 11 de setembro nos EUA de 2001.

O muro retratado motivou inúmeras fotografias em nome de uma suposta liberdade e partilha cultural, tal qual os acordes do Festival de Woodstock em agosto de 1969. Palavras de ordem como anarquismo, comunismo e nacionalismo permitem, assim, uma ponte com a Guerra Civil Espanha de 1936 a 1939, além de passar indiretamente pelo Vietnã, numa outra guerra denunciada pela imagem de 1972. Nada muito distante dos conflitos que levaram à morte o pequeno Alan Kurdi, em setembro de 2015. Leitura histórica das imagens que se fecha em junho de 2017, embora não se trate de guerras, mas dos incêndios em Portugal.

Tenha sido o “muro da vergonha” resultado de queda ou derrubada, ou se foram as torres “símbolo do capitalismo” atacadas ou espontaneamente implodidas, eis aqui as evidências imagéticas para a sua análise ontológica, semiótica e ética ao longo dos séculos XX e XXI. Praças de Berlim (1933), campos de batalha na Espanha (1936), fazenda em Bethel (1969), vilarejo no Vietnã (1972), ruas nas capitais da Alemanha (1989), prédios em Manhattan (2001), praia na Turquia (2015) e aldeias em Portugal (2017) evidenciam um jornalismo de imagens, narrativas e intercalações históricas.

Uma autêntica “batalha das imagens” que vem desde os anos 1930 e que, segundo Bazin (1991:9), demonstra “a força dos veículos de comunicação no engendramento de uma retórica exercida sem tréguas na vida cotidiana”. E assim, a trajetória política europeia tem sido retratada jornalisticamente a partir do tema da guerra que, conseqüentemente, “tornara mais patente a importância da nova técnica no mundo contemporâneo”. No caso deste estudo de imagens, a exceção se dá apenas em relação às fotografias dos incêndios de Pedrógão Grande.

Independente do recorte temporal e das motivações factuais para a realização de seus momentos instantâneos, estruturadas aqui de forma cronológica, há algo mais de comum, do ponto de vista temático, entre as oito imagens selecionadas para a segunda parte deste trabalho. Ou seja, são ligações ideológicas e políticas bastante reveladoras do perfil dos realizadores e, como tal, também significativamente impactantes para a legitimação do imaginário coletivo das pessoas atraídas por estas fotografias.

Que retrato definitivo a história teria feito da guerra do Vietnã não fosse a publicação da fotografia de Nick Ut? Fosse aquela mais uma “imagem que falta” (como a do documentário de Rithy Pahn sobre o Camboja dos anos 1970), possivelmente aquele terror denunciado pelo fotógrafo dissolver-se-ia no imaginário coletivo. Da mesma forma que centenas de livros se transformaram em fumo na Alemanha Nazista dos anos de 1930, cujo conhecimento, mesmo interrompido pelo fogo do fascismo, pôde atravessar décadas em forma de denúncia pela imagem da sua queima. Algo similar às quatro películas clandestinas de Auschwitz, produzidas apesar do fumo que encobria o horror e divulgadas graças ao esforço de não se esconder da memória coletiva aquele inferno vivido pelos judeus.

Publicadas à exaustão, de forma repetitiva e com enquadramentos similares, as fotografias do 11 de setembro levaram ao mundo inteiro a declaração de guerra ao terrorismo. Não é possível afirmar, no entanto, que tal fenômeno de persuasão tenha ocorrido também quando da massificação visual dos registros do Festival de Woodstock. As diferentes repercussões e desdobramentos por parte do imaginário coletivo poderia ser creditada à forma de narrativa com que os fatos foram disseminados? Volta-se, portanto, à questão da dissolução de conteúdos pelo excesso de exposição (Perniola, 2004:14-17) com um agravante: no caso das Torres Gêmeas, num efeito de clichê, tem-se a banalização do terror como resultado; quanto a Woodstock, percebe-se a desqualificação do conteúdo proposto. Questões de falta de isenção do discurso.

Nesta mesma conexão temática, feita aleatoriamente entre as duas fotografias citadas, há que se considerar os aspectos da recepção. Afinal, imagens de horror apresentam um poder de atração e de retenção superior às ilustrações de fenômenos culturais e pacíficos. Apesar de distante no tempo, trata-se de algo muito próximo, do ponto de vista intencional, do que se via - sem ser mostrado- na tragédia grega (*Rei Édipo*, por exemplo) e no documentário *Shoah*. Entre a exposição de uma imagem de atrocidades

e a decisão de preservar o indivíduo do constrangimento pelo que vê, volta-se à responsabilidade do jornalismo pela construção e legitimação do imaginário coletivo.

Também foi coletiva a consternação em todo o mundo quando jornais de diversos países estamparam a imagem do menino morto numa praia. Uma espécie de dor geograficamente localizada, mas que rompeu fronteiras com a exposição da fotografia. Por sinal, num efeito de comoção também observado numa primeira página de jornal onde não estão presentes, como seria óbvio, os destroços do incêndio em Pedrógrão Grande. No entanto, os sofrimentos provocados pelo corpo infantil em exposição e por um ponto de exclamação em lugar de pessoas mortas não escaparam do fenômeno do esquecimento na mente dos leitores. Ou seja, a banalização da fotografia de jornal parece contribuir para o esvaziamento dos respectivos fatos denunciados.

Isto posto, há que se lamentar que, em diversas situações, as fotografias de primeira página não cumpram o papel de, fantasmagoricamente, levar as pessoas a não se distanciarem das tragédias reproduzidas, sob o risco de se repeti-las naturalmente. Assim, é possível, ainda, traçar outras correlações entre as oito fotografias que serão analisadas. Por que a exposição em excesso do ataque ao *World Trade Center* e do imigrante morto nos braços do policial não provocou, necessariamente, uma reflexão sobre os aspectos políticos do terrorismo no mundo e das guerras civis em determinados países? Se, ideologicamente, o mundo já esteve dividido em blocos, qual a relação entre a vietnamita sem roupas e os livros incinerados numa praça pública? Um festival cultural e a cultura dos grandes incêndios de verão esbarrariam na vontade política para não se transformarem em tendência? Neste caso, considerando que o primeiro contagiaria positivamente o comportamento e o segundo facilitaria a busca de soluções.

Acontecimentos históricos interligados pelos veículos de imprensa são sinônimos de cumplicidade, partilhas, sacrifícios, sedução, pactos entre os indivíduos. Aquilo que Baudrillard (1992:46-50) chamou de “poder invisível” ao analisar a derrubada do Muro de Berlim como símbolo do fim da guerra fria. Segundo ele, após aquele episódio foi rompido o equilíbrio do terror que era assumido cara a cara entre o ocidente e o comunismo. A supremacia do suposto lado vencedor, no entanto, não evitou que o “considerado mal” se tornasse “intersticial, viral” e alojado na “própria transparência das coisas”.

Dito desta forma, é recorrente uma ligação entre os eventos do muro (1989) e da Torres Gêmeas (2001), embora as narrativas pelas imagens jornalísticas não tenham feito tal conexão. Indiretamente, pode-se estender a reflexão para a queima de livros (1933) como motivadora para os diversos conflitos que se desencadearam até ambos. Aliás, um dos fotógrafos expulsos pelo Nazismo naquela época – Robert Capa – fundou a Agência Magnum, realizadora de inúmeras imagens de guerra, como a civil espanhola (1939). Assim como a tentativa do movimento cultural de Woodstock (1969) em buscar alternativas para as relações entre nações influenciou e foi influenciada por tais eventos. Neste enredo histórico, a menina do Vietnã (1972) e o menino da Turquia (2015) não podem ser considerados atos fora da cena que abrange estas oito fotografias definitivas da história.

Através da exposição da imagem da queima, aqueles livros, mesmo não mais existindo, ocuparam um espaço na imaginação das pessoas tal qual as cenas trágicas dos incêndios portugueses substituídas por uma página em negro? As retratações da corrida de crianças desesperadas nas ruas do Vietnã e dos aviões atropelando os edifícios de Manhattan foram capazes de fazer decolar suspeitas sobre as causas e os seus efeitos dos respectivos conflitos? A melodia fúnebre ecoada pela fotografia do menino Aylan teria sido retratada nos mesmos acordes do som de Woodstock? A necessidade de o indivíduo se afastar do tempo sem isolar-se do presente ou manter-se saudosamente no passado contou com a contribuição destas fotografias de jornal? Tais imagens teriam promovido a passagem do real para a representação da realidade?

Dois longos parágrafos repletos de perguntas e de hipóteses, cujas elucidacões somente poderão vir à tona a partir da aferição de valores semióticos, ontológicos e éticos de cada uma das seis imagens. Analisar criticamente as linguagens verbais e não-verbais na representação de significados e sentidos (semiologia), a confirmação da existência do fato retratado (ontologia) e as intenções e consequências sobre a divulgação (ética) destas fotografias implica em reconhecer o jornalismo como esboço da história e suas ilustrações de primeira página como retratos definitivos dessa narrativa, a partir da percepção individual e da legitimação coletiva. Fenômenos históricos da sociedade, meios de comunicação utilizados e tratamento discursivo das narrativas. Tudo isso à luz do que se resgatou da Antiguidade clássica e se revelou nos conceitos e autores que suportam este trabalho de investigação.



Figura 9: flagrante de várias queimas: livros, ideias, possibilidades...

“A fotografia é uma forma de ficção.

É ao mesmo tempo um registo da realidade e um auto-retrato,

porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira.”

Gérard Castello-Lopes²⁷

²⁷ Gérard Maria José Leveque de Castello-Lopes (1925 - 2011) foi fotógrafo, crítico e distribuidor de cinema, português. Atuou na imprensa portuguesa como crítico de cinema, de 1964 a 1966, na revista *O Tempo e o Modo*, e escreveu para os jornais *A Tarde* e *O Semanário*, entre 1982 e 1984. Citação retirada

Para aquela imagem icônica dos anos 30 do século passado, uma citação capaz de fazer abrir os olhos... pelo susto. A “forma de ficção” trazida por Castello-Lopes se transformou numa bruta realidade a partir daquilo que a fotografia reproduziu. O que só aquele fotógrafo viu incinerou inúmeras linhas que as pessoas daquela e de futuras gerações não puderam ler. Fossem ficções, ensaios, provocações ou proposições para que a sociedade não caísse na escuridão nazista que se evidenciava naquele ato de sepultar livros e ideias.

A fotografia que registrou um dos diversos eventos de queima de livros ocorridos nas praças de Berlim entre maio e junho de 1933 está repleta de simbolismos históricos que se refletem nos mais variados campos de atuação da sociedade: político, geográfico, militar, intelectual, artístico, comportamental (tanto para os indivíduos e as comunidades), etc. Trata-se, evidentemente, de uma imagem definitiva em seu recorte temporal e no contexto conflituoso em que foi realizada e, posteriormente, disseminada mundo afora.

Apesar dos intensos esforços de busca por meio da pesquisa documental, não foi possível identificar, minimamente, nem localizar a sua publicação por algum jornal daquela época. Algo justificável, evidentemente, pelas conturbações em voga naquele período entre as duas grandes guerras mundiais. “*Unknown*” é o termo mais utilizado por livros e revistas especializadas para se referirem ao formato e ao fotógrafo realizador. Situação inusitada se considerada a legião de profissionais que atuavam naquela região.

De acordo com a categorização que faz Barthes (2009:30-34) quanto à “Retórica da Imagem”, aquela é uma “fotografia autossuficiente”, visto que a carga semântica do fato ali retratado fala por si, num tom preto-e-branco que atravessa o tempo. São tantos os elementos conotativos naquela cena, ainda conforme a teoria bartheniana, que o seu simbolismo vem atravessando décadas e mantendo-se numa demonstração de atualidade tanto tempo após a sua realização.

E a autossuficiência fotográfica justifica-se pela presença de aproximadamente 40 mil pessoas, entre estudantes e representantes do governo (policiais, bombeiros e soldados, por exemplo), diante das fogueiras na *Opfernplatz*, considerada a "praça da

do site especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

ópera". Não era um espetáculo cultural, mas, ao contrário, tratava-se da destruição de centenas de obras literárias encomendada pelo ministro da propaganda de Hitler, Joseph Goebbels.

Dentre os autores que os fascistas consideravam degenerados, tiveram os seus exemplares queimados escritores como Sigmund Freud, Karl Marx, Thomas e Heinrich Mann, Albert Einstein, Franz Kafka, Karl Kraus, Ernst Bloch, Robert Musil, Rosa Luxemburgo, Emil Ludwig, Bertolt Brecht, Arnold Zweig, Erich Maria Remarque, Erwin Piscator, Walter Benjamin, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Marcel Proust, Romain Rolland, Emile Zola, Máximo Gorki, H. G. Wells e Ernest Hemingway.

Para agravar ainda mais o teor de denúncia contido na fotografia, aquele evento público não foi o único. Simultaneamente, em algumas outras cidades universitárias da Alemanha foram promovidas iniciativas semelhantes, que faziam parte de uma forte campanha de combate ao que Hitler chamava de “flagelo do intelectualismo”²⁸. Em plena praça, uma estrutura com quase dois metros de altura, feita com troncos de madeira, tinham as chamas alimentadas pelos livros dos estudantes que chegavam com os portamalas dos seus carros abarrotados para lançarem-nos ao fogo.

De 10 de maio a 21 de junho de 1933, a “*Bücherverbrennung*” (Queima de Livros) reuniu uma multidão de entusiastas a aplaudirem os incêndios organizados pelo Comitê Geral dos Estudantes e União Estudantil Nacional-Socialista, com total apoio da estrutura estatal nazista. Em apenas um dia em Berlim foram queimados, aproximadamente, 20 mil livros, cuja maior parte veio da biblioteca da Universität Unter den Linden, atual Universidade Humboldt²⁹. Os espetáculos de destruição contaram, inclusive, com a aprovação do poeta nazista Hanns Johst alegando a “necessidade de purificação radical da literatura alemã de elementos estranhos que possam alienar a cultura alemã”³⁰.

A repercussão mundial, obviamente, correspondeu ao tamanho da gravidade daqueles episódios, assim como os seus desdobramentos. Tanto pela disseminação da

²⁸ Cf. citação da escritora, editora especializada em fotografia e colaboradora do *British Journal of Photograph*, Gemma Padley. Fonte: *1001 photographs you must see before you die*. General editor: Paul Lowe. Foreword by Fred Ritchin.

²⁹ Cf. reportagem publicada 05/08/2016 pelo *site* Roteiros Literários. disponível em: <http://novo.roteirosliterarios.com.br/2016/08/05/grande-queima-de-livros-em-berlim/>. Acesso: 23/11/2018.

³⁰ Cf. reportagem publicada em 14/05/2014 pelo *blog* de Milton Ribeiro, especializado em literatura. Disponível em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/>. Acesso em 19/10/2018.

fotografia quanto, principalmente, pela representatividade do fato retratado. “Holocausto literário” foi o título atribuído aos atos pelo jornal *The New York Times*, enquanto que a revista também norte-americana, *Times*, chamou de “bibliocausto”. As manifestações nos Estados Unidos levaram 80 mil pessoas aos protestos em Nova York, além de outras 50 em Chicago e 20 mil na Filadélfia. O diário alemão *Augsburger* (figura 17) resgatou o fato oito décadas depois.

Os incidentes foram responsáveis também pela expulsão de escritores, artistas, intelectuais e fotógrafos. “A importância da fotografia não reside portanto apenas no facto de ela ser uma criação, mas sobretudo no facto de ela ser um dos meios mais eficazes de conformar as nossas ideias e de influenciar o nosso comportamento”, escreveu Freund (2008:20), numa alusão aos rumos que a imagem tomou a partir daqueles episódios. Diante da forma como a autora pensa a fotografia - à luz de sua história sociológica, política e artística -, cabe estender a reflexão à atual prática jornalística.

Especificamente sobre as consequências da “*Bücherverbrennung*” para o jornalismo daquela época, Freund (2008:124) assinala que:

As S.A. queimam publicamente em Berlim os livros dos escritores mais conhecidos. A Alemanha vai soçobrar na noite e no nevoeiro. Milhares de pessoas, a elite intelectual e artística, vão para o exílio. ... ou campos de concentração... A imprensa é amordaçada e tornada objecto de apertado controlo. ... Os redactores das grandes revistas são substituídos.

CAPÍTULO V: QUEIMA DE LIVROS

Augsburger Allgemeine

Startseite › Kultur › Erst zerstört und dann vergessen

[BÜCHERVERBRENNUNG](#)

08.05.2013

Erst zerstört und dann vergessen

KULTUR 



2 BILDER

Studentischer Mob wirft Bücher ins Feuer: Heute vor 80 Jahren brannten in deutschen Universitätsstädten zehntausende Bücher verschiedenster Autoren. Die Nationalsozialisten nannten ihre beispiellose Vernichtungsaktion "Aufklärungsfeldzug wider undeutschen Geist".

Bild: Dpa

Am 10. Mai 1933 endete die Karriere vieler Schriftsteller über Nacht in den Flammen. Bei manchen Autoren lohnt es sich, sie wiederzuentdecken. Einige Anregungen.

Figura 17: reedição, 80 anos depois, da imagem no jornal alemão³¹

³¹ O *Augsburger Allgemeine Zeitung* é um importante jornal diário regional alemão publicado desde 1945.

Na Alemanha de Hitler, são bem poucos os fotógrafos autorizados a registrarem imagens do líder e dos acontecimentos oficiais do seu governo. Privilégio, na verdade, reservado à Heinrich Hoffman, a quem foi conferido em 1938 o título de “Herr Professor”. O cargo de fotógrafo exclusivo foi conquistado graças à amizade com Hitler desde a fundação do Partido Nazista. Assim, Hoffman criou uma agência e uma editora direcionadas à propaganda Nazi, apoiado por um grupo de fotógrafos aliados.

Como características daquela década, uma onda de censura e expulsões, evidentemente, havia atingido o trabalho dos profissionais da fotografia não simpáticos ao regime de Hitler. Freund (2008:114) cita, por exemplo, o caso de “Herr Doktor”, como era chamado Erich Salomon, que foi obrigado a fugir com a sua mulher e os seus dois filhos para a Holanda e, por ser judeu, foi exterminado com um dos seus filhos dez anos mais tarde. De tantos “fotógrafos, o mais célebre é o doutor Erich Salomon”, sentenciou a autora.

Famoso por ter fotografado celebridades como Einstein e Thomas Mann, por exemplo, Erich Salomon atuou como fotógrafo por cinco anos - de 1928 a 1933 – e editou um álbum de 102 fotografias, publicado em 1931, com o título *Contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados*. Freund (2008:117), inclusive, reproduziu em seu livro “*Photographie et Société*” um trecho do prefácio que o próprio “Herr Doktor” escreveu para o álbum:

A actividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. ... também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter... ... É preciso apanhá-las no momento preciso em que elas estão imóveis. Depois, é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem um *deadline* ao qual é preciso antecipar-se...

Felizmente, o exílio imposto aos fotógrafos não teve somente a tragédia e as mortes como consequências. Transformações positivas também ocorreram. Andrei Friemann, após se mudar para a França e adotar o pseudônimo Robert Capa, fundou em 1947 a agência Magnum, considerada a melhor agência fotográfica do mundo. Friemann (ou Capa), junto com diversos profissionais criadores do moderno fotojornalismo alemão, espalharam as suas inspirações pelo mundo e exerceram uma importante influência que transformou a imprensa ilustrada norte-americana, francesa e inglesa.

A forma de cobrir fotograficamente os grandes eventos humanitários, nomeadamente as guerras, foi positivamente alterada no sentido de levar às pessoas os testemunhos e as denúncias dos horrores humanos. A revista *Life*, fundada em 1936, surgiu como uma tendência na utilização da foto-reportagem, um estilo noticioso que reporta assuntos ligados “à vida de todos os dias das massas populares”, conforme Freund (2008:119). Por sinal, a mesma revista que publicou, em 1972, de forma pioneira, a imagem das crianças fugindo dos bombardeios na Guerra do Vietnã (a quarta fotografia a ser analisada neste trabalho).

5.1- Da queima à caverna: os traços ontológicos, semióticos e éticos de uma fotografia



Figura 18: estudantes com os livros como combustível: auto-destruição?

Os livros queimados nas praças corresponderiam à expulsão dos poetas miméticos das comunidades? O que liga, historicamente, as demonstrações de força do Nazismo em 1933 às atitudes de Platão em *A República* pode remeter, ainda, à clássica metáfora da caverna. Sem letras e sem ilustrações esclarecedoras, pode restar as pessoas uma volta à

escuridão das sombras e um distanciamento à realidade dos fatos. Se “só a fotografia revela esse inconsciente ótico”, conforme Benjamin (1989:94), é necessário analisar esta imagem à luz dos seus simbolismos.

O que aquela imagem revela não se limita apenas ao que se percebe dela: livros em chamas. Há algo mais de realidade, ontologicamente, ali no conjunto de elementos incinerados pelo radicalismo daquela época. A leitura que faltará aos livros queimados se amplia sobre as representações cruéis daqueles atos, numa inevitável análise semiótica. E, por fim, eticamente, há que se refletir sobre as atitudes dos que promoveram e de quem comemorou aquelas incinerações. Afinal, Benjamin (1989:94) tem razão ao afirmar que é “o retrato que exprime a alma do seu modelo”.

Entre livros, chamas e multidão, o quanto de real está contido naquela realidade fotografada? Cabe, inicialmente, analisar a imagem de acordo com o ramo da filosofia responsável pelo estudo da natureza do ser, da existência e da própria realidade. Na verdade, trata-se de um olhar inserido na metafísica, a partir do qual pretende-se efetuar um estudo (*logia*, do grego) do ser (*ontos*, idem) sobre esta fotografia. Uma espécie de “filosofia primeira” ou “ciência do ser enquanto ser”, originalmente, “*philosophia prima*”, popularizada por Christian Wolff³².

Neste aspecto, cabe recorrer ao conceito da “ontologia fundamental heideggeriana” por meio de Steiner (1990: 109)³³. Tanto na reflexão acerca das diferenças entre o “ente” (existente) e o “Ser” (sentido) quanto na afirmação da linguagem enquanto “casa do Ser”, assim como na decretação de “zelar pelo ser e pela verdade, pela existência autêntica” (*Sein und Zeit*); evidencia-se uma intrínseca ligação com à ontologia na imagem fotográfica (já abordada anteriormente em Bazin). Assim, é importante

³² Christian Freiherr von Wolff foi um filósofo alemão. Nascimento: 24 de janeiro de 1679, Breslávia, Polônia. Falecimento: 9 de abril de 1754, Halle (Saale), Alemanha.

³³ A escolha de recorrer a alguns conceitos e dimensões filosóficas, notadamente sobre ontologia em Heidegger, justifica-se pela preocupação em aplicar, minimamente, um rigor sobre tais implicações para o conceito de ontologia da imagem. Cabe esclarecer que, por não se tratar de um trabalho sobre filosofia, a abordagem sobre este filósofo, por exemplo, limitou-se aos aspectos inerentes às questões da imagem. Sobre Martin Heidegger (1889-1976), cabe evidenciar que até uma certa incoerência no seu percurso serve de inspiração para a análise da imagem. Quanto à incoerência, trata-se, na interpretação do autor da tese, os desentros entre a defesa intransigente do reconhecimento ao ente e ao Ser e o silêncio intelectual sobre o Nazismo, por exemplo (Steiner, 1990:99-107). Também há de se registrar o paradoxo entre a crítica que faz à “iluminação do exterior platônica” na medida em que não se posicionou quanto à sua ligação com Hitler.

considerar a imagem como uma forma de escuta do ser, ou seja, à luz de Heidegger, perceber a visualização também como um modo de reconhecimento desse “Ser”.

Se, conforme Steiner (1990: 39), “perguntar por que há de ser em vez de nada é perguntar pelos fundamentos (*Ursprung, Urgrund*) de todas as coisas”, a aproximação com o jornalismo faz-se imediata num princípio: questionamento. Afinal, a prática de “pôr em questão a natureza do que questiona” e/ou a origem dos fatos, é o que se espera também de um noticiário ilustrativo. “Por que é que há entes, existentes, coisas que são, em vez de nada?”, argumenta o autor, o que alimenta a convicção de que a imagem já não é um reflexo do ser, mas é um modo do ser. De outra maneira: não é um modo de ser, é um modo do “Ser”, uma essência.

Entre a “paisagem da realidade” e o “enigma da existencialidade”, o inventário heideggeriano de Steiner (1990: 63) permite ainda mais uma correlação com o jornalismo:

“Mas isso não é desvalorizar o mundo real, como fez o idealismo platônico, a subjectividade cartesiana, a transcendência kantiana, ou o voluntarismo nietzschiano. Pelo contrário, é mergulhar no pleno ‘ser-aí’ das coisas; pois é apenas no seu não-escondimento que o Ser, embora ele próprio oculto, é revelado. Toda a presença animada e inanimada, perante a qual nos espantamos e que pensamos ‘a fundo’ ontologicamente – ‘a fundo’ assumindo uma força tangível de penetração – torna-se ‘clareira’, uma *Lichtung* na qual o Ser se anuncia – como a luz que brinca à roda dos objectos na obscuridade do bosque, embora não consigamos identificar a sua fonte”.

E o “não-escondimento” do “Ser”, na tradução heideggeriana como “clareira”, resgata a “filosofia da existência e o sentido do tempo” através de um “testemunho existencial” por meio da linguagem. Se a palavra é um “caminho de questionar” e “pensar é experienciar” (Steiner, 1990: 29-34), a conexão com o jornalismo se dá na relação da consciência humana com os fatores históricos. Representação da linguagem para revelar a existência, palavras-chave de Heidegger (“legados”, “fados” e “destino”) que remetem, dadas as proporções ao “vazio” que Lipovetsky (1983: 10-14) atribui ao individualismo da sociedade moderna e que, por sua vez, tem sido alimentado (e esvaziado) pela imagem avassaladora dos jornais.

De acordo, ainda, com a “ontologia fundamental”, cabe aqui traçar mais um paralelo entre Heidegger e o jornalismo contemporâneo, neste caso, a sua responsabilização pela legitimação do imaginário coletivo. Afinal, Steiner (1990: 89) mostra que “o ser é inseparável da temporalidade (*Zeitlichkeit*)” e que, fora do tempo, “a existência não pode ter qualquer sentido”. Assim, a fotografia enquanto retrato definitivo

da história tem, além do seu compromisso com o que é real, uma séria influência sobre as gerações futuras na medida em que estas são leitores das narrativas atuais.

Por mais surreal que possam parecer os motivos que os levaram às praças, todos os elementos que figuram naquela cena são, de fato, reais. Estudantes, autoridades governamentais, livros, fogueiras, etc. Neste caso, então, pode-se afirmar que a fidelidade da fotografia ao efetuar a passagem do real (que são as letras e os conhecimentos) para a realidade (destruição de um saber indesejado) contrariou a razão de ser dos atores envolvidos: livros, estudantes e governantes.

Trata-se de uma daquelas fotografias publicadas na imprensa que têm a capacidade de ultrapassar a sua simples representação. É como se “o todo não estava dado nem podia dar-se; só que tiravam daí a conclusão de que o todo era uma noção destituída de sentido”, conforme o conceito de imagem e movimento de Deleuze (2009:24). E esta espécie de contraste entre o real e a realidade, torna-se muito próxima do enquadramento, ou seja, do recorte na duração do movimento que a fotografia promove.

Ainda em Deleuze (2009:189), esta fotografia reproduz “o realismo da imagem-acção” em oposição “ao idealismo da imagem-afecção”. Porém, segundo o autor, existe um afecto “degenerado” ou uma acção “embrionária” entre “a primidade e a secundidade”. Talvez esta relação justifique o “acto icónico”, de acordo com Bredekamp (2015:22), “influenciando as emoções, os pensamentos e as acções dos homens”. E assim, foi possível fazer a tradução, para todo o mundo, dos absurdos e dos riscos que estavam por trás das cenas tão emblemáticas.

Seria uma questão de reprodução simples da realidade, a sinalizar alguma coisa a respeito da realidade? Se a hipótese for levada ao pensamento de Benjamin (1989:106), a resposta é positiva. Afinal, “a verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional”. O que remete, por sua vez, às expectativas que se criam em relação aos jornais contemporâneos diante do desafio da responsabilidade social em suas práticas. O ato de cuidar das imagens avassaladoras em seus noticiários impõe uma contribuição para a construção de sentidos para os indivíduos.

Eis o papel de mediação do jornalismo, a interligar Deleuze (2009:23-25), Bredekamp (2015:21-24) e Benjamin (1989:171-4) a partir do fenómeno da “lembrança”, enquanto, segundo este último, uma espécie de “reliquia secularizada”. Nada nem um

pouco distante ou afastado do imaginário coletivo, cuja responsabilização deve ser atribuída ao noticiário contemporâneo, tanto por meio da cobertura textual dos fatos, como principalmente em função da forma como utiliza e dissemina as fotografias que retratam os acontecimentos.

Neste sentido, Benjamin (1989:172) foi categórico ao abordar a “lembrança” em harmonia com a questão da “alegoria” em relação aos indivíduos:

A lembrança é o complemento da vivência, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta que, eufemisticamente, se intitula vivência.

Em seus diversos “Estudos sobre Walter Benjamin”, Molder (1999: 84-85) acrescenta que para o filósofo “a construção alegórica” ultrapassa tanto a “beleza imediata” quanto o “sentimento de um acordo imediato”. Afinal, quando considera a natureza contraditória da alegoria enquanto, ao mesmo tempo, “convenção e expressão”, cabe ressaltar que o resultado final de uma alegoria é fruto de “uma acumulação de imagens, restos que reenviam uns aos outros, obedecendo às convenções de uma linguagem” que lhe é determinante.

E numa referência ao estilo barroco, ela ressalta a visão benjaminiana de que, para se “reconhecer o desmedido, o excessivo, o amontoado dos elementos”, é preciso que os críticos e os filósofos, para além da descoberta da “beleza como um objeto de saber”, exijam “a dissipação de qualquer determinação empática, harmônica”. O que, por sua vez, somente reforça as reflexões de Benjamin quanto às “relações entre manifestação, conceito e ideia”, considerados elementos com diferentes graus de sentido e fundamentais para a compreensão da relação entre a imagem e a sua significação.

Conforme Molder (1999: 109), “Benjamin sempre viu uma trilha, um rastro, uma trilha escondida, entrincheirada entre a imagem e a significação, que nenhum alegorista ignora”. Esta perspicácia visual, no entanto, já havia sido evidenciada por ela ao explicar a importância da imaginação para que o indivíduo possa desenvolver a sua energia visionária, “o louvor do pormenor, do detalhe e da sua potência”. Molder (1999: 52) salienta, ainda, que para Benjamin “cada imagem – cada aparência, cada coisa – aparece

sob a figura de um leque que se vai abrindo, desdobrando e ritmando as suas vagas, dobras antes fechadas, imóveis”.

Ontologicamente, portanto, é admissível reconhecer alguns traços de ancestralidade nas fotografias das queimas de livros em Berlim que podem ser percebidos em episódios e nas imagens que serão analisados mais à frente neste trabalho. Historicamente, o que pode ser considerado como o berço do nazismo de Hitler, em 1933, reflete tanto na derrocada do Muro da mesma Berlim, de 1989, quanto no desmoronar das Torres Gêmeas, de 2001. Ou seja, conexões que os periódicos (nem sempre) fazem, e que tanta falta fazem às lembranças e às alegorias dos leitores dos jornais.

5.2- Os livros queimados e seus múltiplos sinais de fumaça... e fogo.

“Onde há fumo, há fogo”: do conhecido provérbio português, algumas lições podem ser tiradas dos livros que, em chamas, não informam mais nada, mas, ao contrário, têm o poder de comunicar inúmeros sentidos. É o que vai apontar a análise semiótica daquelas fotografias. Símbolos, signos ou sinais da comunicação serão aferidos em seu valor de acordo com a *semeion* (da raiz grega), a ciência que estuda todas as linguagens e todos os acontecimentos culturais considerados como fenômenos capazes de produzir significados, ou seja, a arte dos sinais.

A simplificar a análise, cabe ressaltar inicialmente (e apenas, por enquanto) o aspecto de denotação da cena: trata-se de uma queima. Pessoas à volta das fogueiras acompanham os discursos em defesa dos atos. Ou seja, fatos na foto, tão somente. Alguns semblantes, no entanto, sugerem que os participantes estão a comemorar a tal queima. O que, também, em nada deixaria dúvidas quanto à questão denotativa do fato. Ainda que possam ser vistas, em evidência, algumas bandeiras do nazismo, a ilustração não se distancia do traço real que revela. Àquela altura, havia simpatizantes do regime de Hitler.

No entanto, trata-se de uma queima... de livros. O que haveria para se aplaudir numa destruição dos conteúdos literários? Posteriormente, diversas publicações legendaram as imagens com mais informações sobre os eventos: fruto do fanatismo estudantil, semelhantes a um desfile militar, com exibição dos trajes das universidades nas quais estudavam os organizadores, por exemplo. Os signos do fascismo a serem

condenados foram percebidos de maneira radicalmente contrária por aqueles que seriam os mais prejudicados no curso da história.

Sem praticamente nenhuma demonstração eficaz de resistência por parte dos segmentos intelectuais e da opinião pública e da burguesia, em geral, a repercussão das imagens transformou-se num amplo leque de conotações individuais. “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade”, afirmou Benjamin (1989:104), numa defesa da “arte como fotografia”. Seria uma espécie de anestesia diante da dor que aquele fogo revelava?

Se a dor provocada pelas queimas expõe um “sujeito fotografado”, cabe o que diz Agamben (2007: 29) sobre a relação da imagem com as pessoas³⁴:

Benjamin devia ter em mente algo parecido quando, a propósito das fotografias de Cameron Hill, escreve que a imagem da vendedora de peixes exige o nome da mulher que, durante algum tempo, estava viva. E talvez seja porque não conseguiam suportar essa muda apóstrofe que, diante dos primeiros daguerreótipos, os espectadores deviam desviar o olhar, e se sentiam, por sua vez, olhados pelas pessoas retratadas.

A multiplicidade de percepções ao alcance do indivíduo ocorre também na relação entre os jornais e os seus leitores, na medida em que a fotografia em primeira página amplia o seu poder de atração proporcionalmente aos apelos que oferece às pessoas. Qual seria o “*punctum*” (Barthes, 1984:48-54) naquela imagem: as centelhas que subiam das fogueiras ou a montanha de obras a caminho das chamas? “A foto oscila entre aquilo que lhe escapa e isto que nela se infiltra”, segundo Benjamin (1989:94).

Por falar em “centelhas”, uma metáfora parece bastante adequada ao que o autor diz:

Diante da fotografia, tanto seu produtor como seu observador devem exercitar-se nesta receptividade à centelha do acaso: “... procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, ...procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.

³⁴ Sobre “fotografias de Cameron Hill”, a citação se refere à fotografia “Vendedora de Peixe”, New Haven, 1847, realizada por David Octavius Hill ((1802-1870), fotógrafo e pintor escocês, considerado o pai do retrato fotográfico.

Na relação do jornalismo com a imagem, tema presente nas exposições destes dois autores (Barthes e Benjamin), cabe resgatar um outro pensador que a ambos influenciou: Bertolt Brecht. Num texto bastante crítico³⁵, escrito em 1935, o dramaturgo transpareceu toda a sua incredulidade quanto à capacidade de uma imagem em reconstruir a realidade. E assim, entre o fato e o registro da ocorrência, a responsabilidade dos jornais ganha ainda mais complexidade diante das possibilidades de leituras críticas que faz o leitor.

Desta forma, segue na íntegra o posicionamento de Brecht (Philips, 1989:222):

O tremendo desenvolvimento do fotojornalismo não contribuiu em absolutamente nada para a revelação da verdade sobre as condições neste mundo. Pelo contrário... esta imensa quantidade de material fotografado que tem sido vomitado diariamente pela imprensa, e que parece ter o caráter de verdade, serve na realidade para obscurecer os fatos. A câmera é tão capaz de mentir quanto a máquina de escrever.

Diante do compromisso com o sujeito, os aspectos semióticos das fotografias que ilustram as primeiras páginas dos jornais arrastam a reflexão para alguns pontos já abordados até aqui. Ou seja, dos testemunhos verbais que ocupam os espaços das imagens no filme *Shoah* (figura 4) às fotografias consideradas *clichês* (sobre os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, por exemplo), o jornalismo convive com uma linha bastante tênue sobre a qual residirá a percepção individual e a construção coletiva do imaginário de seus leitores.

5.3- Revelar as queimas para (re)acender a memória: uma questão ética

No campo da política e dos governos, alguns fenômenos contemporâneos sugerem que as centelhas de 1933 voltaram a fazer sombras sobre a humanidade. Nomeadamente os presidentes eleitos nos Estados Unidos (2016) e no Brasil (2018), além dos resultados europeus que colocaram a extrema-direita entre os partidos mais votados nos dois últimos anos (Suécia, Itália, Alemanha, Áustria, Hungria e Holanda) são alguns exemplos³⁶. A

³⁵ Cf. Philips (1989).

³⁶ Cf. reportagem publicada em 10.09.2018 pela revista *Sábado*. Disponível em <https://www.sabado.pt/mundo/europa/detalhe/como-a-extrema-direita-tem-crescido-na-europa>. Acesso em 27/11/2018.

disseminação das fotografias das queimas de livros seria um compromisso da imprensa com a memória coletiva, a fim de se evitar a repetição dos horrores nazistas?

O desafio de “esculpir o tempo” para as futuras gerações leva o jornalismo ao encontro da memória do homem, a fim de não o deixar “ficar à margem do tempo”, nem “incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior”, conforme Tarkovski (1998:65). O autor destaca, ainda, que “privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória”, praticamente “condenado à loucura”. E finaliza: “como ser moral, o homem é dotado de memória, a qual lhe inculca um sentimento de insatisfação, tornando-o vulnerável e sujeito ao sofrimento”.

A responsabilização do jornalismo pela legitimação do imaginário coletivo, portanto, pode ocorrer também quando uma imagem com este teor histórico precisa ser repetidamente divulgada. Neste caso, é o lado inverso da banalização, favorecido por não se tratar de uma fotografia de horror explícito, mas de risco invisível que se esconde naquilo que a ilustração revela ou esconde. Considerando-se o contexto político da época (censura à imprensa, expulsão dos considerados dissidentes, autoritarismo governamental, etc), o jornalismo exerceu seu papel social ao expor aquelas imagens.

Diversas frases de algumas celebridades tornaram-se emblemáticas³⁷. Por exemplo: “Onde se queimam livros, acaba-se queimando pessoas” e “*Verbrennt mich!*” (queimem-me!). A primeira é do escritor Heinrich Heine e a segunda foi publicada no jornal vienense “*Arbeiter-Zeitung*” (Jornal dos Trabalhadores) por Oskar Maria Graf, um autor não incluído na lista de queimas e que foi até recomendado pelos nazi. A sua declaração foi uma resposta ética ao regime autoritário de Hitler. Depois disso, teve suas obras incineradas.

Depoimentos textuais que, quando aliados a ilustrações determinantes, garantem ao jornalismo o exercício da responsabilidade com a sociedade. Da mesma forma como já citado sobre o filme *Saul Fia* (figura 3), o posicionamento de Didi-Huberman (2012:49) e o cuidado para não cair na armadilha da “imagem-excesso”, de Lipovetsky e Serroy (2010:79). Se cabe ao realizador a decisão quanto à estratégia de utilização, o aspecto

³⁷ Cf. reportagem publicada 05/08/2016 pelo *site* Roteiros Literários. disponível em: <http://novo.roteirosliterarios.com.br/2016/08/05/grande-queima-de-livros-em-berlim/>. Acesso: 23/11/2018.

ético recai mais sobre o veículo do que propriamente sobre a fotografia. Especificamente, neste caso, o risco à ética seria maior caso a escolha tivesse sido de não a publicar.

De algumas das figurações daquela imagem (centelhas, fumo, pessoas) para a responsabilização do jornalismo, cabe recorrer à Benjamin (1989:18-20) quando aborda algo em comum: a oscilação de uma imagem entre os elementos que não estão tão visíveis e outros que espontaneamente invadem a cena. O ensaísta se refere aos dois modos da temporalidade presentes numa fotografia - a fugacidade e a interrupção -, que são evidências da “aura” e da “centelha” como problemas do visível. Numa associação com o jornalismo de imagem, é importante que os veículos façam o resgate do que o autor considera como “resíduos da catástrofe”.

O sentido da “catástrofe histórica”, que Benjamin (1989:18-20) trouxe como inspiração do barroco alemão, servia de motivação para descobrir coisas onde as outras pessoas não procuravam. E é, neste contexto, que ele traz à luz o gosto pela “alegoria” e pelos “efeitos de choque surrealista”. Em sintonia com os aspectos intangíveis daquela fotografia, caberia ao jornalismo pôr em prática a ideia da alegoria enquanto uma forma de representar. Ou seja, através de uma ideia de imagem em concreto transmitir uma ideia abstrata, com imenso poder de reflexão sobre os riscos para a humanidade quando se queimam livros e conhecimentos.

5.4- Considerações finais

Fantasmagoricamente, a história necessita que esta fotografia seja disseminada repetidas vezes pelos veículos de imprensa como um legado para a sociedade. O que não está evidente nela é o que maior perigo representa para os indivíduos e para a coletividade. A atmosfera do ódio, o simbolismo da opressão, a ameaça da destruição do pensamento e a demonstração de controle foram minuciosamente captadas pelo fotógrafo – lamentavelmente desconhecido – que registrou aquele momento instantâneo.

Mesmo que a percepção de tantos elementos que estão fora da cena dependa substancialmente da capacidade de interpretação criteriosa de cada indivíduo, a presença da imagem já cumpre, por si só, a função de alertar. Longe da banalização ou do efeito *clichê*, esta imagem confirma a responsabilidade do jornalismo na construção e

legitimação do imaginário coletivo, além de contribuir significativamente para a formação de um sentido na mente das pessoas.

Mais pela contextualização histórica do que propriamente pelo fato em si, trata-se de uma primeira página com datas definidas para exposição: nos aniversários das tragédias afins, nas análises dos outros episódios politicamente interligados e sempre que as ameaças autoritárias se apresentarem como alternativas de governos no mundo. Neste trabalho, a análise da fotografia da Queima de Livros está diretamente ligada às considerações das seguintes imagens: Guerra Civil Espanhola, crianças em fuga na Guerra do Vietnã, fim do Muro de Berlim, ataques às Torres Gêmeas. Afinal, elas reúnem os mesmos elementos militares e ideológicos que marcaram o século XX.

Indiretamente, esta fotografia tem ligações com a análise da imagem do Festival de Woodstock e do menino Alan Kurdi morto numa praia da Turquia. Não mais pela crueldade direta do terrorismo e das guerras, mas pelo ideal de libertação que a música representa e pela aventura em busca de uma vida de paz em outro continente. Características mais que suficientes para definir esta fotografia como um retrato definitivo da história.

CAPÍTULO VI: GUERRA CIVIL ESPANHOLA



Figura 10: flagrante da Guerra Civil Espanhola, 1939

“Uma coisa é fotografar pessoas.

Outra é fazer outras pessoas se importar com elas

revelando a essência de sua humanidade.”

Paul Strand, fotógrafo (1890 - 1976)³⁸

³⁸ Fotógrafo e cineasta americano que, juntamente com outros fotógrafos modernistas como Alfred Stieglitz e Edward Weston , ajudou a estabelecer a fotografia como uma forma de arte no século XX.

“Na guerra, a verdade é a primeira vítima”: a frase de Ésquilo³⁹, utilizada oportunamente na abertura do filme *Eye in the sky*⁴⁰, parece ter encontrado um complemento nas palavras do fotógrafo e cineasta Strand. “A essência” da humanidade pode ser considerada a segunda vítima das guerras ou, ainda, parte da verdade originalmente destruída. Seja no cinema, na tragédia grega, na fotografia ou na imprensa contemporânea a revelação da face das pessoas atingidas por conflitos extrapola os campos da arte e do jornalismo para se inserir no universo da brutalidade humana nas relações entre os povos.

Uma coluna humana de refugiados a caminharem por uma praia num cenário de guerra traduz muito bem um contexto de banalização da vida humana em contraste à valorização das disputas territoriais e militares. Captada pela sensibilidade e com a experiência de Robert Capa, a segunda imagem a ser analisada criticamente neste trabalho é uma clara demonstração de fotografia definitiva que, estampada nas primeiras páginas dos jornais, não apenas torna-se um rascunho da narrativa histórica, mas, principalmente, retrata a própria história recente da humanidade.

A cena apresenta um campo de internação francês destinado aos exilados republicanos, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), na região de Le Barcarès, na França. O enquadramento bastante amplo mostra uma multidão, em fila, feito um batalhão de combates. O flagrante foi registrado em março de 1939 e é assinado institucionalmente por duas organizações ligados à vida do realizador: *Robert Capa International Center of Photography* e *Agência Magnum*.

Se a genialidade de Capa foi capaz de traduzir a brutalidade daquela guerra numa fotografia onde o combate não está visível, cabe comparar aquele instantâneo definitivo à outra obra genial, mas oriunda do campo da pintura: *Guernica*, a principal obra de todo o cubismo⁴¹. Sem o mecanicismo da câmara, mas com o talento ao pincel, Picasso (1881-1973) retratou o mesmo tema, porém através de uma estética que denuncia, com a

Citação retirada do *site* especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

³⁹ Cf. Um dos poetas trágicos mais conhecidos da Antiga Grécia, Ésquilo nasceu em 525 a.C. e faleceu na Sicília em 456 a. C.

⁴⁰ Cf. Filme *Eye in the sky* (*Decisão de Risco*, na versão em português) foi realizado por Gavin Hood (2015 - EUA) e aborda uma missão de captura de terroristas em Nairobi, na África.

⁴¹ Movimento artístico que surgiu no século XX, nas artes plásticas, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e Georges Braque e que se expandiu para a literatura e para a poesia.

evidência de elementos, os horrores que a “Legião Condor” da “Luftwaffe”, aliada de primeira hora do ditador Francisco Franco⁴², desferiu contra a população.

Numa crítica radical à violência franquista, o quadro *Guernica* se utiliza da imagem ou da verbalização não textual para expor os aspectos da guerra: destruição, morte, catástrofe, angústia, ruptura, sofrimento e caos. Trata-se de um relato icônico, através do qual a narrativa dos horrores se dá pela descrição da imagem. Algo semelhante e comum, por sinal, a algumas das aplicações fotográficas que estão e análise neste trabalho. Assim como o artista, cabe aos editores dos jornais a escolha de lançar mão da ousadia para efetuar as denúncias. Ora pela escrita, outras vezes só pelas imagens ou, ainda, num completo vazio na primeira página (Pedrógão, por exemplo).

Conforme Garza (1987: 64), na descrição detalhada do que o quadro revela:

A tarde deu-se início ao bombardeio, quando virtualmente toda a cidade estava na praça principal, fazendo compras. Em minutos a praça se transformou numa fogueira com homens, mulheres e crianças gritando. Mais de 1000 pessoas foram mortas e novecentas ficaram feridas. A selvageria do ataque desencadeou uma onda de protesto internacional que atingiu seriamente a reputação de Franco. Este declarou que a vila tinha sido queimada por “vermelhos” em retirada, mas havia testemunhas demais para que a mentira fosse levada a sério. As horríveis imagens das centenas de pessoas queimadas e metralhadas nas ruas de uma pequena cidade jamais seriam apagadas, mesmo quando Franco decretou ser crime qualquer menção ao bombardeio de Guernica.

De volta ao trabalho do fotógrafo, pode-se considerar que, mais importante até que a sua autoria, é o quanto ela é capaz de confirmar um novo modelo de cobertura fotográfica das guerras inaugurado por profissionais do nível de Robert Capa (figura 19), inclusive com a fundação da *Agência Magnum*, que ocorreu oito anos mais tarde, em 1947. Não foi apenas a mudança de seu nome – chamava-se Andrei Friemann, antes de se exilar na França por força do nazismo na Alemanha no início da década de 1930 -, mas os rumos que deu à carreira de fotógrafo numa atuação que confirma o poder icônico das imagens e a responsabilidade social de quem as divulga.

A Guerra Civil Espanhola não foi o único conflito que contou com a cobertura fotográfica de Capa. Reconhecido como um dos mais renomados fotógrafos de guerra, ele, com pouco mais de 20 anos desta especialização na carreira, cobriu os principais

⁴² Militar, chefe de Estado e ditador espanhol. Conhecido como "Generalíssimo", integrou o golpe de Estado na Espanha em julho de 1936 contra o governo da Segunda República, que deu início à Guerra Civil Espanhola.

conflitos da primeira metade do século XX⁴³. O desembarque das tropas no Dia D durante a II Guerra Mundial (1939-1945), a segunda guerra Sino-Japonesa (1937-1945), a guerra Árabe-Israelense (1948-1949), a primeira guerra da Indochina (1946-1954) são alguns dos exemplos de sua atuação.

A guerra haveria de ser percebida para muito além dos seus conflitos e fronteiras. E nada melhor que se utilizar das imagens para isso. Assim, cabe destacar o que diz Tarkovski (1998:25) como “pensar por imagens”:

Um grupo de soldados vai ser fuzilado por traição diante da tropa. Eles aguardam, em meio às poças de água em volta de um hospital. E outono. Recebem ordem de tirar seus casacos e suas botas. Um deles fica muito tempo andando em meio às poças, calçando apenas meias esburacadas, enquanto procura um lugar seco onde possa colocar o casaco e as botas, dos quais, dali a um minuto, nunca mais precisará.

A relação de proximidade entre a fotografia e as guerras é datada de 1855 quando Roger Fenton, fotógrafo inglês e antigo advogado, embarcou para cobrir os conflitos na Crimeia (1853-1856). Segundo Freund (2008:107-108), Fenton foi um dos primeiros a ter a experiência de fotografar uma guerra, em cuja expedição havia a condição de nunca fotografar “os horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados”. Esta atitude teria sido inspirada na orientação da tragédia grega de não expor as cenas violentas?

Passados 15 anos, durante a guerra franco-prussiana (1870-1871), a fotografia foi utilizada pela polícia para identificar e fuzilar muitos dos defensores da Comuna. As vítimas, que haviam sido fotografadas nas barricadas, tiveram suas imagens cedidas para o reconhecimento policial, pela primeira vez na história. Ao contrário do que sugere Didi-Huberman (2012:49-50) sobre o papel de denunciar o terror, a fotografia serviu de álibi para condenar à morte alguns dos que combatiam o horror.

Em tempos de guerras, o modelo de fotorreportagem virou tendência nos veículos de imprensa. Primeiro foi através da norte-americana *Life*, uma revista lançada em 1936 em pleno período de guerra, que adotou um estilo de edição composta somente de fotografias. Modelo, aliás, já experimentado pelo *New York Times* que, de 1896 em diante, passou a publicar um suplemento fotográfico semanal. Para Freund (2008:135), o

⁴³ Cf. reportagem publicada em 11.04.2012 pelo site de notícias UOL. Disponível em <https://ffw.uol.com.br/noticias/cultura-pop/icones-da-fotografia-robert-capo-entre-o-look-e-a-fotografia>. Acesso em 11.11.2018.

surgimento da “*mass media* magazines nos EUA” ocorreu após três anos apenas que Hitler tomou o poder na Alemanha e como resposta ao fato de o “conjunto da imprensa ter sido metido na ordem”.

Seja no cinema, nas artes plásticas ou na imprensa contemporânea, as guerras sempre estiveram em pauta. Dos filmes e documentários citados na primeira parte deste trabalho às análises das primeiras páginas de determinadas edições dos jornais, as imagens violentas têm motivado polêmicas discussões. “Da era do vazio passamos à era da saturação, do excessivo, do superlativo em todas as coisas”, reclamam Lipovetsky e Serroy (2010:69) da “imagem-excesso”. Ou seja, as cenas que não eram mostradas para não chocar os familiares das vítimas se transformaram em poder de atração dos leitores dos jornais contemporâneos.

E assim, ficam em questão, alguns aspectos como a verdade e a essência da humanidade, tão presentes no noticiário de guerras. Utilizar a fotografia como testemunho e denúncia dos horrores e da brutalidade humana é uma forma de extrair da melhor maneira possível estes legados como lembranças do que se devem repetir. Trata-se, então, de fazê-la “desmascarar a realidade” e “libertar o objeto da sua aura”, conforme Benjamin (1989:100-101), seja na exposição explícita dos horrores ou nas sugestões que os determinados enquadramentos levam ao leitor.



Figura 19: os famosos retrato e fotógrafo.

6.1- A fotografia de Capa e a guerra: valores ontológicos de uma retratação

Dos milhares⁴⁴ de fotografias realizadas por Robert Capa sobre as guerras que cobriu e, nomeadamente, a respeito dos conflitos civis na Espanha, a escolhida para objeto de estudo neste trabalho pode ser considerada como uma das mais leves no tocante à demonstração do horror. Nela não há tanques (como no desembarque na Normandia), nem paredes perfuradas por balas, comboios militares, aviões nazistas em combate, linchamento de pessoas, flagrante de soldado baleado ou explosões de automóveis. Ainda assim, a guerra está visível no seu recorte temático.

À primeira vista, não se pode dizer muito sobre aquele pelotão humano a caminho, não se sabe, para onde. Mas, enquanto representação de uma realidade de conflitos, não

⁴⁴ O acervo fotográfico de Capa conta com aproximadamente 72 mil negativos produzidos entre 1913 e 1954. O livro “Robert Capa/Fotografias” reúne as melhores fotografias escolhidas de uma amostra de 937 imagens pré-selecionadas. Cf. Universo da Arte (01/05/2011). Disponível em www.universosdarte.blogspot.com. Acesso: 05/12/2018.

há como negar a presença da guerra naquele enquadramento. Se no princípio das coberturas fotográficas das guerras as imagens eram estáticas e distanciadas, a partir do trabalho de Capa os registros passaram a revelar com maior precisão os rostos, as gesticulações e os semblantes de pavor e de desespero das vítimas, dos heróis e dos combatentes. À frente dos refugiados, um homem que veste farda parece destoar dos demais enquanto vestimentas que usam e objetos que carregam. Quem era cada um naquele aglomerado em fuga?

Naquela multidão, aparentemente desamparada, é possível perceber a individualidade de algumas faces num sofrimento coletivo. “A imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível”, conforme Deleuze (2009: 29-30). Portanto, há que se perceberem aqueles rostos, numa imagem em movimento cujo recorte não isolou o tempo de uma guerra e os seus impactos para aquelas pessoas. Promove, assim, a passagem do que é real – grupo de refugiados dos conflitos - para a realidade do que se viveu na Espanha de Francisco Franco na segunda metade dos anos de 1930.

Deleuze (2009:167) é categórico no questionamento que segue. Embora inerente ao cinema, a leitura adequa-se perfeitamente ao resultado daquela fotografia:

Embora o grande plano extraia o rosto (ou o seu equivalente) de todas as coordenadas espaço-temporais, pode trazer consigo um espaço-tempo que lhe é próprio, um retalho de visão, céu, paisagem de fundo. E ou é a profundidade de campo que dota o grande plano de traseira ou pelo contrário é a negação da perspectiva e da profundidade que assimila o plano médio a um grande plano. Mas, se o afecto recorta assim um espaço seu, por que razão não poderia ele fazê-lo mesmo sem rosto e independentemente do grande plano, independentemente de toda a referência ao grande plano?

Uma constatação, na verdade, da racionalidade do fotógrafo com a qual conseguiu tecnicamente produzir uma imagem poética, bidimensional em preto e branco, a partir do enquadramento e da consequente tradução de um fato histórico. Como poesia e guerra não andam tão próximas, a ambivalência do profissional que alterou a forma de se fazer fotojornalismo sugere até um paradoxo na sua atuação. Chegar o mais perto possível do acontecimento – e do que é real - sempre foi a sua receita para o sucesso de uma fotografia.

Cumprir, então, o seu papel histórico ao ficar “como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador”, de

acordo com Benjamin (1987:239). Afinal, é assim que o autor entende a fotografia na sua relação com a história dos acontecimentos, “removendo as cascas que encobrem os estilhaços de luz”, a fim de solucionar no presente os “fragmentos de um passado que cintila na correspondência de seu achado” e que se dirige ao presente. Uma significativa contribuição para a responsabilidade do jornalismo na legitimação do imaginário coletivo a partir dos legados às diferentes e futuras gerações.

Como se fosse uma “imagem de arquivo”, conforme a classificação de Barthes (2009:30-34) sobre a “retórica da imagem”, a reavivar constantemente a memória dos relatos da guerra, esta fotografia se encaixa nos temas recorrentes de Benjamin: a espacialização do mundo, o seu senso das ideias e das experimentações como ruínas e a compreensão das coisas a partir da sua topografia. Se, segundo Benjamin (1987:240), é necessário “saber como traçar o seu mapa”, aquela retratação dos conflitos na Espanha é capaz de traçar uma linha temporal que resgata e suporta a memória entre o passado e o presente.

Cabe, mais uma vez, a comparação com a obra de Picasso, *Guernica* (figura 20): um soldado abatido sob as patas de um cavalo, a criança morta nos braços da mãe e animais virados ao avesso garantem traços, cores e entonações como forma de denúncia dos horrores da guerra. Tudo naquela experiência estética expressa a agonia e o desespero das pessoas, tal qual nas fotografias realizadas por Capa, principalmente a que está em análise. Há ali – explícito no quadro e sugerido na imagem – os gritos, os apelos, os pedidos de socorro.



Figura 20: Guernica: outra visão da mesma guerra

Tempos de guerra muito bem reproduzidos, na verdade. Para Tarkovski (1998:73), trata-se do “tempo em forma de evento real”, onde “a crônica” e o “registro de fatos no tempo” se constituem como “uma maneira de reconstruir, de recriar a vida”. A sua análise voltada ao cinema – enquanto a imagem, o movimento e o ato de esculpir o tempo – legitima a relação daquelas ilustrações com a retratação do fato. Elementos presentes na cobertura diária do noticiário e que ampliam a responsabilização do jornalismo contemporâneo na construção do imaginário dos indivíduos.

O fim da Guerra Civil Espanhola, com a vitória dos militares e a ascensão do ditador Francisco Franco ao poder, não trouxe motivos para comemorações. A cobertura fotográfica dos conflitos, no entanto, deixou como legado uma espécie de preservação da memória coletiva – a imagem em forma de museu – através da qual o jornalismo pode contribuir para o encadeamento dos sentidos sobre as guerras numa compreensão que não fica restrita àquela retratação, mas a toda a contextualização que a envolve.

6.2- Os sinais da guerra na fotografia dos refugiados: análise semiótica

Por vezes, o simbolismo pode influenciar mais que a própria retratação do que é simbólico. A constatação fica ainda mais complexa quando são considerados os múltiplos pontos de percepção dos indivíduos sobre o que é mostrado. Cabe, assim, voltar ao plano de frente da imagem daquele pelotão humano a fim de refletir sobre os significados da farda e do semblante do homem que lidera a multidão. Seria um guia dos desesperados? Talvez apenas mais um refugiado que, corajosamente, caminha à frente? Para onde foram levadas aquelas pessoas por aqueles passos firmes do homem que puxa a fileira?

Assim como a questão da verdade nas guerras (Ésquilo), as percepções podem se tornar vítima da multiplicidade das alternativas possíveis de entendimento. Eis a importância da legenda a partir da leitura que o fotógrafo realizador deve fazer da própria fotografia. Conforme questiona Benjamin (1989:107): “Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda “a parte mais essencial da fotografia?”.

Neste caso, cabe adiantar que não há nenhum vestígio de analfabetismo, mas, ao contrário, a imagem contém um amontoado de informações semióticas que dificilmente poderá levar o indivíduo à indiferença sobre o que vê. Em sintonia com o elemento legenda, chega-se à reflexão sobre a parte que cabe ao jornalismo ilustrativo, ainda mais importante quando se considera o contexto e a continuidade do noticiário enquanto aspectos fundamentais para a elaboração do sentido mais amplo e completo sobre os fatos evidenciados de forma textual e visual.

Nesta aproximação entre o jornalismo, Robert Capa e os significados da guerra, cabe recorrer a Benjamin (1989:94) sobre a revelação da fotografia:

... a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica.

Já que o ensaísta fala em “técnica e magia”, a imagem dos refugiados espanhóis de março de 1939 é passível de conexão, numa linha do tempo, com alguns dos episódios que foram temas de filmes e documentários e que já foram citados neste trabalho. *Shoah*, por exemplo, torna-se familiar desta fotografia na ausência de evidência visual e na disponibilidade de estímulos para quem quer ver. Da mesma forma, o espaço reflexivo preenchido por bonecos de barro em “*A imagem que falta*” está, metaforicamente, na poeira levantada pelos pés dos andantes sem destino naquela praia.

Quando “a mensagem são as pessoas”, de acordo com Cardoso (2013:8-11) e “o social é um mediador da comunicação”, a complexidade do material em exposição – neste caso, mais pelos elementos fora de campo - acaba por contribuir para o advento da dúvida no indivíduo que, por sua vez, vai levá-lo a aprofundar sua reflexão sobre o que vê. Nada que se distancie da literacia da mídia, ainda na área de atuação do autor (2013:29-30) ao abordar que “uma individualização na apropriação da comunicação em massa” amplia a importância sobre a percepção que é feita pelo sujeito receptor, visto que “os indivíduos se tornam eminentemente participantes, uma vez que possuem as literacias para actuar em qualquer meio e alterar a mensagem”.

Desta forma, podem ser considerados os aspectos políticos desta relação entre o realizador e o seu leitor, por exemplo, que é provocada por uma imagem de jornal. É

aquilo que Rosenberg (2004:20) chama de a necessidade de se “fazer política”. Ao abordar “uma política que modifique a realidade de seu país”, em referência às obras cinematográficas com tal teor, o autor de “Objeto ansioso” chama a atenção para a falta de neutralidade de quaisquer discursos (Barthes, 2009:42-44), o poder icônico das imagens (Bredenkamp, 2015:22) e o desaparecimento da aura na fotografia (Benjamin, 1989:92).

Do ponto de vista da semiologia, o flagrante de um refúgio de pessoas num campo de internação francês para exilados republicanos espanhóis não pode estar desassociado do quadro de denúncia de Picasso. Edifícios destruídos, pessoas e animais desfigurados, bocas que escorrem pelo queixo, pescoços revirados, rostos quadrados, etc. são demonstrações de resistência aos horrores da guerra e de ódio ao fascismo, como claro posicionamento do pintor, declaradamente contrário ao fascismo. Tal qual na fotografia em questão, a partir do que sugere tais ausências em seu enquadramento.

Trata-se, de fato, da proximidade entre a realidade e a sua retratação, conforme resume Benjamin (1989:101):

Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou, antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução.

Totalmente adequado aos compromissos que devem ser assumidos pelo jornalismo contemporâneo. Simplificar o entendimento sobre o fato noticiado, promover a contextualização que envolve o acontecimento e disponibilizar os elementos necessários para que o leitor faça a sua interpretação criteriosa do noticiário são aspectos inerentes à prática que se espera de um periodismo que tenha consciência tanto da sua responsabilidade social quanto da legitimação do imaginário coletivo.

6.3- Mudança de nome, distintos campos de atuação e militância de guerra: a ética por trás do fotógrafo

Freund (2008:10) considera que “*la importancia de la fotografía no solo reside en el hecho de que es una creación, sino, sobre todo, de que es uno de los medios más eficaces para moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento*”. Se, na sua relação com a sociedade, a fotografia tem um papel determinante na formatação do comportamento das pessoas, a sua influência será ainda maior quando aplicada ao jornalismo. Num noticiário de guerra, admite-se que a responsabilidade também seja mais ampla.

Como numa obra de arte, aquela imagem reproduz favoravelmente uma espécie de ansiedade, que é algo bastante presente na comunicação contemporânea. A capacidade de deixar o indivíduo sem palavras, colocá-lo frente a frente com aquilo o que é desconcertante e sugerir um olhar semelhante àquele que contempla uma escultura são fatores fundamentais para tornar a fotografia como um traço determinante da história. E o flagrante dos humanos numa praia, a atravessarem as tempestades de uma guerra civil, reúne tais fatores provocadores de espanto.

Trata-se, portanto, do “*punctum*” bartheniano através do qual o aspecto semiótico se entrelaça às questões éticas a partir das escolhas do realizador da fotografia. Afinal, com que intenções tantos elementos provocativos foram trazidos para aquele enquadramento? Harmonia, então, com o conceito de “objeto ansioso”, de Rosenberg (2004:18-22), bastante adequado para a análise daquela imagem. Segundo ele, a manifestação da ansiedade pode ocorrer de diferentes maneiras diante de duas posições: concordar com a situação atual e fazer de tudo para que as coisas permaneçam como estão, ou assumir o compromisso da ação. São distintas formas e atitudes do realizador, com a presença da ansiedade em ambas.

A Guerra Civil Espanhola pode ser considerada relativamente de curta duração – 1936 a 1939. No entanto, os seus conflitos antecedem e sucedem as duas grandes guerras mundiais com seus consequentes turbilhões políticos e militares. Era preciso que as fotografias sobre as batalhas espanholas pudessem refletir esse conjunto mais amplo de imagens complementares. E o fotógrafo o faz ao optar por uma narrativa humanizada dos

conflitos em plena guerra que, na verdade, significa apenas mais um dos inúmeros capítulos do tema a nível mundial.

Provavelmente, a *performance* ética do realizador se justifique pela própria história de vida. A mudança do seu nome (antes, Andrei Friedmann) se deu por questões políticas em função da perseguição nazista aos judeus, mas também por aspectos mercadológicos visto que a escolha americanizada de Robert Capa seria uma estratégia para a aceitação de seu trabalho fotográfico. O que poderia ser compreendido como manutenção do *status quo*, revelou-se transformador com a denúncia que a imagem oferece sobre a questão espanhola.

No campo de atuação, a passagem por trabalhos ligados ao mundo da moda e da beleza humana não tira dele o vigor com que expôs a brutalidade humana. Fotografar para uma campanha publicitária da marca *Christian Dior* (1947) não diminuiu em nada a sua paixão por cobrir as guerras. Também o trabalho para o cinema – realizou fotografias do *set* de filmagens de “Interlúdio” (1946), de Alfred Hitchcock e inspirou o roteiro de “Janela Indiscreta” (1954) – não o distanciou dos campos das batalhas verdadeiras.

Aliás, foi no mesmo ano de 1947, em que atuou para o reposicionamento visual da empresa francesa *Dior*, que ele se juntou ao polonês Dawid Szymin (famoso como Chim), ao francês Henri-Cartier Bresson e ao inglês George Rodger para criar a *Agência Magnum*. A mudança na forma de realizar uma cobertura fotográfica sobre as guerras inaugurada pela *Magnum* não foi amenizada por uma suposta *glamourização* em evidência no mundo da fotografia *fashion*.

Tanto no ambiente mercadológico quanto no universo cinematográfico e das (demais) artes, é possível reconhecer os traços da ansiedade comunicativa nestes espaços de atuação concreta do fotógrafo Capa. São tentativas de se produzirem as suas manifestações de arte em um contexto de transformações sociais e políticas. O que, para muitos realizadores, seria uma dificuldade de assumir posições, no caso em análise a presença da ansiedade confirma claramente o seu posicionamento em relação às guerras.

Por sua vez, cabe ao jornalismo contemporâneo, diante da questão de convivência com uma sociedade ansiosa por imagens impactantes, uma reflexão sobre o seu papel enquanto influenciador. Deixar os indivíduos sem palavras diante de fotografias determinantes implica na necessidade de se contextualizar os fatos noticiados – entre si e

em relação a outros acontecimentos históricos -, a fim de contribuir para que o leitor faça da a sua leitura dos fatos e do mundo.

6.4- Considerações finais

Numa mesma imagem estão presentes diversas considerações sobre a Guerra Civil Espanhola, em particular, e se podem perceber várias contextualizações com inúmeros outros conflitos influenciadores, numa visão geral. Do ponto de vista da aferição dos valores ontológicos, semióticos e éticos pode-se afirmar que esta fotografia empresta uma enorme contribuição ao jornalismo contemporâneo naquilo em que ambos se propõem denunciar: os horrores e as brutalidades humanas durante as batalhas.

Das verdades vitimadas pelas guerras à necessidade da preservação da essência da humanidade, trata-se de uma imagem que é mais do que necessária que seja divulgada para que cumpra o seu papel de mediação entre os acontecimentos e as suas narrativas textuais e ilustradas. O rastro de gente e de poeira, de certa forma, repete as centelhas dos incêndios de livros em Berlim (conforme a análise da fotografia anterior), da mesma forma que antecipa os fragmentos de pedra do muro derrubado (quinta fotografia a ser estudada).

A definição particular dos rostos na multidão de refugiados já remete ao semblante quase solitário de medo da menina vietnamita (terceira fotografia em análise) e, ainda, aponta para uma outra criança, morta numa praia da Turquia (sétima imagem). Assim, esta retratação se junta a outras narrativas a fim de contextualizar um mundo em constantes conflitos e de contribuir para que o jornalismo atue como uma ponte para a construção de sentido na mente dos leitores, apesar da fragmentação das imagens e da separação temporal dos fatos ilustrados.

CAPÍTULO VII: FESTIVAL DE WOODSTOCK



Figura 11: Fotografia do Festival de Woodstock, 1969

“Minhas fotografias são um vetor entre o que acontece no mundo e as pessoas que não têm como presenciar o que acontece.

Espero que a pessoa que entrar numa exposição minha não saia a mesma.”

Sebastião Salgado, fotógrafo (1944)⁴⁵

⁴⁵ Sebastião Ribeiro Salgado Júnior (Aimorés, 8 de fevereiro de 1944) é um fotógrafo brasileiro. Autor de diversas obras como, por exemplo: Trabalhadores (1996), Terra (1997), Serra Pelada (1999), Outras Américas (1999), Retratos de Crianças do Êxodo (2000). Citação retirada do *site* especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

Woodstock é único! Enquanto festival, por conta de sua proposta culturalmente transgressora, pela não reprodutibilidade do evento sem jamais deixar de ser citado por iniciativas afins. Se, quem esteve lá não saiu da forma como entrou, os que viram pelas imagens, à distância, de certo que também não. Assim, como para Salgado há “um vetor” entre o acontecimento e as pessoas “que não têm como presenciar”, cabe à fotografia eliminar, ainda que metaforicamente, estas distâncias e, assim, dar vida ao que se vê – e se imagina - apenas por imagens.

A fotografia em questão, ao contrário, tem inúmeras retratações similares e um sem número de reproduções que atravessaram o tempo e cruzaram o mundo através dos mais diversos meios de divulgação, inclusive os veículos de imprensa. Assim, levaram música, cultura, proposições políticas, alternativas comportamentais para a sociedade. A não repetição do festival e a disseminação das imagens caracterizam ambos como retratos definitivos da história.

Cidade de Bethel, estado de Nova York: 15 de agosto de 1969. Cerca de 400 mil jovens se concentraram durante 72 horas para participarem – e promoverem – o evento que ficou conhecido também como “três dias de paz e música”. O Festival de Woodstock reuniu 32 bandas ou artistas considerados os mais icônicos da história da música⁴⁶. Apesar das adversidades - a falta de estrutura da fazenda sede, o público bem superior às expectativas dos 50 mil pelos organizadores, as estradas de acesso à comunidade rural, declaração de “estado de emergência” por autoridades locais – o encontro foi marcado por um ambiente pacífico e se transformou num marco da cultura de uma geração inteira.

Jimi Hendrix, Joan Baez, Santana, The Grateful Dead, The Who, Jefferson Airplane, Ravi Shankar, Janis Joplin, Joe Cocker são, por exemplo⁴⁷, alguns dos artistas que deram voz ao espírito de liberdade dos anos 1960. Da abertura com Richie Havens à apresentação da *Country Joe And The Fish*, banda de *rock* e *folk*, conhecida por seus protestos contra a guerra do Vietnã, o festival também foi marcado pelo contexto e protestos políticos e sociais daquela agitada época.

⁴⁶ Cf. reportagem publicada no *site* cultural *BuzzFeed* em 18/08/2015. Disponível em <https://www.Buzzfeed.com/>. Acesso em 11/12/2018.

⁴⁷ Cf. reportagem publicada no site de notícias *UOL*, em 15/08/2015. Ver a relação completa dos artistas que se apresentaram. Disponível em <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/bol-listas/2015/08/15/32-artistas-que-se-apresentaram-no-lendario-festival-de-woodstock-entre-15-e-1781969.htm#fotoNav=1> – acesso em 11/12/18.

Diante da bipolaridade geopolítica que o mundo vivenciava com a guerra fria (capitalismo *versus* socialismo), a iniciativa dos jovens⁴⁸ John Roberts, Joel Rosenman, Artie Kornfeld e Michael Lag significou uma ligação direta com a *Contracultura* e o movimento *Hippie*. Ou seja, uma gigantesca iniciativa cultural movida a sexo, drogas e *rock n' roll* como resistência ao modelo tecnológico e de consumo conhecido como “*American Way of Life*” (o modo de vida americano) em destaque naquele período.

Da globalização capitalista para a impactada realidade local, há um depoimento que traduz muito bem o paradoxo entre os acontecimentos e os protestos: “Se nos juntarmos a eles, podemos enfrentar as adversidades, que são os problemas da América hoje em dia, na esperança de um futuro mais pacífico e positivo...”, declarou Max Yasgur, o antigo dono da fazenda onde o evento foi realizado. Três dias de transtornos na perspectiva de um mundo melhor.

E todo este arsenal de ideais e protestos, regado à música contemporânea, chegou aos olhos das pessoas por meio de uma fotografia – dentre inúmeras outras de diversos profissionais sobre o evento – assinada por Elliott Landy⁴⁹, com a chancela da *Magnum Photos*. O recorte preciso é a torre de som do festival tendo sido escalada por dezenas de jovens, como quem sobrevoa a multidão na relva da fazenda enlameada e busca ampliar a sua repercussão, feito os acordes das guitarras transportados pelas caixas de áudio.

Para se perceber a grandiosidade da imagem escolhida como objeto de estudo (figura 11) é preciso compará-la com outras fotografias similares e complementares: uma visão aérea do pátio dos *shows* (figura 21) e três jovens nus no meio da multidão (figura 22), por exemplo. Os acontecimentos, a sua contextualização e algumas peculiaridades visuais num conjunto de imagens que ajudam o indivíduo a enxergar de forma mais completa a partir dos fragmentos da narrativa. Como deve fazer o jornalismo contemporâneo⁵⁰.

⁴⁸ Cf. reportagem publicada no *site* educativo *Brasil Escola* (sem data de publicação). Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/woodstock-maior-dos-festivais.htm> (FERNANDES, Cláudio. "Festival de Rock Woodstock"; Brasil Escola. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/woodstock-maior-dos-festivais.htm>>. Acesso em 11 de dezembro de 2018).

⁴⁹ Elliott Landy (1942) é fotógrafo e escritor americano. mais conhecido por suas icônicas fotos do período dos anos 1960. Foi um dos primeiros "fotógrafos de música" a ser reconhecido como "artista".

⁵⁰ De acordo com a “retórica da imagem” de Barthes (2009:30-34), a fotografia se classifica como “contextualizadora”, “cíclica” e/ou “de arquivo”. No entanto, em função da sua rara utilização pela mídia, não foi aqui citada como tal.

Da mesma forma como vem fazendo, desde a sua fundação em 1947, a *Agência Magnum*, considerada a referência maior entre as grandes agências de fotografia do mundo. Idealizada, a princípio, como uma cooperativa de fotógrafos, ela conta com um acervo inigualável no universo fotográfico: registros da Declaração Universal dos Direitos Humanos assinado no ano seguinte à criação da agência, traços utópicos e humanistas do pós-guerra, flagrantes de momentos culturais transformadores. Para além dos aspectos abstratos, trata-se de um portfólio único sobre os horrores das guerras e outras tragédias da humanidade.

Das oito imagens analisadas neste trabalho, mais três além desta estão diretamente ligadas à história da Magnum: queima de livros (que culminou com a expulsão dos fotógrafos pelo nazismo), Guerra Civil Espanhola (atuação ainda particular de Robert Capa) e atentado às torres gêmeas. A iniciativa que revolucionou todo o processo fotográfico – produção, formas de cobertura, linhas temáticas e disseminação – foi uma ideia colocada em prática por Capa, Chim, Bresson e Rodger, conforme já citado.

“Magnum is a community of thought, a shared human quality, a curiosity about what is going on in the world, a respect for what is going on and a desire to transcribe it visually”, escreveu Henri Cartier-Bresson⁵¹. O “desejo de transcrever visualmente” combina com a opinião de Peter Marlow⁵² sobre levar as pessoas a se promoverem: *“That’s what Magnum is about – promoting individuals, pushing people to be themselves”*. Trata-se de um tipo de mediação que se aproxima também das funções do jornalismo contemporâneo.

Em linha com a prática do noticiário, pode-se afirmar que a forma de realizar as suas reportagens se dá por meio de narrativas que abrangem diversos formatos de mídia, numa democratização na distribuição de imagens para o público. A abordagem experimental na criação de uma plataforma comercial garante à Magnum um posicionamento singular na redefinição do conceito de documentário visual através de um amplo leque de pessoas.

⁵¹ Cf. *Invitation card to “Magnum: A Community of Thought” exhibition at Howard Greenberg Galery, 2001. In 1001 Photographs you must see before you die. London, Quintessence Editions Ltd., 2017.*

⁵² Cf. *“Magnum: Fifty Years at the Front Line of History, by Russell Miller, Grove Press, New York, 1997, p. 269. In 1001 Photographs you must see before you die. London, Quintessence Editions Ltd., 2017.*



Figura 21: multidão no campo

7.1- A ontologia da imagem: entre a realidade do mundo e a utopia da sociedade

No embate entre o consumismo e um outro modelo de sociedade, a contracultura foi a forma encontrada para provocar o confronto entre o mundo real e a possibilidade utópica de uma sociedade possível. Tudo isso cabe numa mesma fotografia? Entre o que é abstrato – comportamentos, liberdade, rebeldia – e a realidade da camuflada guerra fria, quais os traços de realidade existentes naquela imagem? Em todos os elementos explícitos na cena, assim como nos aspectos sugeridos do fora de campo, trata-se de uma imagem que tem o compromisso com o retrato da história.

São cerca de 20 jovens cabeludos, com estilo *hippie* e trajando roupas nada tradicionais e que foram flagrados quando escalavam as torres de som do festival. Conquistaram, certamente, uma visão privilegiada dos espetáculos em relação à multidão que se espremia em frente ao palco. A fotografia retrata assim um apanhado de todos os aspectos que marcaram aquele festival: liberdade para avançar, marcação da diferença em relação ao bom senso geral, ampliação do olhar sobre o que estava acontecendo no mundo.

Neste encontro entre a arte e uma forma de denúncia política e social, a fotografia em questão se aproxima do artista Joseph Beuys⁵³ que utilizava os seus trabalhos com imagens para concretizar, fisicamente e de forma palpável, os seus pensamentos e propósitos. O significado de uma nova sociedade para ele deveria ser alcançado por sua expressão artística na direção de uma sociedade mais livre e igualitária. Um exemplo disso são os encontros de “Escultura Social” onde eram pautados os debates sobre socialismo, arte, política, estética, etc., numa espécie de pedagogia de transformação social. Afinal, Beuys considera que pensar é esculpir.

Outro exemplo da atuação de Beuys como pretextos para se criarem espaços de debates é a performance chamada *Coyote*, de 1974, na qual o autor da “arte feia” e da “contra imagem” passou uma semana confinado numa sala em companhia de um lobo pequeno (o coiote americano: símbolo emblemático dos índios do país). Entre eles, raros objetos e, curiosamente, exemplares do jornal *The Wall Street* que eram trocados todos os dias, e sobre os quais o animal fazia as suas necessidades fisiológicas. A experiência “*I Like America and America Likes me*”, aconteceu na Galeria de René Block, em Nova York.

Se, na exposição daqueles objetos e do próprio bicho o artista pretendia gerar evocações simbolizadas à história norte-americana, a fotografia de Woodstock também se utiliza do poder de exibir “a relação simbólica entre as pessoas; os objetos e os lugares; a distância entre o social e o político; e os conflitos e relações de força no interior de uma sociedade”, conforme Bastos (2014:140-142). A compreensão da sociedade retratada, portanto, decorreu também quando “a fotografia deu a conhecer imagens de sociedades

⁵³ Joseph Beuys (1921-1986), que se declarava um intransigente opositor à guerra do Vietnã, foi um artista alemão que produziu através de vários meios e técnicas como escultura, performance, vídeo, instalação, etc.

longínquas, imagens que despertavam desejos e alargavam horizontes, mas também outras indesejáveis e incômodas”.

Enquanto imagem e festival que se projetam através dos tempos, tem-se ali uma contestação, que se caracterizam como parte constitutiva do *corpus* imaginário. Neste sentido, ambos correspondem aos desafios do jornalismo contemporâneo na construção e legitimação do imaginário coletivo a partir dos seus noticiários ilustrados em primeiras páginas. Da mesma forma que a fotografia tem seu compromisso com a retratação histórica, tantos nas tragédias quanto nas manifestações culturais.

Freund (2008:108-109) cita, como exemplo, o jornalista do *New York Tribune*, Jacob A. Riis⁵⁴, que foi já no século XIX “o primeiro a servir-se da fotografia como instrumento de crítica social para ilustrar os seus artigos sobre as miseráveis condições de vida dos imigrantes nos bairros desfavorecidos de Nova Iorque”. Segundo a autora, o primeiro livro do fotógrafo de documentário social, Riis, (*How the Other Half Lives - Como vive a Outra Metade*) agitou “profundamente a opinião pública”.

A fotografia como “crítica social” remete também à aferição de valores éticos (o posicionamento do realizador em denunciar) e semiótico (diferentes percepções do fato ilustrado). Mas, aqui cabe o olhar especificamente ontológico contido na citação acima a partir do compromisso da imagem com o que é real e, conseqüentemente, com a passagem que faz para a realidade. “A imagem é acto”, sentencia Bredekamp (2015:4-6) ao abordar a capacidade que uma fotografia tem “de reconfigurar o sensível e intervir sobre o real, produzindo efeitos concretos”.

Quando esta intervenção da imagem sobre a verdade se junta à sua disseminação visual pelo jornalismo se chega, inevitavelmente, à possibilidade de se responsabilizar os veículos de imprensa pela representação que faz dos acontecimentos suportados por suas ilustrações. Mais uma vez, cabe a teoria de Bredekamp (2015:4-6) quanto à necessidade de “compreender as formas e clarificar os efeitos que as imagens produzem na nossa contemporaneidade”. Principalmente, quando estampadas nas primeiras páginas dos jornais.

⁵⁴ O dinamarquês Jacob Riis (1849-1914) chegou aos EUA em 1870 e atuou como fotógrafo amador. Inovador ao utilizar a fotografia para dar mais credibilidade à imprensa, teve a sua reputação abalada com o surgimento dos fotógrafos profissionais.

Em função do teor editorial da fotografia de Woodstock – nada de horror e muito de proposição pacífica – a sua massificação pela mídia não apenas estaria longe do risco da banalização, como reforçaria a imagem como uma forma de ampliação do olhar do indivíduo por conta do que se revela ali. No entanto, como uma imagem de arquivo que não foi muito utilizada pela imprensa, aquela ilustração quase que corresponde a uma “imagem que falta”, não pelo terror censurado, mas pelo potencial de lembrança capaz de estimular novas iniciativas contra as brutalidades que afetam a humanidade.



Figura 22: nus... de roupas e preconceitos

7.2- Percepções de Woodstock e daquele instantâneo do festival: sinais semióticos da fotografia

A abordagem dos aspectos semióticos daquela imagem extrapola a fotografia em si e abrange também o festival como um todo, a partir de tantos significados que podem ser extraídos de uma iniciativa que foi única e, portanto, definitiva. Não por acaso, o objeto de estudo selecionado para o trabalho é proveniente de mais um segmento histórico e repleto de simbolismos e interpretações: a *Agência Magnum*. A temática, por sua vez, sem flagrantes de violência, mas a evidenciar a contracultura suscita um debate sobre as interpretações que podem ocorrer de todo este conjunto de sinais.

A própria exposição “Magnum Manifesto”, comemorativa pelos 70 anos da agência, realizada no *International Center of Photography* em Nova York em 2017, deu uma demonstração desta multiplicidade de leituras. “Quando se olha para o catálogo da

Magnum, não se consegue evitar um misto de júbilo e vertigem”, disse Clément Chéroux, o organizador da mostra e antigo curador de fotografia do Centro Pompidou em Paris⁵⁵. Se para ele, “a Magnum é um mundo em si mesma”, o resultado do trabalho da agência promove um universo de percepções individuais e coletivas.

Do catálogo para a o festival e para a foto específica, a questão que se coloca é um olhar sobre uma imensa reunião de imagens e de informações que retratam grandes eventos, fatos marcantes, acontecimentos do dia-a-dia, etc. Neste conjunto complexo, no qual o foco varia do amplo e do geral para o destaque das subculturas e das minorias, há que se perceber os momentos de riso e de violência, os capítulos mágicos da história. Trata-se, portanto, de uma importância simbólica que é capaz de unificar, ou não, o pensamento abstrato sobre as imagens de um mundo em fragmentação.

Se *A República*, em Platão (595b), expulsou os poetas de “carácter mimético”, Woodstock não apenas protagonizou os *hippies* como deu voz ao que era alternativo. Então, o enquadramento da tomada da torre de por alguns jovens cabeludos e sem camisas pode, de forma conotativa, ser interpretada como uma transgressão às regras de convivência. Mesmo naquele festival da contracultura. O que equivaleria, por exemplo, à afirmação de Platão (598b) de que “a arte de imitar está bem longe da verdade”.

No entanto, há um outro simbolismo a ser retirado daquele recorte: o espírito de vanguarda daqueles rapazes em perfeita tradução da própria razão de ser do festival. Um enfrentamento ao modelo de vida capitalista dos anos 1960 pareceu devidamente representado pela demonstração de ousadia dos organizadores, dos participantes e, dentre estes, aqueles que avançaram um pouco mais a fim de ampliar a sua visão sobre os espetáculos e para sinalizar à multidão o imperativo de seguir em frente.

O recorte fotográfico ali não sugere uma suspensão do tempo, mas historicamente se pode perceber como o prolongamento para as futuras gerações dos sinais emitidos pelo festival. Deleuze (2009:37) chama a atenção para a questão dos elementos que estão “fora-de-campo” e que designam “o que existe algures, ao lado ou à volta”. Aquilo, que para ele “manifesta uma presença mais inquietante”, é passível de ser entendido como os

⁵⁵ Cf. reportagem da agência de notícias *LUSA* publicada em 05/06/2017. Disponível em <https://www.dn.pt/lusa/interior/setenta>. Acesso em 29/09/2018.

traços revolucionários do evento, muito bem capturados pela fotografia. Trata-se, segundo o autor, de algo “mais radical” que “insiste” ou “subsiste”.

Uma questão de relação, portanto. Sobre isso, Deleuze (2009:25) já havia escrito:

Se se tivesse que definir o todo ele seria definido pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objectos, ela é sempre exterior aos meus termos. Além disso é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objectos mas ao todo, na condição de não o confundir com um conjunto fechado de objectos. Pelo movimento no espaço os objectos de um conjunto mudam de posições respectivas. Mas, pelas relações, o todo transforma-se ou muda de qualidade. Da própria duração ou do tempo podemos dizer que é o todo das relações.

Woodstock e as fotografias que o representam trazem em si esta reunião das relações com o tempo. Afinal, “através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo”, conforme lembra (Tarkovski,1998:17). A possibilidade de se perceber o todo passa pelo “processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor”. Aquelas imagens colocam à disposição do leitor “aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele”. Sejam as “complexidades do pensamento” ou as “visões poéticas do mundo” através do que é “manifestamente óbvio”.

Assim, a leitura de que o festival foi capaz de “esculpir o tempo” (Tarkovski, 1998:72) remete ao papel da mídia. Objetos isolados, associações poéticas e emoções, conjunto de imagens, construção das relações: o jornalismo contemporâneo, suportado por imagens avassaladoras, encontra similaridades neste contexto. Freund (2008:119) aborda a concepção da “foto-reportagem”, com início e final, “definidos pelo lugar, o tempo e a acção, como no teatro”. Aplicada esta lógica aos jornais, a autora entende que “nada fica a separar o leitor que se debruça sobre uma revista fotográfica, das imagens que nela vê”.

Ao falar de “fotografia e sociedade”, ela elogia o cineasta Lorant⁵⁶ por “encorajar reportagens” através da narração de “uma história por uma sucessão de imagens”. Algo

⁵⁶ Stefan Lorant (1991-1997) foi um cineasta, fotojornalista e autor húngaro-americano pioneiro. Atuou como diretor da secção berlinense da *Münchener Illustrierte Presse*, e tornou-se em 1930 o seu redactor-chefe.

que, de certa forma, pode ter inspirado o jornalismo ilustrativo implicava em abordar os acontecimentos “em volta de uma imagem central, resumindo todos os elementos da história”. O agrupamento de “um certo número de fotografias” é que apresenta detalhadamente os elementos constituintes daqueles acontecimentos. Algo próximo do papel do jornalismo na construção de um imaginário coletivo.

E a aproximação entre o cinema e a reportagem também está presente no documentário *Woodstock*, realizado por Michael Wadleigh⁵⁷, em 1970. Para Lopes (2018: 51), trata-se de “uma referência pioneira do modelo de filme-concerto”, algo típico de “um jornalismo de curiosidades históricas”. O crítico ressalta, ainda, o caráter revelador desta obra para espectadores nascidos no século XXI: “qualquer coisa de improvável, por ventura indecifrável”. Uma questão de “memória de um acontecimento” e de “precisão de uma abordagem histórica” que, segundo Lopes (2018: 61), não surgem da “mera inventariação de elementos informativos ou cenográficos”, muito menos de forma automática.

7.3- Como perpetuar, com textos e imagens, um festival icônico: a ética na retratação do fotógrafo.

Rebeldia, contestação, contracultura, alternativas: apelos mais que evidentes no festival e nas imagens que o narram através dos tempos e que lançam luzes sobre as atitudes e os comportamentos dos seus realizadores. O que pode ser transformador e propósito, também carrega em si o risco da manipulação. Ainda mais quando se pode fazer uso daquele vasto material crítico sobre cultura, política e sociedade. A decisão, mais uma vez, está a cargo de quem escolhe as formas de narrativa através das imagens e dos seus complementos textuais.

Em função da temática abordada, as fotografias de *Woodstock* sugerem que seus realizadores se encontravam diante do fenômeno da ansiedade na comunicação e na arte contemporânea, na medida em que deixa o indivíduo sem reação diante do que vê. Aquilo que Rosenberg (2004:19-21) explica como uma mudança que se sucedeu nas manifestações artísticas do início do século XX. Mas, para o artista no convívio com uma

⁵⁷ Michael Wadleigh (nascido em 1942) é um cineasta e diretor norte-americano.

pseudo-arte (assim como para o fotógrafo e o jornalista) há sempre o risco de se exercer uma prática superficial e até fraudulenta.

A presença da ansiedade deve, portanto, sempre provocar a reflexão dos artistas e dos críticos a respeito do papel da arte (e da fotografia e do jornalismo também) diante das demais atividades e acontecimentos presentes no mundo e noticiados pelos veículos de imprensa. “Dentro dos interstícios da mídia popular, do artesanato e das ciências aplicadas”, Rosenberg (2004:20-22) destaca que a relação do artista com o contexto de embate social está impregnada com a problematização retratada que, por sua vez, é reveladora da posição política do realizador diante dos fatos da realidade a ele (e por ele) apresentados.

Rosenberg (2004:20) é ainda mais enfático na abordagem da produção de arte no contexto social:

Toda a base social da arte vem se transformando, e, ao que tudo indica, para melhor. A arte deixou de ser, como antes, uma atividade marcada pela rebeldia, pelo desespero ou pela auto-indulgência à margem da sociedade. Pela primeira vez, a arte, anteriormente denominada de vanguarda, foi aceita *en masse*, e seus ideais de inovação, experimentação e rebeldia se institucionalizaram e oficializaram. Suas funções não são mais confundidas com as práticas aceitas na decoração, no entretenimento e na educação, e as recompensas ao talento e à diligência na arte vêm se tornando cada vez mais previsíveis.

A rebeldia oficializada encontra na fotografia um espaço propositivo de transformação na medida em que, também, transporta visualmente para as gerações futuras – com o apoio do jornalismo, inclusive - os elementos que denunciam os males da sociedade. De acordo com Krauss (2010:72-74), “a imagem fotográfica e as verdades” registradas por ela servem de orientação para “as percepções” individuais. A citação sugere, então, que não se dispense à fotografia apenas um olhar do universo de arquivo, mas que passe a ser pensada através do universo do museu, principalmente na pós contemporaneidade.

Agamben (2007: 73) também aborda a questão da fotografia sob o aspecto de museu:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. (...) Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não o é. (...) De forma mais geral,

tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.

Esta espécie de “museologização contemporânea” da imagem fotográfica, que cria um novo dispositivo relativamente à disposição estética da fotografia, se adequa perfeitamente ao ambiente jornalístico ilustrado. A consequência deste posicionamento diante da imagem leva o indivíduo a olhar para a ilustração do jornal num contexto de museu. Mais: uma outra forma de relação – como se fosse uma imagem de um museu – ajuda a desconstruir o “instituto utópico da linguagem”, assim chamado por Barthes (1984:36-38).

Assim, a fotografia inserida no seio da sociedade da cultura de massas exerce cada vez mais intensamente o seu poder de “ato icônico”, de Bredekamp (2015:16-18) e permite que o sujeito, quando da leitura dos jornais, possa recolher dali aquela espécie de avalanche de significados e inspirações. Eis a fotografia – de ou no jornal – a provocar a perplexidade e a estranheza, tal qual como deve ocorrer num ambiente de museu e de resgate da memória. “Os espaços discursivos da fotografia”, segundo Krauss (2010:74).

Aplicada mais especificamente à prática do jornalismo contemporâneo, a reflexão acima permite considerar que, mesmo diante da “obra de arte na era da sua reprodutividade técnica”, conforme Benjamin (1989:100-102), a fotografia não perde a sua característica de unicidade diante dos acontecimentos que retrata e revela. Ainda mais animador do ponto de vista do compromisso com a interpretação criteriosa dos fatos pelos indivíduos, a imagem jornalística pode – e deve – ser resgatada da banalização que eventualmente vem a ocorrendo por meio da imprensa.

Entretanto, na combinação da luz com a escrita (utilizada por Krauss em referências apenas a imagem fotográfica, mas que pode se estender à imprensa ilustrada), cabe uma reflexão sobre os efeitos indiciários ou de simulacros que o visual pode sugerir. Krauss (2010:224-225) insiste na ideia de que a fotografia seja cobrada como um meio que “problematiza e desloca outras dimensões da linguagem”, o que remete à importância da imagem quando estampada nas primeiras páginas dos jornais.

Mais detalhadamente, Krauss (2010:224-225) aborda a relação da fotografia com a verdade, conectando inclusive autores já citados neste trabalho:

Com este desabamento total, esta implosão radical da diferença, entramos no mundo do simulacro. Um mundo em que, à semelhança da caverna de Platão, nos é negada a

possibilidade de diferenciar a realidade da fantasia, o que é a própria essência do simulacro. Gilles Deleuze, quando analisa no seu livro *La Logique Du Sens* (A lógica do sentido) o temor que o simulacro despertava em Platão, argumenta que o próprio trabalho da divisão, bem como a questão de saber como se deve aplicá-la, caracteriza o conjunto do projeto filosófico de Platão.

7.4- Considerações finais

Uma fotografia definitiva, sobre um festival único, datados – imagem e acontecimento – de uma época emblemática do ponto de vista geopolítico proporcionam ao jornalismo contemporâneo uma profunda reflexão sobre a sua parcela de contribuição para a construção e legitimação do imaginário coletivo, bem como para a conscientização da responsabilidade social que deve exercer. Assim, os objetivos do projeto de investigação se encontram totalmente respaldados na análise da imagem de Woodstock.

Não há nela os apelos e os horrores de uma retratação dos conflitos militares – Guerra Civil Espanhola -, nem também os aspectos ideológicos que envolvem a política – queima de livros em Berlim -. Mas, da mesma forma que as fotografias analisadas anteriormente, esta imagem reúne todas as características de uma fotografia capaz de retratar definitivamente a história. Mesmo porque, há nela duas revelações – ainda que fora de cena como nas tragédias gregas: do terror da guerra (que está denunciado pelo festival) e das dimensões políticas remanescentes das disputas anteriores.

A hipótese de que o jornalismo tem contribuído para a banalização da imagem se confirma nas retratações de Woodstock de outra forma. O teor emblemático que ela possui impõe, necessariamente, um olhar de espanto e uma perspectiva de utopias. Então, o risco neste caso não reside na disseminação repetitiva da fotografia, mas em não se extrair dela todo o arsenal de revisão de comportamentos ali presente. Contra a cultura do consumo, intransigente aos desperdícios financeiros e humanos na Guerra do Vitenã e desafiadora ao duelo geopolítico da guerra fria, a imagem se revela necessária de repetidas divulgações.

Se as pessoas buscam na fotografia um vetor de tradução para os acontecimentos dos quais estiveram ausentes, o jornalismo também deve assumir para si a responsabilidade sobre a transmissão do que, de fato, aconteceu e foi retratado. E se os

indivíduos não são os mesmos após serem submetidos a determinadas imagens, é fundamental que o noticiário ilustrado tenha consciência do que pode provocar nos leitores. É, pois, com narrativas como a de Woodstock (imagem, textos e contexto) que o jornalismo cumpre o seu papel de agente transformador da sociedade.

CAPÍTULO VIII: GUERRA DO VIETNÃ



Figura 12: Guerra do Vietnã

“A fotografia é uma lição de amor e ódio ao mesmo tempo.

É uma metralhadora, mas também é o divã do analista.

Uma interrogação e uma afirmação, um sim e um não ao mesmo tempo.

Mas é sobretudo um beijo muito cálido.”

Henri Cartier-Bresson, fotógrafo (1908-2004)⁵⁸

⁵⁸ Fotógrafo, fotojornalista e desenhista francês foi um dos fundadores da Agência Magnum em 1947. Tornou-se pioneiro entre os profissionais da Europa Ocidental a cobrir livremente a rotina das pessoas na União Soviética de maneira livre. Também fotografou os últimos dias de Gandhi. Citação retirada do *site* especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

Os antagonismos da citação acima cabem tanto nos debates sobre a Guerra do Vietnã quanto na próxima fotografia a ser analisada. O ato de generosidade que salva aquelas crianças do bombardeio é uma atitude de oposição ao ódio disparado pelos ataques. Livres das metralhadoras de verdade, os pequenos levaram muitos adultos à reflexão pelo simbolismo da cena. As dúvidas sobre a necessidade da guerra acabaram por afirmar, mais uma vez, a brutalidade dos homens.

“Se a fotografia é uma lição”, parece que pouco se aprendeu com as denúncias imagéticas de Woodstock e, assim, o que seria um “beijo muito cálido” foi se perdendo enquanto calor humano e antídoto contra os horrores da guerra. Uma vez consideradas tais hipóteses, qual teria sido a contribuição do jornalismo – nas formas de exposição das fotografias – para que a utopia retratada em 1969 fosse completamente desfigurada no desespero da imagem realizada apenas três anos depois?

Além da proximidade cronológica entre os acontecimentos retratados, há uma ligação histórica que marca o festival de 1969 e a imagem realizada em 1972 que provocou forte rejeição à invasão dos EUA no Vietnã. A terceira e a quarta (figura 12) e fotografias aferidas neste trabalho têm inúmeros pontos em comum com relação aos valores ontológicos, semióticos e éticos. E, indubitavelmente, o desempenho da imprensa tem um peso significativo nas percepções dos indivíduos sobre ambos os fatos⁵⁹.

"Eu realmente queria escapar daquela pequena menina. Mas parece que aquela imagem não me deixava ir". A declaração⁶⁰ é de Kim Phuc Phan Thi, a menina de nove anos fotografada, em 8 de junho de 1972, quando fugia dos bombardeios na vila de Trang Bang onde morava. Os ferimentos provocados pelos líquidos inflamáveis *napalm* destruíram todas as suas roupas e a fizeram correr desesperada e nua pelas ruas. O sentimento de perseguição revelado 40 anos depois pode ser interpretado de duas maneiras: o calor do terror que enfrentou, literalmente, com a própria pele e a repercussão da imagem icônica que sucedeu àquela tragédia particular.

⁵⁹ De acordo com a “retórica da imagem” de Barthes (2009:30-34), a fotografia se classifica como “autossuficiente” e “de arquivo”. No entanto, em função da forma como foi utilizada imprensa (da época e atual), não foi aqui citada como tal.

⁶⁰ Cf. reportagem publicada pelo *site* de notícias G1 em 01/06/2012, por ocasião do 40º aniversário da realização da “fotografia mais famosa da Guerra do Vietnã”. Disponível em: <http://www.g1.com.br>. Acesso em: 28/09/2018.

Salva dos bombardeios, mas atrelada por muito tempo à imagem do próprio sofrimento. Se nos anos 1990 Phuc foi nomeada “embaixadora da boa vontade” pela Organização das Nações Unidas (ONU), em 1975 já havia sido utilizada pelas lideranças comunistas do Vietnã do Norte como símbolo das críticas ao ocidente. Ou seja, atuou como apoio às vítimas de guerra, mas também foi proibida de cursar a faculdade para que pudesse atender os jornalistas em visitas monitoradas. Eis, de novo, os antagonismos da frase de Cartier-Bresson.

Presas aos sofrimentos dos ataques que sofreu, somente 53 anos depois é que a já mulher Phuc conseguiu recuperar a sensibilidade da pele queimada. Livre para prestar suporte médico e psicológico a quem precisa superar as experiências traumáticas das guerras, ela criou a própria Fundação Kim. Assim, desenvolveu projetos em escolas e hospitais em Uganda, Timor-Leste, Romênia, Tadjiquistão, Quênia e Afeganistão. Desde 1992 reside em Toronto no Canadá, com o marido e os seus dois filhos.

Numa entrevista ao jornal *The Daily Mail* em 2012⁶¹ disse que “fui queimada com *napalm* e me tornei uma vítima de guerra, mas crescer daquele jeito me tornou outro tipo de vítima”. A sua declaração revela um pouco da influência dos meios de comunicação em sua vida. E na trajetória do fotógrafo Nick Ut também. Afinal, a imagem garantiu duas conquistas internacionais: o *World Press Photo*, em 1972, e o *Prêmio Pulitzer de Reportagem Fotográfica* em 1973 (à época chamava-se *Fotografia de Última Hora*).

O realizador da fotografia que se transformou num dos símbolos do conflito é um fotojornalista vietnamita, nascido em 1951. Filho de um também fotógrafo, Nick Ut começou a sua carreira já aos 14 anos e dois anos depois foi contratado pela *Associated Press* como repórter fotográfico com a missão de cobrir a Guerra do Vietnã. Com o término dos conflitos, em 1975, se mudou para os EUA com destaque para os registros de eventos históricos como terremotos, por exemplo. Também atuou no Japão e fotografou conflitos entre as Coreias.

Depois da divulgação de algumas imagens icônicas, nomeadamente esta da menina Kim em fuga, o fotojornalismo se tornou uma “força dominante no jornalismo global” durante a cobertura da Guerra do Vietnã. A afirmação é do articulista Richard

⁶¹ Retirado de reportagem do *Jornal de Notícias* de 04/06/2012. Disponível em: <https://www.jn.pt/mundo/interior/menina-de-napaml-conta-como-foto-mudou-a-sua-vida>. Acesso em: 28/09/2018.

Pyle⁶² em análise para o jornal *The New York Times* em 2013. O comentarista se refere ao departamento da *Associated Press* em Saigon como “a maior e mais experiente unidade de notícias”.

A recolha e a divulgação ao mundo das imagens de uma nação aterrorizada, favorecidas supostamente pela falta de censura, ampliaram a repercussão midiática daquelas fotografias. Uma peça de propaganda (figura 23), inclusive, foi criada utilizando a cena para celebrar a liberdade de imprensa⁶³. Na primeira página de um jornal não identificado, a manchete noticiou que a tragédia foi um acidente provocado por um incêndio florestal e veio acompanhada de uma legenda, escrita à caneta: “*Thanks to press freedom you know better*”.

Em sua última edição, datada de 29 de dezembro de 1972, a revista *Life Magazine* (figura 24) destacou a fotografia dentre “as mais memoráveis” do ano e, ainda, lhe deu uma complementação ao inserir uma imagem atualizada da vítima, já na juventude. O contraste entre o preto e branco da ilustração original com o colorido do retrato da menina sem a expressão de dor ou de medo, não apenas diluiu o choque emotivo, como confirmou as muitas facetas da fotografia, entre a notícia factual e a persuasão.

O *The New York Times* que, a exemplo de inúmeros outros jornais, exibiu com destaque a fotografia de Kim, já havia publicado em primeira página outro flagrante de violência da Guerra do Vietnã: em 1968. A execução de um vietnamita (figura 25). Na sequência de exposição de imagens complementares – num curto recorte temporal – a narrativa dos conflitos na Ásia reforçou o papel da imprensa na construção e na legitimação do imaginário coletivo.

⁶² Cf. Richard Pyle, “Vietnam War Photos That Made a Difference,” *The New York Times*, September 12, 2013 <https://lens.blogs.nytimes.com/2013/09/12/vietnam-war-photos-that-made-a-difference/>. Accessed 27 November 2017. Citado pelo blog “Confluence” (<https://confluence.gallatin.nyu.edu/> - acesso: 18/12/18).

⁶³ Cf. reportagem publicada na Revista Exame em 20/08/2014. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/marketing/10-fotografias-historicas-que-viraram-pecas-publicitarias/>. Acesso em: 18/12/2018.



Figura 23: imagem da denúncia à persuasão

8.1- Ontologia da imagem: de icônica à questionada na sua veracidade

Muitos estudiosos creditam às fotografias determinantes os resultados da Guerra do Vietnã, em função dos fortes apelos emocionais que impactaram o posicionamento da população. No entanto, há quem possa questionar o poder de uma imagem estática para influenciar e mudar a opinião pública sobre os conflitos. Os mais céticos, por exemplo, poderiam questionar a falta de evidências e de mecanismos de mensuração de tais hipóteses.

Institucionalmente, a dúvida sobre os relatos visuais da guerra e as próprias atrocidades cometidas pelos militares chegou ao governo norte-americano: o então presidente Richard Nixon, sempre que foi questionado sobre os atos bárbaros, reagiu colocando em dúvida a legitimidade das fotografias e a existência dos relatos⁶⁴. Guerras midiáticas à parte, Nixon renunciou ao seu mandato após a divulgação de documentos

⁶⁴ Cf. matéria na BBC.com publicada em fevereiro de 2002. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2002/020228_nixonro.shtml. Acesso: 19/12/2018.

comprometedores do Pentágono e o *Caso Watergate* liderado pelo jornal *The Washington Post* em 1974.

Já Sontag (2015:13) compara esta fotografia com “cem horas de barbaridades televisadas” e reconhece o seu poder superior para aumentar “a repulsa pública contra a guerra”. Na íntegra, ela afirma:

Photographs like the one that made the front page of most newspapers in the world in 1972—a naked South Vietnamese child just sprayed by American napalm, running down a highway toward the camera, her arms open, screaming with pain - probably did more to increase the public revulsion against the war than a hundred hours of televised barbarities.

Na correlação que a autora faz, especificamente, entre esta fotografia parada e uma “imagem em movimento” fica evidente que as formas de divulgação midiáticas são tão importantes quanto à fidelidade da representação do fato real. Neste caso, o corte na duração do movimento – de acordo com a teoria de Deleuze (2009:13-15) não compromete em nada a relação da fotografia com o realismo, segundo o estudo de Dubois (1993:60-63), seja “como espelho do real”, “transformação do real” ou “traço de um real”.

É neste sentido que a imagem fotográfica, enquanto uma prova que não se pode refutar, contribui para a satisfação das necessidades de informação das pessoas, visto que faz chegar a todos os indivíduos, em tempo imediato, tudo o que acontece pelo mundo. E tal contribuição depende significativamente dos veículos de imprensa. Por sua vez, o jornalismo conta com a legitimidade da fotografia diante da retratação que faz a fim de exercer a sua responsabilidade social.

Numa ampliação do olhar para um conjunto de imagens – inclui-se a da menina Kim e do fuzilamento de um civil, dentre outras sobre a guerra – chega-se a uma espécie de séries de fotografias sobre um único assunto. Para Freund (2008:119), “o jornal ilustrado” torna-se um símbolo do espírito liberal da época” na medida em que cobre os “assuntos que se reportam à vida de todos os dias das massas populares”. Ela cita, como um bom exemplo, a experiência da *Life Magazine*, a revista que destacou esta imagem na sua edição de encerramento.

Trata-se, portanto, da parcela de responsabilidade do jornalismo de imagens na formação da “consciência política” através das fotografias que contém um certo “grau de

familiaridade” com o leitor. As expressões utilizadas por Sontag (2015:14-16) apontam para a possibilidade de as pessoas serem afetadas na sua moral pelas fotografias que vê nos jornais. Afinal, são as imagens dos “oprimidos, explorados, esfomeados e massacrados que nos sensibilizam”.

A autora, no entanto, alerta para o fato de que “a banalidade da imagem faz diminuir o seu impacto”, visto que a familiarização das atrocidades pode fazer com que o horrível pareça vulgar, familiar, remoto”. Cabe ressaltar que esta pertinente preocupação parece perfeitamente adequada tanto à realização das fotografias quanto, principalmente, a divulgação que a imprensa faz delas. O que reforça ainda mais a responsabilidade do jornalismo na legitimação do imaginário coletivo das pessoas.

Além dos aspectos ontológicos, a análise acima aponta para diversos elementos semióticos e éticos inerentes à fotografia e à sua divulgação. Ou seja, trata-se da força comunicacional e/ou jornalística que uma imagem adquire em função de sua qualidade e do seu valor ético e estético. Certamente, o teor simbólico da imagem e a contextualização que envolve a sua realização e a ampla disseminação que recebeu justifiquem esta linha tênue entre os valores em aferição. Afinal, a abordagem é sobre uma retratação que confirma um comprometimento e até uma certa “obsessão” com o realismo, conforme salienta Bazin (1991:20-22).

Seria, então, uma imagem que não pode faltar no noticiário, numa metáfora ao documentário de Rithy Panh (*A imagem que falta*)? Talvez seja ainda mais semelhante às películas resgatadas de Auschwitz por Didi-Huberman (2012:23-25) e reproduzidas em *Saul Fia* por László Nemes. Uma fotografia determinante, portanto, capaz de tirar as molduras do tempo a fim de o projetar para as futuras gerações, como um vetor entre os acontecimentos e as pessoas que não os presenciaram.

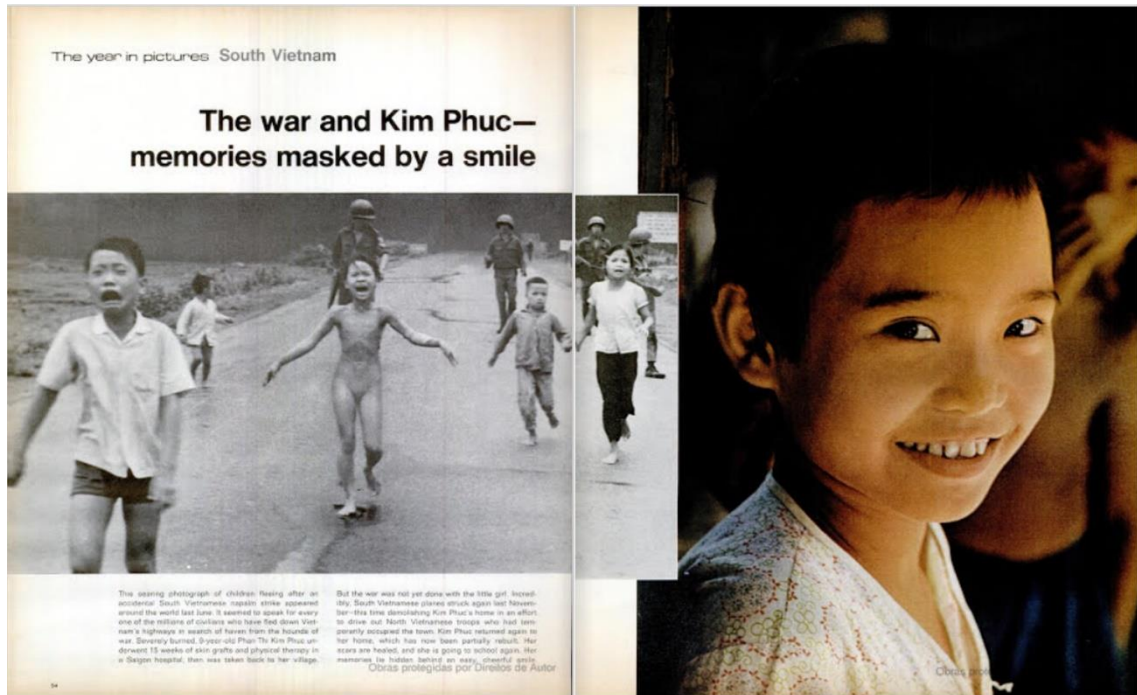


Figura 24: antes e depois da tragédia

8.2- Semiótica: os múltiplos sinais de uma guerra para o mundo

De imediato, os múltiplos significados da fotografia da menina do Vietnã começam a ganhar corpo, literalmente, na descrição feita por Sontag (2015:13): “uma criança nua do Vietnã... correndo pela estrada em direção à câmera, com os braços abertos, gritando de dor...”. Da dimensão do drama clássico, em Aristóteles, à evidência de que a “imagem-emoção sobrepõe-se à imagem-compreensão”, em Lipovetsky e Serroy (2010:98), há aqui um vasto leque de revelações desta imagem.

Braços abertos e câmera resultam, muitas vezes, numa combinação de alegria e celebração. Mas, a fotografia icônica incluiu um outro elemento: gritos de dor. De volta aos antagonismos da citação de abertura desta seção, podem ser percebidas diferentes leituras para uma mesma revelação. Embora os horrores dos bombardeios não estejam explícitos na forma de sangue ou queimaduras, tal qual na tragédia do teatro grego, os efeitos daqueles ataques estão expostos no semblante de medo da criança em fuga.

Se a “sociedade do espetáculo”, em Debord (2012:28-30), propõe por vezes a “imagem como mercadoria”, não seria exagero perceber naquela fotografia uma espécie

de ostentação visual típica das publicações pessoais nas redes digitais, em conformidade com a crítica de Lipovetsky e Serroy (2010:27) ao mundo “ecrânico e hiperespectacular”. Pela força da denúncia do fotógrafo, no entanto, os leitores puderam se livrar desta possibilidade.

O descarte deste entendimento, na verdade, pode ser relativizado, uma vez que a fotografia ocupou as primeiras páginas de diversos periódicos pelo mundo. Independente dos aspectos éticos (análise na seção seguinte), não se pode fechar os olhos para as diferentes interpretações dos indivíduos motivados pelas formas editoriais adotadas pelos jornais. “Criar a ilusão de que as coisas estão localizadas onde não estão é a requintada característica de um holograma”, alerta Talbot (1991:16).

Não chega a ser um absurdo se comparar uma imagem tão forte e de uma gigantesca autenticidade com o universo holográfico. Mesmo porque a Guerra do Vietnã também foi chamada de “*the living room war*”, pela maneira como representou um divisor de águas nas coberturas midiáticas dos conflitos entre nações. Ou seja, dos campos das batalhas, *in loco*, às transmissões em formato de *vídeo game*, há um espaço para a ilusão de ótica por quem recebe as imagens.

Na mesma linha de reflexão pode-se incluir o que Freund (2008:200-202) chamou de “fotografia tranquilizante” à iniciativa da *Life Magazine* de publicar “justaposto um retrato a cores da pequena vietnamita já sorridente” em complementação (ou compensação) à fotografia da fuga e dos ferimentos. Para o leitor menos atento, a espécie de montagem visual pode sugerir que o drama acabou ou, ainda pior, afastar do indivíduo a dura realidade da cena de guerra.

Também é adequada para este raciocínio a crítica à criação do anúncio publicitário (figura 48) a partir da tragédia da guerra e, ainda mais grave, utilizando a imagem das crianças desesperadas. Além dos fatores éticos (aferição mais à frente), trata-se de uma abertura de possibilidades para novas interpretações pelos indivíduos. Afinal, existe uma “ligação profunda entre os processos holográficos e o modo como os arquétipos são produzidos”, conforme Talbot (1991:36).

Tão ilusório quanto o positivismo forçado da propaganda citada acima é não se pensar na necessidade da propedêutica para o jornalismo. A responsabilização da imprensa na legitimação do imaginário coletivo passa, necessariamente, pela relação dos

meios jornalísticos com a história, notadamente com o terrorismo que ameaça, que mortaliza, que ritualiza o medo. Assim, é fundamental que o jornalismo, dialeticamente, se disponha a fazer uma autoavaliação quanto à utilização das imagens que figuram um grande simbolismo e que desfiguram as pessoas. Estas, como sujeitos, necessitam deste tipo de mediação para a sua tomada de consciência.

Do consumo quase inconsciente de notícias movido pela “lógica do espectáculo”, em Debort (2012:30-31), ao “*Prime time is my time*”, em Negroponte (1996:208-212), há uma etapa de transição no sentido a fim de se garantir minimamente uma contextualização dos acontecimentos para o receptor. Ou seja, mesmo que o sujeito tenha poder de decisão sobre o seu tempo e as suas escolhas sobre o que vai ler ou assistir, não se pode abrir mão do trabalho que o faça “compreender a complexidade do mundo e de possuir um certo poder sobre a marcha dos acontecimentos”, conforme Lipovetsky e Serroy (2010:140).

Afinal, “para se sentir mais esclarecido, mais maduro, menos enganado”, ainda em Lipovetsky e Serroy (2010:141), é importante que o indivíduo utilizador de notícias possa contar com o profissionalismo dos veículos de imprensa. Pois, “numa sociedade cada vez mais fragmentada e caótica, a busca da identidade tem forte impacto: passa pela afirmação do direito à diferença e pela busca das raízes” (idem:168), características típicas de um jornalismo que deve atuar na mediação entre os fatos e os indivíduos.



Figura 25: execução em primeira página



Figura 26: o Facebook e a censura: nudez?

8.3- Ética: do *clique* instantâneo ao socorro à vítima

“Chorei quando a vi correr”, declarou o fotógrafo Nick Ut Huynh Congn, de apenas 21 anos na época, diante da cena que eternizou com seu registro instantâneo. Junto com um colega de trabalho, o jornalista britânico Christopher Wain, levou a menina ferida a um hospital de Saigon⁶⁵. Em plena cobertura da guerra, ambos acompanharam o tratamento de Kim até à unificação do Vietnã, em 1975. Uma atitude que confirma o comprometimento do profissional não apenas com a realização da imagem, mas também com a causa que defende. Defesa que, inclusive, é feita através da fotografia que acabou de realizar.

Quando se percebem “confrontados com uma dupla tragédia, que não compreendiam, e com um povo dilacerado por uma guerra fratricida”, os fotógrafos desempenham, ainda mais, “um papel capital no despertar das consciências”, segundo Freund (2008:161-162). Por uma questão ética, a sua atuação extrapola a tarefa de efetuar *cliques* instantâneos e cumpre o seu papel de agente de transformação daquilo que denuncia.

Nas coberturas das duas grandes Guerras Mundiais havia uma certa censura imposta pelos próprios fotógrafos, visto que eles acreditavam se tratar de uma questão justa. Assim, as imagens dos campos de batalha revelavam (ou escondiam) determinadas nuances de parcialidade militar ou governamental. Porém, as invasões do Vietnã pela aviação americana, provocando a miséria das populações civis e os imensos sofrimentos naquele país, trouxeram perturbações aos fotógrafos de imprensa.

“Os que não eram americanos tinham ainda menos razões para acreditar naquela guerra. Foram os primeiros a denunciá-la nas suas imagens” de campo, afirma Freund (2008:161-162). A partir daí, os jornais e as revistas começaram a divulgar “as dilacerantes fotografias” que, propositadamente ou não, “tornaram o americano consciente da atrocidade desta guerra”. As fotografias cumprem a função de, inclusive, denunciar os aspectos comerciais da invasão: mais importante fonte de borracha e de estanho do mundo localizadas na região dos combates.

⁶⁵ Cf. reportagem publicada pelo *JN* em 04/06/2012. Disponível em: <https://www.jn.pt/mundo/interior/menina-de-napalm-conta-como-foto-mudou-a-sua-vida-2590331.html>. Acesso em: 28/09/2018.

Se há evidências de que as imagens serviram para esclarecer a opinião pública, também existem exemplos de supostas tentativas de persuasão que até se aproximaram das manipulações de guerra e da imprensa. A atualização da menina na revista *Life* (mais velha e a sorrir) e a propaganda sobre a “*press freedom*” são demonstrações destes aspectos conotativos da notícia ilustrada. Ética, fotografia e imprensa muito mais próximas do que possa perceber o indivíduo leitor.

Os valores éticos relacionados especificamente à fotografia de Kim foram motivo, ainda, de outros embates editoriais. O próprio autor do registro teve dúvidas quanto à sua publicação em função de a nudez infantil retratada contrariar as rigorosas regras aplicadas pela agência de notícias. A decisão de divulgar a imagem veio do então editor de fotografia, Horst Faas, cujo argumento⁶⁶ foi a garantia de todos pudessem ver a “Menina de Napalm”.

Polêmicas que, por sinal, chegaram à internet algumas décadas depois. Em 2010, a rede digital *Facebook* (figura 26) encerrou temporariamente a conta do escritor da Noruega, Tom Egeland, por ter postado em sua página a fotografia de Nick Ut. A alegação da empresa⁶⁷ pareceu ainda mais surreal: “violaria nossas Normas comunitárias (políticas de conteúdo apropriado no Facebook)”, além de que, “em alguns países inclusive poderia ser classificada de pornografia infantil”.

A decisão, no entanto, foi revogada alguns dias depois em função da repercussão negativa que recebeu. O mais importante periódico norueguês, *Aftenposten*, e a primeira-ministra do país, Erna Solberg, fizeram duras críticas ao que chamaram de censura. “Uma imagem que contribuiu à história universal”, escreveu a política em sua conta naquela mesma mídia digital. O jornal, por sua vez, além de dedicar toda uma primeira página, redigiu uma carta aberta ao fundador do Facebook: “Escute, Mark, isto é sério”.

Numa “abordagem da vida quotidiana *online*”, Correia (2013:127) afirma:

Podemos imaginar o fluxo de notícias no Facebook como a praça onde se juntam os amigos e as causas como processos de tematização de agendas mais específicas. O facto de uma boa parte dessas participações específicas, em que se adopta frequentemente uma atitude ou de perito ou de activista cívico, irem ser do conhecimento de muitos participantes que não fazem parte do grupo ou

⁶⁶ Idem à nota 54.

⁶⁷ Cf. matéria publicada pelo *site* de notícias *Focus Foto* em 16/09/2010. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/categoria-artigos-e-entrevistas/>. Acesso em 01/10/2018.

causa não impede os membros de adotarem atitudes diferenciadas, indignando-se com intromissões que não têm pertinência para o tema em discussão.

Trata-se, portanto, de um espaço e de uma forma de mobilização que, no caso daquela fotografia, reforça o apoio coletivo à causa em questão. Mesmo porque, segundo Correia (2013:125), “os dispositivos móveis podem modificar, complementar ou transformar interações sociais pré-existentes, sendo por isso geradores de vínculo e de solidariedade social”. No entanto, neste caso e diante dos sinais de empatia solidária nas redes *online*, a atitude de censura poderia comprometer iniciativas críticas à guerra que proporcionou aquela imagem.

Ainda que, o mesmo Correia (2013:121), lembre dos riscos nas redes sociais: “as pessoas usam *media* sociais *online* para construir *personas*”, da mesma forma que “transitam entre experiências sociais diversas” e aproximam as “relações entre consciência e mundo”. Ou seja, a utilização das redes sociais como, muitas das vezes, uma espécie de novas máquinas de propaganda e de desinformação não pode ser justificativa para a censura dos conteúdos. Sejam redes de propagação e manipulação da ignorância ou espaços livres para os debates sobre valores, a internet tem a sua responsabilidade na disseminação de imagens icônicas.

Uma seriedade que, em falta quando da exposição da brutalidade das imagens, se torna comprometidora na formação do sentido das coisas para o leitor. “É necessário que um forte juízo ético denuncie a injustiça das coisas”, exige (Deleuze, 2009:226). Na abordagem sobre “concepção monumental, antiquária e ética da história”, o autor destaca “a compaixão” como anúncio de uma “nova civilização em marcha”. Ou seja, um compromisso histórico e temporal com as futuras gerações.

Eis a fotografia, nomeadamente esta da “Menina de Napalm”, e o jornalismo diante do desafio e da responsabilidade de trabalhar um conjunto de valores capaz de contribuir para o equilíbrio da interpretação crítica do leitor. De forma que ele possa elaborar, por si só e alimentado pelos acontecimentos e ilustrações que recebe da mídia, a sua própria organização do mundo a fim de relacionar com aquilo que lhe é (in)suportável.

8.4- Considerações finais

A quarta imagem analisada neste trabalho foi realizada em 1972, exatamente no ano em que se festejavam os 150 anos da invenção de Nicéphore Niépce⁶⁸. Considerada o ponto de partida dos meios de comunicação de massa, a fotografia, de um modo geral, ocupa hoje uma função de grande poder no jornalismo, a ponto de ter se tornado a linguagem mais corrente da civilização humana. Especificamente esta da pequena Kim no Vietnã confirma todas as projeções enquanto retrato definitivo da história a partir da retratação que fez.

Entre as revelações que promove e a possibilidade do efeito holográfico que traz em si quando das exposições – pela imprensa, principalmente -, a imagem da Guerra do Vietnã é daquelas oportunidades de lembrança que a sociedade necessita. Repleta de simbolismos, ela se tornou um exemplo da capacidade que as imagens possuem de, a um mesmo tempo, mostrar e esconder, conotar os fatos denotados, de descobrir e deixar fora de campo alguns elementos determinantes da história.

Da relação com a realidade que reproduz, ontologicamente, ao comportamento ético que provoca nos indivíduos, além de passar pelos inúmeros sentidos de leitura semiótica, trata-se de uma fotografia a ser contemplada como quem se dobra ao visitar um museu. Seja pelo tanto de história que carrega em si ou pela passagem do real que promove ao longo dos tempos ou, ainda, pelos legados que transmitem entre as diferentes gerações. Tudo isso com a mediação que se espera do jornalismo contemporâneo.

⁶⁸ Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) foi um inventor francês responsável por uma das primeiras fotografias. Os seus experimentos fotográficos começaram em 1793, mas as imagens desapareciam rapidamente.

CAPÍTULO IX: MURO DE BERLIM



Figura 13: Muro de Berlim, 1989

*“Não fazemos uma foto apenas com uma câmara;
ao acto de fotografar trazemos todos os livros que lemos,
os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos.”*

Ansel Adams, fotógrafo (1902 – 1984)⁶⁹

⁶⁹ Ansel Easton Adams foi um fotógrafo dos Estados Unidos. Suas imagens mais famosas são do Parque Nacional de Yosemite (Califórnia, EUA), que passou a fotografar em 1916. Citação retirada do *site* especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

Trazer a história para a fotografia é retirar dela todas as possibilidades para que as pessoas se reconheçam nela enquanto participantes das narrativas retratadas. Seja no tempo presente ou através da transmissão dos acontecimentos às gerações futuras. Assim, dos “livros que lemos” às “pessoas que amamos”, talvez seja impossível compreender a imagem do Muro de Berlim à parte de toda a contextualização histórica desde a sua construção (1961) até à demolição (1989).

A citação escolhida para a análise crítica da quinta fotografia do trabalho tem muito em comum com a trajetória revelada por sua retratação. São os aspectos afetivos das famílias separadas pelo betão e reaproximadas com a queda (ou derrubada) do muro, as composições musicais icônicas sobre o tema e algumas obras cinematográficas que reportaram um importante período da história. Tudo isso reforça as ligações cronológicas e geopolíticas com outras imagens aqui estudadas: Queima de Livros, Guerra Civil Espanhola e Torres Gêmeas, por exemplo.

O flagrante de um jovem em pose triunfal montado sobre um já transponível muro é de autoria de Raymond Depardon⁷⁰. Mais do que uma das inúmeras imagens datadas de novembro de 1989, esta fotografia reúne diversos elementos que são capazes de traduzir toda a trajetória do que ficou conhecido como o “muro da vergonha”: uma visão sobre os dois lados (geografia, ideologia, posicionamento), gerações impactadas pela “guerra fria”, triunfo, derrocada, recortes temporais, transgressão.

De acordo com a classificação de Barthes (2009:30-34), a retórica desta imagem a inclui tanto na galeria das fotografias cíclicas quanto no leque de imagens de arquivo. Afinal, a sua divulgação recorrente e necessária cumpre a função de lembrar aquelas datas históricas para a sociedade. Se o desaparecimento do muro significa um capítulo a mais no duelo entre os sistemas capitalista e socialista, toda a documentação visual realizada sobre os acontecimentos necessita de exposição ao longo do tempo.

Erguidas a 13 de agosto de 1961, as paredes de betão se tornaram um símbolo da divisão da Europa entre os irreconciliáveis blocos do Leste e do Oeste que disputavam a hegemonia geopolítica do mundo desde a Segunda Grande Guerra, em 1945. Conflitos que remetem à derrota do nazismo pelo sistema comunista soviético que havia triunfado

⁷⁰ Raymond Depardon, nascido em 1942 na França, é fotógrafo, fotojornalista e documentarista. Tornou-se membro da Agência Magnum Photos em 1978.

em 1917, após a Primeira Guerra Mundial. Os 155 quilômetros que separavam a cidade de Berlim e sinalizavam as fronteiras virtuais entre a República Democrática da Alemanha - Oriental (RDA) e a República Federal da Alemanha – Ocidental (RFA) e caíram a 9 de novembro de 1989.

A sensação de normalidade, de certa forma, demonstrada pelas pessoas diante do que ocorria sugeriu até uma diminuição da percepção de gravidade e de relevância daqueles acontecimentos. O que aconteceu com a “liberdade descongelada?”, questionou Baudrillard (1992:47-49), ao se referir ao que considerou como uma “libertação da esquerda”, que se encontrava oprimida por muito tempo na parte ocidental do país e que, segundo ele, tornou-se vitoriosa de acordo com as regras da disputa liberal.

Do betão em ruínas – literalmente - ao romantismo intangível da ideologia, o tema também serviria de inspiração para algumas composições musicais. “*In Berlin, by the wall. You were five foot ten inches tall*”, cantou Lou Reed⁷¹, em 1973, na faixa e álbum chamados *Berlin*. John Lydon⁷² faz do refrão uma crítica política: “*Now I got a reason. Now I got reason to be waiting... The Berlin Wall*”, na canção “*Holidays In The Sun*”, do disco “*Never Mind the Bollocks / Here’s the Sex Pistols*”, em 1977.

De David Bowie⁷³ o muro ganhou a “*Trilogia de Berlim*”: *Low*, *Heroes* e *Lodger*. Já do grupo Pink Floyd⁷⁴ cabe ressaltar a música “*A Great Day For Freedom*” (na obra “*The Division Bell*”, 1994) e o disco *The Wall* (1979). Por sua vez, a banda *Bloc Party*⁷⁵ lançou em 2007 o disco “*A Weekend In The City*”, com uma canção chamada “*Kreuzberg*”, que faz referência ao antigo reduto de imigrantes, artistas e *hippies* de mesmo nome.

⁷¹ O norte-americano Lou Reed (1942-2013) foi um cantor, guitarrista, compositor e um dos vocalistas da banda *The Velvet Underground*. A revista *Rolling Stone* o considerou o 81º melhor guitarrista de todos os tempos.

⁷² O inglês John Joseph Lydon (1956), também conhecido como "Johnny Rotten", é um cantor, compositor e apresentador de televisão. Famoso como vocalista das bandas *Sex Pistols* e *PiL*.

⁷³ Destaque para a faixa *Heroes*, do disco de mesmo título lançado em 1977. O britânico David Robert Jones (1947-2016) foi cantor, compositor, ator e produtor musical. Morava em Berlim Ocidental à época, onde gravou este trabalho.

⁷⁴ A banda britânica (1965) sempre teve uma relação muito próxima e filosófica com o Muro de Berlim. A canção de 1994 fala sobre os rumos que o mundo tomou após o fim do muro e a obra *The Wall* aborda a cidade cortada.

⁷⁵ Banda britânica formada em 1999 em Londres. Conhecida por produzir o *Indie rock*, um gênero musical que surgiu no Reino Unido e nos EUA na década de 1980.

A presença do tema no cinema também não é diferente. Dentre as dezenas de filmes e documentários, nos quais o muro é bem mais que um mero cenário, cabe destacar, em ordem cronológica: “*Cortina rasgada*” (Alfred Hitchcock, 1966), “*O céu sobre Berlim*” (também conhecido como “*Asas do desejo*”, de Wim Wenders, 1987), “*Adeus, Lênin!*” (Wolfgang Becker, 2003) e “*A vida dos outros*” (Florian Henckel, 2006). Mais uma evidência da história a chegar às pessoas por meio de filmes⁷⁶, músicas e fotografias determinantes.

“O cinema foi também uma via de reconversão e recriação dos próprios modos de fazer história”, afirma Lopes (2018: 10) ao convidar o leitor e o espectador a revisitarem alguns momentos cinematográficos realizados em mais de um século. Dentre as inúmeras formas de “fazer história através dos filmes”, o crítico destaca que “é sempre a nossa humanidade que o ecrã nos devolve”. E para legitimar a importância do cinema na retratação de acontecimentos históricos Lopes (2018: 51-62) cita alguns filmes⁷⁷: *Woodstock*, *Shoah*, *Imagem que Falta*, *Saul Fia*, *Cortina Rasgada* e *As Asas do Desejo*; para citar apenas aqueles já citados neste trabalho.

Sobre as obras que abordam o Muro de Berlim, considerado por ele como “também um muro da própria história”, Lopes (2018: 59-60) se refere à *Cortina Rasgada* como um filme que relativizou a “via realista na evolução do cinema”. Após acusações de preconceitos na imagem da “Alemanha de Leste em tempos de socialismo”, o filme atualmente é percebido como “um retrato relativamente preciso desse mesmo contexto”. Já em relação à *As Asas do Desejo*, ele considera como “uma espécie de objecto anti-histórico”, visto que foi concebido “contra o bloqueio que o Muro instalava no mapa real e imaginário de Berlim”.

Em consonância com o que Baudrillard (1992:48-50) chamou de “transparência do mal” e de uma “orgia de liberação de todas as instâncias culturais”, tanto o fato quanto a fotografia em questão traduzem a constatação do autor sobre a conquista das necessidades e desejos a partir de um mundo mais democrático, ao mesmo tempo em que as pessoas se liberaram de tradições, religiões e dogmas. Porém, nada escapou da sensação de um certo de vazio após tudo isso. O que remete à análise de *Woodstock* e

⁷⁶ Hitchcock (1899-1980) foi um cineasta, produtor e diretor britânico conhecido como o “Mestre do Suspense”; Wenders (1945) é um cineasta, dramaturgo, fotógrafo e produtor de cinema alemão; Becker (1954) é um cineasta da Alemanha e Henckel (1973) é um diretor de cinema alemão.

⁷⁷ No livro “Cinema e história: aventuras narrativas”, o jornalista e crítico de cinema, João Lopes, cita 92 filmes (listagem completa nas páginas 77 a 80).

reforça a responsabilidade da imprensa na formulação destas narrativas em relação à imaginação coletiva da sociedade, no presente e no futuro.

Haja vista a primeira página de alguns dos mais importantes periódicos do mundo na segunda semana de novembro de 1989. “*We are one nation*”: foi com esta declaração do então chanceler Helmut Kohl que o *The Guardian* (figura 27) abriu a sua edição do dia 11. Na véspera, o *El Pais* (figura 28) destacava o desaparecimento do “*último símbolo de la guerra fría*”. No mesmo dia, o *The New York Times* (figura 29) noticiava a abertura da fronteira para “*migration or travel*”. Já o semanário português *Expresso*, contrariando a lógica jornalística de publicar em primeira página os temas de relevância mundial, se limitou ao rodapé de capa na sua edição de número 889. Decisão bastante criticada, por sinal⁷⁸.

⁷⁸ Cf. artigo de Nuno Pacheco, publicado em 19/07/2018 no jornal *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/07/19/politica/opiniaio/caiu-o-muro-de-berlim-vai-para-rodape-de-cap>. Acesso em 03/04/2019.

9.1- A fotografia como uma ponte entre o Muro e a história: ontologia da imagem

Assim como em Dubois (1993:60-62) a fotografia pode ser espelho, transformação ou traço do realismo, a retratação do fim do muro proporciona uma concreta ligação entre as teorias de Baudrillard (1991:104) e Perniola (2000:26). O primeiro diz que a mídia, enquanto uma simulação do real, o anula e descarta as reais lutas políticas. O segundo relaciona a noção de “simulacro” ao jornalismo das “notícias, comportamentos, estilos de vida”.

Ambos trazem à tona a questão da holografia, um aspecto bastante pertinente à relação do jornalismo contemporâneo com a realidade dos acontecimentos que são apresentados aos leitores por meio das imagens impactantes. Seja pela forma como transmite o fato retratado ou pela repetição e velocidade com que se utiliza das fotografias, cabe à imprensa uma responsabilização quanto ao compromisso com a verdade em tudo aquilo que está a narrar.

Se, conforme Baudrillard (1991:133), trata-se de uma “fantasia de captar a realidade ao vivo”, o holograma é também capaz de “surpreender o real a fim de o imobilizar, suspender o real no mesmo momento que o seu duplo”. A metáfora do autor que, inclusive, recorre à mitologia grega de “Narciso debruçado sobre a sua fonte” serve de reflexão sobre a veracidade do que é visto pelos indivíduos a partir das primeiras páginas dos jornais.

Mas, a fotografia do Muro em destruição está para o testemunho da história assim como aquelas quatro películas retiradas de Auschwitz? Há muitos sinais de fumaça entre o real retratado nos dois momentos históricos e as narrativas visuais que se seguiram através das décadas e por meio dos periódicos. “No holograma é a aura imaginária do duplo que é, como na história dos clones, perseguida sem piedade”, afirma Baudrillard (1991:134) ao denunciar “a semelhança” entre o real e a reprodução como uma estratégia para “a ilusão mínima e uma cena do imaginário”.

Nesta reflexão sobre a passagem do real para a semelhança exata do que serviu de modelo para a fotografia, há o risco de a imagem desaparecer enquanto tal. Assim, ontologicamente, há que se cuidar dessa relação do realismo a partir do que é e de como é noticiado pelos veículos de jornalismo. Para além da análise do discurso (pontos que serão posteriormente tratados em seus valores semióticos e éticos), trata-se aqui da forma

como a realidade – e toda a sua contextualização - tem sido apresentada visualmente e em textos pelos meios de imprensa.

Ainda sobre o holograma e os seus efeitos sobre os indivíduos, cabe resgatar o que diz Baudrillard (1991:67) especificamente a respeito da massa “dos milhões de telespectadores” que sem resistência, mas com consequências, pode se enxergar como irreal diante de uma imagem. A seguir:

A televisão. Verdadeira solução final para a historicidade de todo o acontecimento. Fazem-se passar os judeus já não pelo forno crematório ou pela câmara de gás, mas pela banda sonora e pela banda-imagem, pelo ecrã catódico e pelo microprocessador. O esquecimento, o aniquilamento alcança assim, por fim, a sua dimensão estética — cumpre-se no retro, aqui enfim elevado a dimensão de massas.

Embora possa parecer paradoxal, a fotografia do jovem sobre o muro prestes a ser derrubado é fundamental, enquanto imagem cíclica e de arquivo, para a transmissão de um legado histórico da mesma forma que pode contribuir para a sua própria banalização e, ainda mais grave, do fato noticiado. Portanto, um dos objetivos da tese – resgatar o jornalismo contemporâneo da banalização da imagem – se encontra bastante alicerçado na escolha desta ilustração icônica e definitiva.

Acrescente-se a estes elementos – de caráter tangível - os aspectos etéreos da ideologia que envolve o fenômeno do Muro de Berlim. Para Barroso (2017:64), “enquanto distorção da visão sobre a realidade”, a dimensão fundamental do sentido ideológico pode remeter a uma “falsa consciência” que, ao se confundir com a própria realidade, promove uma “representação ilusória da realidade”. Perfeita reflexão sobre a fotografia e o fim do Muro, que também parece totalmente adequada ao papel do jornalismo nos dias atuais diante de uma prática avassaladora na exposição de imagens.

Assim como nos “melhores filmes russos”, segundo Benjamin (1989:102), há que se considerar que “o ambiente e a paisagem só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num rosto humano”. Quantos homens, mulheres e crianças tiveram as suas vidas alteradas em função daquelas centenas de quilômetros de betão que a fotografia enquadrou no dia da derrocada? É, portanto, função do jornalismo de imagem contribuir para que as pessoas se reconheçam neste recorte histórico e possam elaborar o seu próprio sentido sobre o mundo em que vive.

EL PAIS

EDICIÓN DE MADRID

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

VIERNES 10 DE NOVIEMBRE DE 1989

Pedagogía, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / 91 754 38 00 / Precio: 65 pesetas / Año XIV. Número 4.591

La RDA abre la frontera entre las dos Alemanias

Desaparece el muro de Berlín, último símbolo de la guerra fría

La división de Alemania y la partición del continente europeo, acordadas en las conferencias de Yalta (1943) y Potsdam (1945), garantiza

de la gélida estabilidad entre los bloques militares durante más de cuatro décadas, tocan a su fin con la decisión adoptada ayer por las

autoridades de la República Democrática Alemana de abrir sus fronteras a Occidente. El muro de Berlín y la frontera interalemana, el *límite*

entre los dos sistemas políticos que se repartieron Europa tras la guerra, perdieron ayer su sentido, superados por la historia.



En 1976: dos ciudadanos de Alemania del Este vigían el muro en las cercanías de la Puerta de Brandeburgo.

Luz verde a todos los alemanes orientales que quieran viajar a Occidente

OSÉ M. MARTÍ FONT, **Berlín Este**
ENVIADO ESPECIAL
El telón de acero y las alambradas muros de hormigón que separan las dos Alemanias empezaron ayer a caerse a pedruzcos. La república Democrática Alemana abrió sus fronteras con la República Federal de Alemania con efecto inmediato para permitir la alida a todos sus ciudadanos que quisieran emigrar.
Y fueron miles los que de madrugada se agolparon en los dis-

linos pasos que separan las dos zonas de Berlín. Bastaba el carné de identidad para cruzar el muro, y fueron cientos los que lo hicieron tan sólo para cumplir el gran sueño de su vida: pisar la otra Alemania. Al otro lado, multitudes entusiasmadas les recibieron entusiastamente con fuegos artificiales y ovaciones.

El secretario de Información y Propaganda de la RDA, Günther Schabowski, había comunicado a media tarde a la Prensa inter-

nacional que, a la espera de que se redacta la nueva ley sobre viajes y "para no crear complicaciones" a Estados amigos (refiriéndose a Checoslovaquia, por donde ayer siguieron saliendo miles de alemanes orientales), todos los que desearan emigrar podrían hacerlo presentándose en los puestos fronterizos.

La promesa de elecciones libres en la República Democrática Alemana, hecha el miércoles por Schabowski tras la reunión

de urgencia del Comité Central del Partido Socialista Unificado (SED, comunista), figuraba ya en el informe del secretario general, Egon Krenz, en la apertura de las sesiones. El líder comunista, que hace tres semanas sucedió a Erich Honecker, prometió "elecciones libres, generales, democráticas y secretas" una vez que sea legalizada la oposición.

Para a la página 3
Editorial en la página 14

El Gobierno renuncia a extender el ancho de vía europeo a toda la red ferroviaria

El Gobierno ha abandonado el programa de implantación del ancho de vía internacional a la red ferroviaria española. Aunque oficialmente la decisión está consensuada, fuentes del Ministerio de Economía y Hacienda han asegurado que el proyecto se limitará exclusivamente a las líneas de alta velocidad, que inicialmente corresponden al eje Norte-Sur, Sevilla-Madrid-Barcelona y otras con Francia.

El Ministerio de Economía considera que la sustitución del ancho de vía es "impracticable en la actual estructura de prioridades en el gasto público". Un director de Renfe ha señalado que la decisión de mantener el ancho español fuera de la red de alta velocidad se ha ido imponiendo poco a poco en el Gobierno: "Hoy por hoy ha sido asumida por todos".

Página 69
Editorial en la página 14

NO ES ORIGINAL

• ES COPIA •

Este anuncio se ha reproducido de una fotocopia Olivetti

COPIADORAS
olivetti

HOY, EN EL PAIS

Dirigentes socialistas apoyan el diálogo con los sindicatos y critican a Solchaga y a Rubio
Página 71

Una empresa israelí vinculada a la "contra" trabaja para la Generalitat
Página 17

Una bomba puesta en el coche de un agente hiere a una persona en Vizcaya
Página 22

El juez cree que policías nacionales dispararon postas durante los incidentes de la Salve de San Sebastián
Página 20

El Gobierno prohibirá vender tabaco y alcohol en todos los centros públicos de enseñanza
Página 34



Suplemento en color

LOTERIA PRIMITIVA

Combinación ganadora
4 6 33 37
41 48 C-15
Página 54

EN CARTEL

Internacional	2	Especial	40
España	14	Centros	36
Europa	17	Deportes	62
Mundo	30	Economía	88
Deportes	24	Arte	78
La Futura	42	Páginas IV	83

Figura 28: símbolo da Guerra Fria

9.2- A queda ou a derrubada do Muro de Berlim? Questão semântica e semiótica

Quase 30 anos após o seu fim como um divisor da cidade, o Muro de Berlim ainda tem os seus fragmentos comercializados, feitos objetos de desejos, para turistas e colecionadores de todo o mundo. De testemunho real da história à condição de *souvenir*, há muito de simbologia e representatividade, tanto para quem presenciou aqueles fatos quanto para quem herdou os seus legados. Enquanto peça de decoração de frigoríficos e quadros de parede, o Muro e os seus restos povoam o imaginário coletivo com todos os signos possíveis de se perceber. Percepções diferentes para quem foi vítima e para possíveis defensores da separação.

Por um ângulo, se vê a felicidade estampada no semblante do jovem fotografado sobre o Muro. A imagem sugere representar um grito de resposta a todo o sentimento de repressão vivido por uma imensa maioria da população. Mas, por outro lado, a sua alegria pode parecer um contraste aos simpatizantes do sistema supostamente derrotado com o fim da divisão? Baudrillard (1992:48-50) também questiona a própria estrutura semiológica do sistema atual das relações diante de um êxtase de comunicação. Para ele, houve uma implosão do sentido que, assim, destrói as diferenças.

O autor considerou que a grande euforia com a derrocada do muro se deu pelo fato de significar para muitas pessoas o fim do “congelamento do progresso democrático” imposto pelo comunismo. Ou seja, a volta de um mercado competitivo e da liberdade de expressão no Leste Europeu foram os principais signos codificados por uma ampla maioria. No entanto, esta espécie de “súbita falência” do sistema alternativo ao capitalismo representava, de imediato, a transformação dos EUA numa potência mundial isolada nos campos da economia, militar e da ideologia.

Mas a sensação de “descongelamento da liberdade” e de vitória dos defensores do liberalismo se confirmou posteriormente? Os episódios e as suas respectivas imagens a serem analisadas nesta investigação trazem algumas dúvidas semióticas: dos ataques às Torres Gêmeas (2001) à criança, fotografada morta, vítima de um naufrágio ao fugir de conflitos (2015), tem-se a presença determinante do terrorismo. Neste sentido, não é absurdo correlacionar que o fenômeno que impõe medo às pessoas é resultado também dos efeitos do fim da dualidade dos sistemas com o desaparecimento do Muro.

De volta à teoria da “transparência do mal” de Baudrillard (1992:48-50), cabe resgatar o que ele classificou como “o último grande acontecimento, aquele que assinalou a queda da própria história”. Afinal, a destruição de todo o mal do mundo, que era atribuído a apenas um dos blocos, poderia traduzir os novos conflitos e acontecimentos como uma completa insignificância. O que teria sido tranquilizador na percepção das pessoas se mostrou aterrorizante em momentos que se seguiram na história recente da humanidade.

“Agora fronteiras mudam como areias dos desertos. Enquanto nações lavam suas mãos ensanguentadas...”. Este trecho da canção “*A Great Day For Freedom*”, da banda Pink Floyd (conforme nota de rodapé 63), trata filosoficamente os rumos que o mundo seguiria após o evento. A constatação de que a quantidade de fronteiras fechadas⁷⁹ entre países aumentou consideravelmente nas últimas décadas – antes e depois do muro – amplia a importância da multiplicidade de significados de um mesmo fato – e foto – por diferentes correntes de pensamento.

Sobre as dúvidas e percepções em cima do Muro estaria a influência da *mass media*? Nunca é demais voltar à questão, visto que Baudrillard (1991:106) faz duras críticas à comunicação por desestruturar o real numa encenação exagerada. Tal como Perniola (2004:13) alerta para o risco do discurso análogo e intencional no qual “os opostos misturam-se e confundem-se”. Em ambos, se tem a informação a dissolver o sentido e a desconstruir a dimensão social dos fatos. Ou seja, falam da imprensa como produtora não de uma socialização, mas da implosão do social nas massas.

Um encontro, portanto, entre a mídia (mediadora), a semiologia (dos receptores) e a ética (dos realizadores). Haveria, ainda o peso da ideologia sobre esta complexa estrutura da imagem? “A ideologia é como um imaginário social ideal, uma concepção e uma prática cultural e social dotada de eficácia que pretende transformar a percepção do ser humano sobre o mundo”, afirma Barroso (2017:64). À luz da teoria marxista - “ideologia” como sinônimo de “falsa consciência” – as narrativas jornalísticas estariam, então, colocando uma máscara sobre as relações com a realidade, o que contribui para fragilizar a consciência do indivíduo.

⁷⁹ Antes do fim do Muro havia 11 fronteiras fechadas contra 70 em 2016. Cf. reportagem publicada no site *Fronteiras do Pensamento* em 04/09/2018. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/artigos/ai-weiwei-dando-voz-aos-que-nao-tem-como-falar>. Acesso em 22/10/2018.

Neste sentido, a imagem atua como uma espécie de reflexo invertido, fantasmagoria ou ilusão, cuja percepção do indivíduo terá, ainda, a influência dos valores religiosos, morais e culturais. “O poder da imagem está na possibilidade de a imagem ser percebida e frutificar num ato de consciência; não está em a imagem consistir numa coisa, o que a confundiria com a coisa que a imagem representa”, conforme Barroso (2017:52-54). Acrescente-se a esta orientação todo o poder de persuasão dos meios de imprensa cada vez mais suportado por fotografias impactantes.

Se “a imagem, tal como o signo, significa sempre mais do que aquilo que mostra num primeiro sentido denotativo”, a reflexão do autor se aproxima bastante do que Barthes (1984:46) escreve sobre a presença dos aspectos culturais na conotação, no *studium* e no *punctum* de uma fotografia de jornal. Trata-se do enquadramento diante de uma estrutura de significação, numa relação que envolve os acontecimentos registrados, os efeitos sobre o leitor e as escolhas estratégicas dos realizadores. Sobre estes, cabe a análise ética, que é tópico a seguir.



Figura 29: migração ou viagem

9.3- O Muro e o instantâneo: aspectos éticos da reprodução e da divulgação

A responsabilidade do fotógrafo e do editor de jornal diante da decisão de publicar uma fotografia definitiva pode ser considerada como uma das últimas e mais impactantes ações na relação com o leitor. Para Barroso (2017:53-54) “a imagem mostra e oculta significados de um modo estratégico”, numa clara sugestão dos variados “modos de ver” os fatos noticiados. Em função da recriação ou reprodução, ocorre um distanciamento entre o que mostra a fotografia e o acontecimento registrado. Em consequência, este afastamento do local e do momento temporal promove uma aparência para o sujeito, cuja leitura estará sempre repleta das intenções dos realizadores.

Diante do “poder da imagem em manifestar ideias, crenças ou valores”, cabe a responsabilização dos profissionais – da fotografia e do periódico que a divulga – sobre a influência que exerce às pessoas. Para tanto, a contextualização sobre o que é noticiado tem uma importância ainda maior tanto na elaboração do sentido para a mente do leitor quanto na legitimação do imaginário coletivo a partir dos legados a serem transmitidos (ou negligenciados) por aquela ilustração factual.

Especificamente sobre o Muro e (n)a mídia, Baudrillard (1991:67) insinua a existência de uma certa ironia na forma como a imprensa contempla os acontecimentos que informa ao leitor. Segundo ele, se confunde com um filme, ficção ou simulação da realidade e cita, como exemplo, o Holocausto: “o esquecimento da exterminação faz parte da exterminação, pois o é também da memória, da história, do social, etc”. Impossível não correlacionar a citação do autor com todo o esforço de Didi-Huberman (2012:53) em denunciar, com “imagens apesar de tudo”, todo o inferno que foi Auschwitz através da fotografia como “testemunho da história”.

Mais à frente, Baudrillard (1991:105) escreve de forma contundente sobre a cobertura deste tema pela imprensa:

A informação devora os seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social... Em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação da comunicação. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido. Gigantesco processo de simulação que é bem nosso conhecido... A informação é cada vez mais invadida por esta espécie de conteúdo fantasma, de transplantação homeopática, de sonho acordado da comunicação.

Jornalisticamente se observando, a resenha acima aponta ainda para algo mais grave do ponto de vista da ética na comunicação diante de uma correlação com a cobertura midiática do Festival de Woodstock. Por quê? Há evidências das mesmas práticas de espetacularizações em ambos os noticiários (“encenação da comunicação” e “transplantação homeopática”, para ser fiel ao autor). Porém, ao suposto objetivo da contracultura musical foi dado um tratamento de esvaziamento, enquanto que à ideia de vitória do capitalismo na queda do Muro ocorreu um alarde quase que publicitário.

Assim, sobre a crítica de Perniola (2004:15-18) ao poder de dissolução dos conteúdos pela comunicação jornalística cabe uma ampliação da reflexão por conta dos aspectos éticos dos publicadores. Ou seja, a estratégia de não comunicar através do excesso de comunicação – tanto textual quanto visual – sofre determinadas variações de tratamento em função da pauta envolvida. Visibilidade quando convém, desvio de foco para potenciais entendimentos, fragmentação dos sentidos para os indivíduos como resultados imediatos e a longo prazo são evidências da parcialidade da imprensa.

Se “em toda a parte a socialização mede-se pela exposição às mensagens mediáticas”, conforme Baudrillard (1991:104), os aspectos em comum podem levar a interpretações opostas e não complementares, apesar da ligação – notadamente de viés ideológico – entre elas. De novo, a correlação se dá entre as denúncias à Guerra Fria através da cultural musical e os testemunhos de que a dualidade Leste e Oeste não acabaria com a derrubada do Muro.

Seja pelas fotografias aqui analisadas ou pela cobertura jornalística dispensada aos seus respectivos acontecimentos, eis os valores éticos da comunicação como suportes ou obstáculos para que o jornalismo contemporâneo cumpra a sua função de responsabilidade social com o leitor. Ainda mais, confirma as hipóteses de que a fragmentação de sentidos pelos indivíduos, bem como a banalização das imagens no noticiário contribuem significativamente para o comprometimento da interpretação criteriosa por parte dos receptores de informações pela mídia.

Segundo Baudrillard (1991:105), há uma dúvida “se é a perda da comunicação que induz esta sobrevalorização no simulacro ou se é o simulacro que está primeiro, com fins dissuasivos, os de curto-circuitar antecipadamente toda a possibilidade de comunicação”. Por se tratar de uma estratégia midiática, cabe pôr em prática a “literacia

da mídia”, conforme Cardoso (2013:29-30). Afinal, mais que a passividade do leitor, é preciso que o jornalismo conviva com o poder de escolhas do sujeito. Para o bem do próprio periodismo no exercício do seu papel de agente para a transformação da sociedade.

9.4- Considerações Finais

Do ponto de vista racional, eram 155 quilômetros de betão e arames. Emocionalmente, foi o vilão que separou inúmeras famílias. No campo da filosofia se pode classificá-lo como símbolo da luta do bem contra o mal. Ideologicamente, marcou a materialização das utopias e dos contrastes entre os dois blocos da Guerra Fria. No entanto, o que na fotografia ocupa uma tela cheia, para a história representa apenas um capítulo a mais. E, no que depender das formas das narrativas jornalísticas, corre ainda o risco da fragmentação – percepções - diante de tamanha complexidade - realidade.

Paradoxalmente, o que foi um divisor de águas para a história funcionou como um elo de ligação na elaboração desta tese. Se a demolição rompeu com um ciclo que vigorava desde a Revolução Russa em 1917, a fotografia serviu de fio condutor entre sete das oito imagens analisadas, além de entrelaçar as partes conceitual e empírica deste trabalho. A Berlim do Muro é a mesma da queima de livros que, em função do exílio dos fotógrafos, contribuiu para a criação da Agência Magnum, a responsável pela imagem da Guerra Civil Espanhola. Daí para os atentados de 11 de setembro o percurso passa obrigatoriamente pelo fenômeno do terrorismo, também ligado – pelo Muro e pelas Torres – aos conflitos que levaram ao refúgio do menino Alan. A conexão imediata que une a contestação de Woodstock à Menina do Napalm também tem alguns resquícios do Muro enquanto emblema da Guerra Fria.

Diante de uma imagem definitiva, com a sua comprovada capacidade de projeção através do tempo, a aferição de valores ontológicos, semióticos e éticos conduz ao entendimento de que nada naquela fotografia pode ser visto de forma estanque ou sem contextualização. Assim, o real nela retratado não escapou da multiplicidade de reações em que pese a clareza das informações disponibilizadas. Afinal, entre a euforia pela queda do autoritarismo do Leste e a não percepção de que o fim do socialismo não foi capaz de

evitar as ações extremistas, há que se considerar o tratamento editorial que foi dispensado pelos meios de comunicação.

Enquanto parcela significativa do universo imaginário dos indivíduos, esta fotografia se mostrou reveladora de sentimentos pessoais antagônicos em relação à história. O realismo do Muro (tanto em separar pessoas quanto em desaparecer materialmente) se confundiu com a utopia das últimas décadas do século passado e até se banalizou nas recordações em forma de *gift*. O que simbolizou a libertação de anseios políticos do século XX sequer foi percebido como ilusório do ponto de vista dos muros virtuais que a fotografia não escondeu, mas que o jornalismo nem sempre pautou.

Se assim foi a percepção por quem participou presencialmente dos acontecimentos, como será o entendimento dos legados para as gerações futuras? Provavelmente, entre a vitória celebrada em 1989 e o vazio cultural contemporâneo há um enorme contributo dos meios de comunicação na (des)informação através das imagens e dos noticiários. Evidências da importância de se responsabilizar o jornalismo atual pela legitimação do imaginário coletivo e pelo rascunho factual da história.

CAPÍTULO X: TORRES GÊMEAS



Figura 14: imagem *clichê*

“All photos are accurate.

None of them is the truth”.

Richard Avedon, fotógrafo (1923-2004)⁸⁰

⁸⁰ Norte-americano, trabalhou nas publicações *Life*, *Theatre Arts* e *Harper's Bazaar*, e foi o primeiro fotógrafo do *The New Yorker*, em 1992. Disponível em: <https://www.avedonfoundation.org/magazines/>.

As múltiplas reproduções das explosões das Torres Gêmeas podem ser, de fato, consideradas como imagens *clichê* e, como tal, transitam literalmente na expressão que Avedon atribuiu à fotografia de forma generalizada. Embora “verdadeiras”, aquelas retratações não são capazes de garantir “a verdade” do que foram e do que representam os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. Afinal, o episódio ali revelado está repleto de antecedentes que, por sua vez, motivará ações políticas e militares futuras, que não possíveis de se conter naquela série visual que se espalhou pelo mundo.

De certa forma limitadoras apesar de excessivamente disseminadas, aquelas imagens devem ser confrontadas com o aspecto do realismo, na medida em que todas as fotografias dos bombardeios reforçam o desafio de efetuar a passagem do que é real para o que significa a realidade. Feito imagem em movimento, conforme Deleuze (2009:13), são fotografias que interrompem a duração do movimento típico dos filmes de cinema e que, portanto, utilizam de uma espécie de enquadramento no qual torna-se possível fragmentar a percepção dos indivíduos diante da crueldade massificada por elas.

Um pouco diferente da primeira análise, neste item a abordagem deverá ser feita mais em função da repetição de imagens iguais sobre uma tragédia do que, propriamente, em função da peculiaridade de uma fotografia. Se, no caso anterior, a repercussão em todo o mundo teve como única origem a realização daquelas fotografias do menino Alan Kurdi, a cobertura dos ataques ao *World Trade Center* ganharia as proporções gigantescas por si só. Assim, entende-se que a decisão do realizador na cena de morte de um pequeno refugiado teve maior peso do que no episódio de Manhattan.

Desta forma, o objeto de estudo contará com seis primeiras páginas de três periódicos portugueses: *Público*, *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias*. Por que o dobro de imagens em relação às publicações? É que cada jornal publicou duas edições no dia seguinte aos atentados. Mais que imagens repetidas, as fotografias se complementam numa narrativa da tragédia e numa declaração de guerra por parte das autoridades norte-americanas. Assim, a análise feita a partir de um conjunto imagens facilita a compreensão de suas intenções e efeitos sobre os fatos, em si, e sobre os desdobramentos políticos e

Acesso em 21/10/2018. Citação retirada do *site* especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

militares que se seguem. O que permite, ainda e inclusive, uma conexão com outras imagens de guerra que fazem parte deste projeto.

A galeria de imagens espetaculares que ilustraram praticamente a maioria dos jornais do mundo naquela ocasião e que permanecem em evidência nos dias de hoje reúne profissionais e agências de notícias que registraram aqueles momentos instantâneos. São estes os autores das fotografias mais vezes publicadas⁸¹: *Associates Press* (Beth A. Keiser), *France Presse* (Seth McAllister, Helene Seligman, Doug Kanter, Stan Honda e Chris Hondros), *Associated Press* (Carmen Taylor, Chao Soi Cheong, Robin L. Marin, Bill Farrington, John Labriola, Shawn Baldwin e Boudicon One), *Reuters* (Sean Adair, Sara K. Schwittek, Greg Semendinger, Ray Stubblebine, Peter Morgan e Shannon Stapleton), *Folhapress* (Julen Esteban), *The New York Times* (Angel Franco), *The New York Times/Navy* (Eric J. Tilford), *EPA/Lusa* (Hubert Michael Boesi) e *AFP* (Justin Lane, John Moore, Brendan Smialowski e Chang W. Lee) e *AP* (Julio Cortez, LM Otero, Carolyn Kaster).

10.1- Os atentados, as imagens e a guerra declarada

Osama bin Laden, um nome pouco divulgado pela imprensa até aquele 11 de setembro e que, após as explosões dos edifícios, passou a figurar nas primeiras páginas de praticamente todos os jornais do mundo. Fumaça, poeira e escombros (resquícios presentes nas fotografias) acabaram por revelar o suposto responsável pelos atentados e que se transformou em alvo da política governamental do ocidente. Para além destas fotografias, é necessário ampliar as lentes a fim de enxergar os eventos bélicos que se desdobraram a partir daquela data.

Do ponto de vista da “Retórica da Imagem”, conforme Barthes (2009:30-34), as fotografias sobre os atentados devem ser classificadas como “imagens contextualizadoras”, visto que estão contidos nela os mais diversos sentidos, a contribuir para a ampliação ou para a redução da percepção dos indivíduos. Ou seja, a formação da

⁸¹ Cf. pesquisa documental do autor ranqueando as 10 agências mais creditadas na repercussão da imprensa e reportagem “*World Trade Center*” no caderno “Foto mundo”, publicada em 02/09/2011. Disponível em <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/4300-world-trade-center#foto-80110>. Acesso em 31/10/2018.

interpretação criteriosa está diretamente ligada a uma combinação semântica entre o texto e a ilustração, enquanto discursos que influenciaram as pautas jornalísticas desde então.

Assim, cabe contextualizar com alguns dos grandes acontecimentos que se sucederam após os bombardeamentos às Torres Gêmeas no território norte-americano. A invasão ao Afeganistão pelas tropas dos Estados Unidos, ainda em 2001 e imediatamente após os ataques terroristas, é o primeiro episódio a se considerar. Afinal, foi naquele país que Bin Laden se refugiou após ter assumido a autoria dos atentados. A presença do líder da Al-Qaeda naquele território foi um combustível a mais na inflamada região que, anteriormente, já estava dominada pelo grupo militante radical, Talibã. Desde aquele ano, mais de 150 mil pessoas morreram no Afeganistão e no Paquistão, após aquela organização ter sido expulsa do poder e ter travado constantes batalhas com as tropas invasoras ao longo dos próximos anos.

Próxima paragem: Iraque de Saddam Hussein. Com a alegação de que aquele país possuía armas químicas com poder de destruição em massa, os Estados Unidos o invadiram em 2003 a fim de expulsar o seu líder. A consequência da derrubada de Hussein foi a instalação de um governo controlado pelo grupo *xiita* que provocou a insatisfação dos *sunitas*. As divergências políticas motivaram uma aproximação de parte dos *sunitas* iraquianos, considerados violentos (o grupo *jihadista*), com o grupo extremista chamado *Estado Islâmico*. Inúmeros conflitos foram gerados a partir de então.

Ainda que indiretamente, os episódios de 11 de setembro de 2001 também podem ser considerados como influenciadores do que ficou conhecido como a *Primavera Árabe*, o levante popular na Líbia em 2011. A partir da deposição do ditador kadhafi, há 42 anos no poder, o país mergulhou numa grave crise política passando a conviver com dois parlamentos e dois governos rivais. Em comum com os relatos anteriores, há a presença do *Estado Islâmico* a dominar vastos pontos em territórios sírios e iraquianos (também na Líbia posteriormente) e a praticar ataques, abusos e decapitações de cristãos.

Assim como nas artes – nomeadamente no cinema –, cabe ao jornalismo contemporâneo uma espécie de mediação capaz de promover o encadeamento dos acontecimentos, embora separados pelo tempo, mas consequentes enquanto as suas motivações políticas e sociais. Lopes (2018: 51) cita uma questão fundamental: a “inscrição histórica no espaço global da comunicação – ou, talvez, da sua inscrição global

no espaço histórico da comunicação”. Para o jornalista e crítico de cinema, trata-se de “habitar uma medida do tempo histórico alheia à globalização da televisão e à onnipresença da Internet”.

Portanto, pode-se considerar que é algo impossível não conectar estes relatos com as fotografias e os fatos denunciados pela cena do pequeno Alan Kurdi morto após o naufrágio de refugiados das guerras. De acordo com o *Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados*, o *Acnur*, somente em 2014 cerca de 7,6 milhões de refugiados da Síria, da Somália e do Afeganistão cruzaram os mares em busca de segurança. Segundo relatórios da ONU, apenas o Irã e o Paquistão respondem por 96% dos refugiados que migraram para 80 países.

Tais fatos estão presentes nas múltiplas e repetidas imagens dos atentados em Nova Iorque? Consideradas *clichês*, elas confirmam o que diz Dubois (1993:58-60) sobre a “referencialização da fotografia”, visto que uma imagem se torna “inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda”. Ou seja, a sua “realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência”, pois para o autor a fotografia “é em primeiro lugar índice” e apenas depois pode ser considerada parecida ou “ícone” e, então, adquirir sentido, como um “símbolo”.



Figura 30: nos títulos, a “guerra” antes das mortes

A exemplo da imagem analisada anteriormente, as fotografias sobre os atentados de 11 de setembro também correram o mundo e ocuparam os espaços mais estratégicos dos jornais, acompanhadas de textos emblemáticos e persuasivos. Neste caso, no entanto, o foco mais aprofundado da aferição de valores ontológicos, semióticos e éticos limitar-se-á à cobertura de apenas três dos principais periódicos de Portugal. A limitação desta escolha justifica-se pela repetição visual e textual percebida sobre as divulgações, numa evidência do efeito *clichê*. Assim, entende-se que a análise da mídia local abrange e representa o restante do noticiário no mundo.

Chamada principal do jornal *Diário de Notícias* nas primeiras horas da manhã seguinte aos atentados: “Guerra” (figura 30). O alarde foi apresentado junto com a promessa de detalhamento em mais de 20 páginas. Na falta de sujeito, a oração midiática já pressentia um julgamento e a condenação de criminosos. Numa espécie de retórica persuasiva, o anúncio da tragédia foi complementado ainda no mesmo dia, com um título de primeira página a sugerir um primeiro balanço dos ataques (figura 14): “milhares de mortos”.

Além da quantidade de páginas similar à primeira edição, até o posicionamento das matérias foi o mesmo: páginas 2 a 23 e 56. Horror com espaço cativo? O que separa esse formato noticioso do sensacionalismo midiático? Enquanto retórica da imagem, tratam-se de pontos a serem discutidos, mais à frente, na aferição de valores semióticos e éticos das fotografias. Feitos textos, mais persuasivos do que informativos, as duas edições demonstraram a prática de um jornalismo panfletário, capaz até de comprometer a formação de sentido e uma interpretação criteriosa pelo leitor.

Do ponto de vista da escrita, as duas edições do *DN* de 12 de setembro de 2001 são também complementares na indicação de acusação aos responsáveis pelos ataques, ainda que não haja nenhuma palavra na segunda versão. Talvez nem fosse preciso, diante da assertividade das pequenas chamadas ao pé da primeira página original. O “perfil dos principais suspeitos, a memória das ficções e a história de edifícios emblemáticos”, para além da cobertura da tragédia, sugere um tratamento mais ficcional do que real.

Os tópicos acima, numa mesma linha, vieram acompanhados de informações factuais: “atentados suicidas”, “terroristas desviaram aviões comerciais”, “crônica das principais capitais do mundo” e “opiniões de especialistas”. Todas estas chamadas foram abrigadas numa espécie de subtítulo em forma de guarda-chuva completamente fora de contexto e sem esclarecimentos ou desdobramentos naquela primeira página: “explosões no aeroporto de Cabul”. Uma contribuição a mais para a fragmentação da percepção das pessoas?



Figura 31: título a profetizar o futuro

Além de uma manchete que antecipou os rumos da tragédia, a edição original do periódico *Público* já declarava, de imediato, a sua limitação de espaço naquela versão para tratar dos ataques. Abaixo do título “O atentado que mudou o mundo” (figura 31), com o verbo no passado, aquela primeira página já anunciava os próximos capítulos: “hoje ao final da manhã, edição especial...com 32 páginas”. Considerando a concorrência com as coberturas televisivas e pelas redes digitais, a forma de abordagem do jornal impresso sugere uma corrida no sentido de alimentar uma sucessão de tragédias e de apelos sobre os espetáculos de terror.

Se na primeira “capa” a fotografia, ao ocupar todo o espaço da página principal, falava por si só e contava apenas com um título em poucas palavras, na edição especial o jornal fez da manchete uma espécie de ameaça, com uma “vingança” prometida pela América (figura 32). Na verdade, um forte apelo suportado, ainda, por justificativas na chamada de reforço: “retaliações, “acto de guerra”, “defesa antimísseis”. Estratégia que lembra o alerta de Freund (2008:67) ao falar da fotografia nos tempos do Segundo Império, por volta de 1850, na França: “a principal tarefa da fotografia consistia em satisfazer esta necessidade de representação”.

Mas se a representar algo uma imagem descambar para a parcialidade a respeito do fato que retratou? As duas edições do *Público* no *day after* aos ataques, dadas as proporções, sugerem um posicionamento do veículo. Ainda mais grave: não por meio de editorial e sim através de legendas e fotografias impactantes. Afinal, se aquele atentado “mudou o mundo” e, por causa dele, a América está legitimada a prometer “vingança”, pode-se admitir que o jornalismo praticado por aquele periódico reforçou a inexistência de neutralidade num discurso.

Mesmo diante de um fato extremamente impactante, repleto de elementos espetaculares e num ponto geográfico de completa visibilidade para o mundo inteiro, a cobertura do *Público* pode ser classificada mais como uma narrativa cinematográfica do que uma reportagem jornalística. As duas chamadas produzem, literalmente, um roteiro composto por um candidato a herói (“América”), um vilão (“por que é que Bin Laden odeia a América?”) e dois perfeitos cenários de aventura (New York devastada e “os efeitos no Oriente Médio”).

Antecipando-se às investigações, o jornal parece ter assumido um dos lados do conflito, limitando a sua cobertura a um recorte (com a fotografia, inclusive) de um movimento que antecede aquela tragédia. Ao tomar partido, o jornalismo opta por uma narrativa incompleta da história, ainda que ilustrado por imagens definitivas.



Figura 32: filme de ação

À sombra do caos, o *Jornal de Notícias*, por sua vez, escolheu o caminho da dúvida, utilizando-se de uma mesma pergunta nas duas chamadas de capa: “E agora?”.

Como se fossem dois capítulos de uma mesma tragédia, o periódico repetiu em palavras a sua incerteza ao mesmo tempo em que investiu na continuidade por meio de fotografias complementares. Primeiro vê-se fumaça, poeira e desespero. No mesmo dia, na edição seguinte, tem-se um flagrante dos estragos provocados pelos ataques aéreos (figuras 33 e 34).

Pode-se perceber a cobertura do *JN* como uma estratégia mais cautelosa e, desta forma, um tanto preocupada em não se antecipar aos fatos que seriam, posteriormente, esclarecidos com as apurações governamentais e do próprio jornalismo. Ainda que existisse a tentação do “em direto”, típico das emissoras de televisão e dos *sites* de notícias, o periódico limitou-se à narrativa dos fatos. A ausência de textos nas duas primeiras páginas sugere um certo cuidado. Já a escolha daquelas imagens que são chocantes por natureza será objeto de estudo mais à frente.

Ao não falar em vítimas mortais dos atentados nem apontar para as prováveis ações governamentais e militares no futuro próximo, a atuação do *Jornal de Notícias* naquele dia coloca em dúvida a credibilidade de tais informações veiculadas pelos outros dois periódicos citados anteriormente. Embora a força das imagens seja equivalente, a opção por não exagerar no tom editorial das palavras é uma forma de mediar o fato entre a sua divulgação e a percepção do leitor. Talvez uma demonstração da consciência de responsabilidade social daquele veículo.

Uma rápida observação nas primeiras páginas de 12 de setembro de alguns jornais norte-americanos e de outros centros do mundo confirma uma oscilação entre o alarde e a cautela, em que pese a unanimidade na seleção das fotografias de terror. Do sensacionalismo do *USA Today* e do *New York Post*, com chamadas idênticas (“*Act of war*”), ao tom informativo do *The Washington Post* (“*Terrorists Hijack 4 Airlines*”), as diferenças podem ser percebidas entre todos os periódicos.

Por sua vez, o *The New York Times* e o australiano *Herald Sun* ficaram no meio termo com a mesma manchete: “*Attacked*” seja para o U.S. ou para a América. “*It’s war*” foi o título da *special edition: day of terror*, do *Daily News*. O britânico *The Times*, com a manchete “*When war came to America*” publicou uma edição mais contextualizada, visto há guerras com frequência em outros cantos do mundo.



Figura 33: dúvidas e fumaça



Figura 34: destroços e a mesma dúvida

Dos ataques que, comprovadamente aconteceram, às insinuações conspiratórias de que tudo não passou de uma estratégia da própria nação vitimada, as fotografias de 11 de setembro revelam aspectos emblemáticos do ponto de vista da sua relação com a realidade, dos significados para as pessoas e dos comportamentos apresentados durante as repetitivas exposições. Aquelas imagens são testemunhas dos atentados ou podem ser (também) consideradas como peças de propaganda do combate norte-americano ao terrorismo? Fatores políticos e militares que envolveram os fatos à parte, o objetivo agora é analisar as fotografias à luz da grelha ontológica, semiótica e ética.

10.2- Do betão à poeira: o que revelam ontologicamente aquelas imagens

Duas gigantescas torres de cimento e aço foram ao chão numa fração de minutos. Aviões comerciais, fora de suas rotas de passageiros, chocaram-se contra os edifícios. Pessoas, a correrem em total desespero, sequer eram ouvidas em função dos demais ruídos de uma tragédia em pleno centro urbano de New York. Fatos reais que se confundem com cenas cinematográficas. *The Day After*, *Mission: impossible*, *Stars Wars*: superproduções facilmente lembradas, seja pelos temas abordados ou pelo espetáculo visual, quando se deparam com as imagens do 11 de setembro.

Da mesma forma que as imagens demonstram, reconhecidamente, o seu poder icônico no apanhado de filmes analisados na primeira parte deste trabalho (nomeadamente: *Saul Fia*, *Shoah*, *Hitler: um filme da Alemanha*, *O último dos injustos*, *The Karski Report* e *A imagem que falta*), as fotografias sobre as Torres Gêmeas têm, inevitavelmente, um compromisso com a realidade ali representada. Tanto pelos fatos em si documentados, quanto pela influência mundo afora através da divulgação pela imprensa.

Trata-se de uma “força crua da imagem fotográfica”, denunciada por Barroso (2015:118), para quem a imagem “encerra um debate hoje determinante: porque é que certas imagens se tornaram insuportáveis”. Na sua dúvida (ou afirmação), ele recorre a Rancière (2010:123-153) que classifica isso como imagens “intoleráveis”, numa alusão aos seus efeitos na vida das pessoas. Assim, suspeita-se da “imagem da realidade” e valoriza-se a concepção de “aparência da realidade”. Numa espécie de sobrecarga de

apelos visuais, os indivíduos têm que conviver com determinadas “dimensões do real” que não necessariamente estejam evidenciadas na sua retratação fotográfica.

Em função da dimensão dos atentados às Torres Gêmeas, as características “intoleráveis” e “insuportáveis” atribuídas à fotografia, em geral, e àquelas que, especificamente, deram visibilidade aos ataques, ganham ainda mais importância quando expostas exaustivamente nas primeiras páginas dos jornais. Mais que reportar os fatos, elas atingiram os indivíduos com uma forte carga emocional capaz de levar todo o drama para a vida das pessoas, mas, ao mesmo tempo, provocar um afastamento da realidade. Ou seja, a espetacularização surge como um espectro que vai do real às tentativas de tradução para a realidade.

Em harmonia com os aspectos visuais, cabe resgatar as legendas e os subtítulos que lhe deram suporte nos noticiários. A urgência em apontar culpados e em prever os próximos atos garantem àquelas imagens um caráter ainda mais definitivo, no que se refere à marcação temporal, tanto no episódio presente quanto na especulação do que poderia vir a acontecer. É como se aquelas fotografias tivessem a capacidade de legitimar as retaliações aos supostos (até então não comprovados) autores dos atentados.

Seria uma espécie de “recorte espacial”? Dubois (2009:160-163), dono da expressão, diz que sim: “quando uma fotografia é recortada, o resto do mundo é afastado”. Então, se aquilo que uma imagem não mostra tem tanta importância quanto o que está revelado por ela, os relatos visuais sobre os ataques de 11 de setembro podem estar carentes de elementos que foram negligenciados. “A presença virtual do resto do mundo e sua evicção explícita são tão essenciais para a experiência de uma fotografia quanta o que ela apresenta explicitamente”, resume o autor.

Com tais evidências, as fotografias receberam um tratamento de padronização para a sua divulgação pela imprensa do mundo. Parece que, na verdade, toda a mídia optou (ou combinou) de utilizar um mesmo conjunto delas, no qual as imagens foram agrupadas mais em função do potencial de denúncia política do que propriamente pela realidade factual que revelavam. E, se houve negligência ao desprezar determinados aspectos, também se pode perceber uma supervalorização de outras figurações com forte impacto nas narrativas de declaração de guerra.

O terrorismo, os seus ataques, a guerra: tudo isso é real e falam por si. Quando as fotografias extrapolam a sua função de traduzir esse mundo real para a realidade das relações entre povos e nações, corre-se o risco de a representação tornar-se mais crível pelos indivíduos que a própria verdade retratada e exaustivamente divulgada. O efeito *clichê* não apenas contribui para a banalização da fotografia jornalística quanto para o esvaziamento dos sentidos a serem criteriosamente percebidos pelas pessoas.

De acordo com Dubois (1993:61), a fotografia tem um compromisso com a “ordem da impressão, do traço, da marca e do registro”. Assim, admite-se, por extensão, que a ilustração jornalística deveria ser ainda mais fiel aos fatos que dissemina. E tal responsabilização ao jornalismo deve conter o mesmo grau de exigência que o autor faz à fotografia, em geral: “antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo”, ela reproduz sinais a partir do que revela.

Assim volta-se, então, para a questão da sociedade dos espetáculos, numa nova conexão do jornalismo contemporâneo com o mundo de ficção dos filmes. “O cinema visa o grande público, um público de massas encarado sem distinção de classe, de idade, de sexo, de religião e de nação”, conforme Lipovetsky e Serroy (2007:38). Segundo eles, ao dirigir-se “ao indivíduo médio e universal”, o grande ecrã evita “chocar os espectadores formados por culturas diferentes”. Ou seja, trata-se da “retórica da simplicidade, adequada a convocar o menor esforço possível ao seu destinatário”.

Em se tratando da cobertura, visual e informativa, de um conjunto de atentados que influenciaram toda a geopolítica do planeta, há que se considerar as responsabilidades do jornalismo numa possível percepção caleidoscópica dos indivíduos diante de uma entrega imagética mais próxima da holografia ilusória do que da retratação dos fatos reais. Além disso, a transformação daquelas imagens em *clichês* e a sua disseminação indiscriminadamente repetitiva compromete o papel de responsabilidade social dos meios de imprensa. E assim, cabe alusão ao desafio deste trabalho em resgatar o jornalismo contemporâneo da banalização da imagem em preservação à tradução do mundo real.

10.3- Conotação sobre uma tragédia denotada: aspectos semióticos das imagens

Naquele turbilhão de imagens, chama a atenção uma nuvem ascendente de fumaça a sair das duas torres de betão que estão prestes a desabar. Lembra uma fábrica em plena produção, assim como uma indústria a sinalizar o desenvolvimento de um país. Mas, daqueles coquetéis branco-cinzas surge também uma espécie de fagulhas, como se fossem os restos de fogos de artifícios. Feito brasas pontiagudas em queda vertiginosa, podem atingir e ferir as cabeças dos que correm em desespero. Então, não é de nenhuma festa popular, muito menos das atividades comerciais de onde brotam aquela fumaça.

Diante deste formato de espetacularização, é natural que a percepção do indivíduo confunda o que é real com o que é a representação de uma realidade. E assim, uma tragédia em fatos, por ocasião das fotos, pode ser compreendida como algo menos dramático em função também das maneiras como são disseminadas pela imprensa. Parece “em definitivo se ter aberto caminho à banalização do terror”, afirma Barroso (2015:107), numa alusão às “atrocidades que prenunciam o fim da modernidade”. Embora estivesse se referindo a “uma guerra étnica na Jugoslávia” e aos “massacres no Ruanda”, traumas do século XX, a crítica do ensaísta se adequa aos sinais das fotografias em análise.

Por serem muitas, mas ao mesmo tempo similares e expostas de maneira repetitiva, as fotografias dos ataques ao *World Trade Center* provocaram, ainda, um paradoxo do ponto de vista semiótico. Assim como amplia o leque de possibilidades de leituras a seu respeito, elas também se limitaram a uma determinada percepção de sentido na medida em que o foco foi deslocado completamente para o combate ao terrorismo. Símbolo do capitalismo, as torres destruídas tiveram na sua representação fotográfica um sinal de declaração de guerra aos declarados (até então não confirmados) inimigos do ocidente.

“Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de ‘signos’ (*sensu lato*) chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce⁸² de ‘índice’ por oposição a ‘ícone’ e a ‘símbolo’, afirma Dubois (1993:61). Cabe, então, resgatar a definição de Dubois a tais citações: os índices sinalizam uma “relação de conexão com o

⁸² Filósofo, pedagogo, cientista, linguista e matemático americano. Seus trabalhos apresentam importantes contribuições à lógica, matemática, filosofia e, principalmente à semiótica. Nasceu em 10 de setembro de 1839 e faleceu em 19 de abril de 1914, nos EUA.

real”, os ícones têm uma “relação de semelhança atemporal” com os fatos e os símbolos significam uma “conversão geral”.

Da teoria para a realidade dos leitores que foram bombardeados pelas imagens, o que pode ter ficado nas suas mentes como “índices”, “ícones” ou “símbolos”? Uma ameaça ao capital, a monstruosidade (apenas) dos terroristas ou traços de um mundo em conflitos? Da realidade dos indivíduos para o papel dos jornais, mais alguns pontos para reflexão: a banalização das imagens mais fragmentam do que constroem um sentido para as pessoas, da mesma forma que a disseminação em massa compromete o imaginário coletivo a ser legitimado nos retratos de primeira página.

Enquanto fotografias definitivas da história, a cobertura midiática do 11 de setembro contribui para que o rascunho jornalístico fragmente as narrativas desta mesma história. Ainda que não conclusiva, esta hipótese ganha força em função da quantidade, da intensidade e da promiscuidade com que aquelas imagens vestiram os jornais e ganharam o mundo. Ou seja, *clichês* e banalizações responsáveis por um recorte – temporal e político – capazes de comprometer a interpretação criteriosa dos conflitos deste início de século XXI. Além de arrastar o jornalismo contemporâneo para a falta de consciência de sua responsabilidade com a sociedade.

Seria, também, uma questão de “imagem-movimento”, na lógica semiótica de Deleuze (2009:13), quando distingue o movimento do espaço percorrido? Para ele, “o espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o acto de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, ao passo que o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza com cada divisão”. Em que pese se tratar do cinema, a metáfora sugere que o tratamento midiático do jornalismo aos ataques tem uma responsabilidade direta na leitura das pessoas. Ou seja, os atos terroristas têm origem num passado de relações políticas e militares entre os sujeitos e as vítimas, assim como traça uma linha de conflito para o futuro.

Se, desta forma, a fotografia recorta e enquadra a duração do movimento, pode-se admitir que a narrativa está incompleta. Apesar (ou até em função) do excesso de exposição e pela forma como os jornais a dissemina. Ainda mais grave na medida em que tudo indica que, ao contrário de levar as pessoas à ação, as fotografias parecem imobilizá-

las. “Do mesmo modo, aproveitando sua ação instantânea, a Foto imobiliza uma cena rápida em seu tempo decisivo”, sentencia Barthes (1984:55).

Imagem, movimento, mobilização: aspectos da fotografia que remetem diretamente às formas de utilização das imagens pelos meios de imprensa. Assim, cabe ressaltar o que diz Cardoso (2013:32-33) em comparação com os modelos comunicacionais:

...Os actuais paradigmas comunicacionais assentam numa retórica baseada na importância da imagem em movimento, juntamente com a disponibilidade de novas dinâmicas de acesso a informação e novos papéis de inovação, também eles ao alcance dos utilizadores, com profundo efeito nos modelos noticiosos e de entretenimento.

Entre o que Cardoso (2013: 29-42) chama de “utilizadores” de notícias e de imagens e a incapacidade de mobilizar os indivíduos, conforme Barthes (1984:54-56), há que se atentar para os desafios do jornalismo contemporâneo. Afinal, os “utilizadores” além do consumo também compartilham fatos e ilustrações, num relacionamento midiático que se mostra incapaz de alterar positivamente a atitude das pessoas. Fatores que confirmam, portanto, a necessidade de responsabilizar os meios de comunicação pela construção e pela legitimação do imaginário coletivo.

Embora o objeto de estudo tenha sido focado nas imagens consideradas icônicas e que foram publicadas repetidas vezes pela imprensa de todo o mundo, cabe registrar que há centenas de outras fotografias, não tão famosas, mas que contribuíram para a complementação das narrativas. Cenas, inclusive, captadas por fotógrafos amadores e até por pessoas comuns que, ao serem também utilizadas pela mídia, alimentaram a ampliação do leque de significados na mente dos indivíduos. Uma (contra) contribuição para o imaginário coletivo, com o apoio integral dos veículos de imprensa.

10.4- Por uma questão ética: explosão ou implosão?

Se na tragédia grega o horror acontece fora do palco, no jornalismo contemporâneo as imagens violentas estão cada vez mais nas primeiras páginas. Entre uma espécie de “censura” na Antiguidade clássica e a prática do sensacionalismo midiático dos dias de hoje, cabe uma visita ao universo cinematográfico e a sua atuação

criterosa na utilização de cenas de terror. Nas três referências, a exposição de imagens de impacto recai sobre a questão da ética dos realizadores: sejam os tragediógrafos, os cineastas ou os profissionais da imprensa.

Nesta etapa do trabalho, a proposta é analisar, do ponto de vista ético, a cobertura visual que a imprensa portuguesa realizou sobre os atentados aos EUA. Afinal, para além da ficção dos filmes e do teatro e na realidade concreta dos ataques, aquelas cenas brutais ganharam tons de espetáculo e ocuparam os espaços mais visíveis da mídia. A explosão de imagens traduz os reais acontecimentos? Uma suposta implosão⁸³ dos prédios, em que pese tratar-se da “teoria da conspiração”, estaria incluída nas cenas retratadas e disseminadas?

Cabe, novamente, uma reflexão paralela ao cinema, conforme o pensamento de Bazin (1991:9-11) no que se refere à “produção industrial da imagem como promessa de conhecimento”. O autor reclama aos realizadores de imagens uma atuação mediadora e inclusiva para as pessoas: “uma exploração iluminadora dos segredos do mundo”. No caso do jornalismo, trata-se de uma prática na qual a fotografia seja capaz de ampliar a visão do sujeito sobre o fato retratado, a partir dos elementos informativos que vão lhe facilitar a interpretação criteriosa do noticiário.

E Bazin (1991:10) complementa desta forma o seu entendimento:

...realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal nos dramas. ...o respeito à duração continua dos fatos, a minimização dos efeitos de montagem. ...antes de ser julgado, o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si.

Diante do confronto entre a realidade fotografada e a multiplicidade de mensagens emitidas a partir das divulgações em forma de *clichê*, aqueles episódios lançam luz sobre o debate a ser travado, inevitavelmente, em relação aos veículos de imprensa. Assim,

⁸³ Cf. reportagem “Teoria da conspiração: O ataque às Torres Gêmeas foi uma farsa?”, publicada em 01/12/2015, pela revista Super Interessante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/teoria-da-conspiracao-o-ataque-as-torres-gemeas-foi-uma-farsa/>. Acesso em 06/11/2018.

pode-se considerar que tudo isso contribuiu para a fragmentação do entendimento do indivíduo, bem como promoveu um esvaziamento das denúncias pelo exagero de imagens impactantes e comprometeu a formação de um sentido sobre tamanha complexidade. Com que intenções? Se não existe neutralidade nos discursos, conforme Barthes (2009:42-44), a pergunta é: o que teria motivado a adoção desta estratégia? No que é tocante ao jornalismo, trata-se de questões éticas que impactam significativamente a sua prática com responsabilidade social.

Trata-se, portanto, de aspectos comportamentais e, principalmente, conforme Barroso (2015:118), “é uma questão política”. Assim, percebe-se, ainda, um outro agravante que é a reação provocada no sujeito receptor das imagens, diante da sua consciência de “quando é que uma imagem deixa de ter capacidade para agir criticamente sobre a realidade”. O ensaísta alerta, então, para “o sentimento de culpa por parte de quem verdadeiramente olha tais imagens”, visto que se encontra diante de um turbilhão de fotografias expostas diariamente nas principais páginas dos jornais.

Da ação crítica sobre a realidade para o desbotamento do fato real faz-se uma linha bastante tênue do ponto de vista da reputação do jornalismo contemporâneo. Reputação entendida aqui como o reconhecimento coletivo das práticas e das mensagens de posicionamento (enquanto empresa e editorial) emitidas pelos veículos de imprensa. Algo muito próximo do imaginário coletivo que é construído a cada edição, a cada cobertura das notícias e a cada ilustração. Quando motivada e sustentada por episódios da magnitude dos atentados de 11 de setembro, a responsabilidade dos realizadores ganha ainda mais intensidade.

Desta forma, sente-se falta, jornalisticamente, de uma solução bastante eficaz para a continuidade e para os desdobramentos dos fatos daquela cobertura: a *suíte*. Com a tamanha repercussão que o fato mereceu e que recebeu, de posse de um verdadeiro arsenal fotográfico dos dias seguintes aos ataques e diante das expectativas políticas e militares quanto às ações futuras, a retratação careceu de uma análise mais alargada em relação às possíveis e não descartáveis motivações para aqueles crimes.

Ainda que tais aspectos tenham sido evidenciados nas entrelinhas ou nos artigos opinativos dos jornais, a verdade é que a mancha ilustrativa ocupou um espaço bem mais cativo e constante na mente dos indivíduos. Ou seja, o imaginário coletivo foi construído

na medida em que as fortes imagens foram se sucedendo nas páginas e, conseqüentemente, se acumulando na percepção dos leitores. Afinal, se toda fotografia é “indiciária”, de acordo com Bazin (1991:20-24), torna-se impossível não se responsabilizar, do ponto de vista da ética, tanto aquelas fotografias quanto à utilização das mesmas pelos jornais.

10.5- Considerações finais

Bem enquadrada na maioria das fotografias que os jornais publicaram, a fumaça que subia daquelas torres em chamas extrapola aqueles fatos e fazem sombras a outros episódios cujas imagens também fazem parte desta análise crítica. A queima de livros em Berlim, para além de ter o fogo como elemento comum, também está retratado ali: na cronologia das guerras, na peleja entre o bem e o mal (fascismo e socialismo em 1933, capitalismo e terrorismo em 2001) e na brutalidade dos homens a fim de fazer valer suas vontades.

Da mesma forma que havia nevoeiro a fechar os olhos das crianças que fugiam das bombas na Guerra do Vietnã e a dificultar a visão dos prisioneiros de Auschwitz na realização das quatro imagens clandestinas. Ligações temáticas que a imprensa não conectou apesar das imagens, apesar de tudo. Se a dramaticidade comum entre estes fatos não foi capaz de provocar o alinhamento nas narrativas dos jornais, menos ainda o seria a atmosfera que fluía de Woodstock. Da castração das guerras para a declaração de liberdade pela cultura, os jornais não deram voz às possibilidades de mudança. E pior: nas primeiras páginas, os conflitos foram mais incisivamente expostos do que a proposta de paz.

Na figuração das cenas há, ainda, a poeira dos betões esfarelados, feito cortina, que também contribuíram para a parcialidade das narrativas. Algo semelhante à areia da praia que velou o corpo do pequeno Alan Kurdi, próxima imagem a ser analisada. São pontes necessárias para a construção do sentido que os periódicos não fizeram durante o 11 de setembro, talvez pelo excesso de dramaticidade daquelas imagens a priorizar os próximos capítulos da tragédia. A conferir também quando da análise da fotografia seguinte.

Para além da retratação de uma guerra, este alinhamento editorial dos jornais parece ter seguido à risca o pensamento de dois autores: Ranciere (2010: 37), que aborda os “sintomas de um tempo, de uma sociedade, de uma civilização”, e Lipovetsky (1983: 47-49), ao anunciar a “era do vazio” oriunda do narcisismo e das novas relações sociais baseadas em atitudes como apatia, indiferença e sedução. Ao situar nos tempos atuais estes comportamentos dos indivíduos e a transformação de uma sociedade em desagregação, ambos facilitam o entendimento sobre a atuação do jornalismo contemporâneo.

Por sua vez, Barroso (2015: 121-122) recorre a tais argumentos para reclamar da forma como são tratados “o anonimato e o sofrimento daqueles que anonimamente sofrem em qualquer guerra”. Afinal, tudo o que fica escondido no emaranhado de fotografias violentas, de certa forma, contribui para a “dialética de desaparecimento e reaparecimento”, sem que a imagem seja utilizada para nomear algo que “nunca desaparece de vez” nas retratações das grandes tragédias. “Isso que não desaparece nunca é o nome do medo”, segundo o autor.

As fotografias e os seus recortes temporais. A imprensa e a sua parcialidade na narrativa dos fatos. Tantos relatos e tantas ligações que as imagens revelam, mas que, por vezes, parecem se perder no imediatismo dos jornais. E com a complacência das imagens avassaladoras a corromper o compromisso do jornalismo com o rascunho da história. Ou, até mesmo, com a própria história. O noticiário, que prioriza o estético e o visual das suas páginas, parece desfocar o próprio papel que desempenha junto à sociedade.

Baudrillard (1992:47-49), ao assumir a sua extrema parcialidade com que considera o conceito de ilusão superior à realidade retratada, entende o ato dos terroristas como uma forma de responsabilizar todas as pessoas do Ocidente pelas atrocidades cometidas contra a sua gente. Assim, a falta de limites para a culpa da humanidade os autoriza, numa ligação simbólica, a cometer os assassinatos absurdos. Aspectos da reprodução do real, dos seus inúmeros significados e dos comportamentos éticos inerentes às fotografias que ganharam o mundo, mas que contribuíram para fragmentar o sentido mais amplo dos acontecimentos ali ilustrados.

CAPÍTULO XI: ALAN KURDI



Figura 15: publicar ou não publicar? Eis a imagem.

„Cuando las palabras se vuelven claras,
me centraré en las fotografías.

Cuando las imágenes se vuelven inadecuadas,
me contentaré con el silencio“.

Robert Capa, fotógrafo (1913 – 1954)⁸⁴

⁸⁴ Robert Capa (Endre Ernő Friedmann) foi um dos mais célebres fotógrafos de guerra. Nascimento: 22 de outubro de 1913, Budapeste, Hungria. Falecimento: 25 de maio de 1954, Thái Bình, Vietname. Citação

Nada mais justo que começar esta análise crítica sobre uma das imagens mais emblemáticas do século XXI com uma célebre frase de um consagrado profissional. Capa, ao evidenciar dois aspectos - da clareza da “palavra” e do “silêncio” diante da inadequação da imagem - antecipou, na verdade em algumas décadas, toda a polêmica provocada pela publicação daquela fotografia do menino morto na praia. Mais do que o fato retratado, a sua retratação foi e permanece sendo, por si só, um grande paradoxo entre o ato de mostrar e a decisão de esconder o drama dos refugiados das guerras.

Estampada nas primeiras páginas de inúmeros jornais pelo mundo afora, a imagem que chocou toda a gente sugere, de fato, um misto de denúncia e negligência, de grito e silêncio, de aproximação e distância. E, aos olhos do indivíduo receptor, o flagrante congelado de um corpo infantil que jaz numa praia deserta torna-se evidência de uma angústia solitária diante de uma multidão perplexa. Uma daquelas fotografias definitivas por natureza e icônicas pela retratação do fato que a originou. Uma imagem para se refletir sobre a consciência da responsabilidade social do jornalismo contemporâneo.

Neste aspecto, cabe ressaltar também a importância do fotógrafo responsável pela realização de uma imagem como esta. Trata-se, portanto, daquilo que Freund (2008:94), chamou de “fotojornalistas incorruptíveis”, ou seja, “para quem só conta aquilo que vê”, e que atua de forma a não esconder o que não pode ser censurado. A autora cita, como exemplo, Heinrich Zille⁸⁵, o primeiro fotógrafo “empenhado”, que inspirou uma série de seguidores a partir dos anos trinta do século passado.

Por falar em personalidade do fotógrafo, a imagem do menino Alan Kurdi foi realizada por Nilüfer Demir, uma fotojornalista e fotógrafa baseada em Bodrum, na Turquia, país onde nasceu em 1986. “Naquele momento, eu fiquei petrificada”, declarou a autora em entrevista⁸⁶ ao portal de notícias G1. Por cerca de 15 anos, ela cobriu a crise migratória naquela região, atuando pela agência de notícias turca Dogan, fundada em 1999 (a *Doğan Haber Ajansı* ou *Doğan News Agency*).

retirada do *site* especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

⁸⁵ Rudolf Heinrich Zille foi um ilustrador, caricaturista, litógrafo e fotógrafo alemão. Nascimento: 10 de janeiro de 1858, Radeburg, Alemanha. Falecimento: 9 de agosto de 1929, Berlim, Alemanha.

⁸⁶ Cf. entrevista publicada em 03/09/2015 pelo *site* de notícias G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/fiquei-petrificada-diz-fotog.html>. Acesso em 22/10/2018.

Além das imagens, as explicações de Demir sobre o seu momento instantâneo despertou o interesse do mundo inteiro. “Ele estava deitado de barriga para baixo sem vida na areia, de camiseta vermelha e com seu short azul escuro”, disse a fotógrafa. Ela relatou, ainda, que a única coisa que “poderia fazer era tornar seu clamor ouvido. Naquele momento, eu pensei que poderia fazer isso ao acionar minha câmera e fazer sua foto”, Demir complementa ao afirmar que testemunhou “muitos incidentes com imigrantes” naquela região, relacionados com “mortes e dramas”. E finalizou: “Espero que isso agora mude. Fiquei chocada, me senti mal por eles. A melhor coisa a fazer era tornar sua tragédia conhecida”.

Visto que esta imagem será, mais à frente, objeto de aferição de valor ontológico, semiótico e ético, a partir de sua relação com a responsabilidade do jornalismo contemporâneo na construção e na legitimação do imaginário coletivo, cabe resgatar o que diz Freund (2008:105-107) a respeito do caráter “indicial” de uma ilustração de imprensa. “A fotografia tomada como parte da vida cotidiana, incorporou-se à sociedade e à própria existência humana a tal ponto que não só mais documenta, mas sobretudo atualiza valores”, argumenta ela.

E sobre a capacidade que uma imagem demonstra em se transformar em símbolos, a autora é respaldada por Bazin (1991:21) quando afirma que “a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo”. Ou seja, a legitimidade por ter estado presente no local e dentro do recorte temporal em que ocorreu aquele fato retratado é que faz da fotografia um potencial retrato definitivo da história. Ainda mais quando aborda temas como o do menino Alan e que ocupa as páginas da imprensa internacional.

Além da criança que, graças à fotografia, se transformou num símbolo do drama dos refugiados sírios, morreram no mesmo naufrágio em setembro de 2015 a sua mãe, um irmão e outras nove pessoas⁸⁷. Numa embarcação bastante precária, a família tentava fazer a travessia do mar Egeu, da Turquia para a Grécia, da mesma maneira que tantos outros grupos de refugiados atravessam o Mediterrâneo em busca de um futuro. Segundo as autoridades locais, duas embarcações que partiram da cidade turca de Bodrum

⁸⁷ Cf. reportagem publicada pelo *site* de notícias G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino.html>. Acesso em 23/10/2018.

nafragaram quando tentavam chegar à ilha de Kos, na Grécia. Alan residia na cidade de Kobani, na Síria, que foi devastada pelo conflito entre o Estado Islâmico e forças curdas.

Segundo relatório da ONU⁸⁸, no ano de 2015 cerca de 750 mil pessoas migraram ao continente europeu pelo Mar Mediterrâneo, cujos principais destinos foram Alemanha, Suécia, França e Inglaterra. No entanto, a Frontex - agência de controle europeu das fronteiras – apresentou números diferentes para o mesmo ano: foram cerca de 800 mil "entradas ilegais" de migrantes na União Europeia. Dentre os países de origem, estão: Síria, Afeganistão, Iraque e Eritreia. As invasões norte-americanas, logo após os atentados às Torres Gêmeas, ao Afeganistão (em represália à Osama bin Laden, líder da rede Al-Qaeda, em 2001) e ao Iraque (a fim de derrubar do poder o líder Saddam Hussein, em 2003) teriam originado a onda de conflitos naquelas com o fortalecimento do Estado Islâmico.

A tragédia com refugiados, que motivou especificamente a realização desta fotografia, foi mais um triste acontecimento dentro uma onda de guerras que vem acontecendo desde os últimos 40 anos, em diversas partes do mundo. Por exemplo⁸⁹, somente no Iraque, a partir da década de 1980, cerca de quatro milhões de pessoas tiveram que, forçosamente, abandonar as suas residências. Atualmente, aproximadamente 56 mil refugiados sírios, iraquianos e iranianos cruzam a Grécia todas as semanas em busca de abrigo em regiões mais seguras.

Por sua vez, uma multidão superior a 500 mil muçulmanos do Mianmar teve que deixar o seu país. Para dificultar ainda mais o quadro de desespero humano, no ano de 2016 cerca de 70 países edificaram muralhas a fim de fecharem as suas fronteiras. Cabe, inclusive, uma comparação com os tempos da chamada “Guerra Fria”: antes da derrubada do Muro de Berlim, eram 11 as nações isoladas por cercas de betão. Ou seja, o fim do “bloco socialista” não se transformou em pontes para a humanidade, mas grades e bloqueios entre fronteiras.

⁸⁸ Cf. artigo “Ai Weiwei: dando voz aos que não têm como falar”, de Helô D’Angelo, de 04.09.2018. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/artigos/ai-weiwei-dando-voz-aos-que-nao-tem-como-falar>. Acesso em 22/10/2018. Artigo cita o documentário *Human flow*, do artista e ativista chinês Ai Weiwei.

⁸⁹ Idem à nota anterior.



Figura 35: imagem e empatia

De volta à Alan Kurdi, os principais periódicos que circulam na Europa, nos Estados Unidos e na América do Sul publicaram com grande destaque aquela foto icônica. No *day after* da realização daquela imagem, todas as primeiras páginas destes jornais pareciam de uma mesma publicação, apesar dos diferentes idiomas, dos anúncios publicitários distintos e das demais chamadas noticiosas peculiares a cada país ou região. Mais que a divulgação daquela imagem considerada muito forte pelos profissionais envolvidos no processo, alguns veículos redigiram notas explicativas sobre a decisão de expor a cena trágica.

De “*Somebody’s child*” a “*It’s life & Death*”, as chamadas principais estamparam provocações que remetem aos valores humanos da sociedade. Com mais questionamentos que informações factuais, a “tragédia que desafia o mundo” (outra manchete dos jornais de 4 de setembro de 2015) juntou imagem e palavras numa espécie de pedido de socorro.

Especialistas de várias partes do mundo também debateram os aspectos semióticos e éticos da divulgação. Algo muito próximo das reflexões propostas por Didi-Huberman (2012:60-62) ao defender a exibição das imagens de horror de *Auschwitz* como testemunho daquele inferno: “Negar o humano na vítima era votar o humano ao dissemelhante”. Para ele, tratava-se de uma imagem “inadequada mas necessária, inexata mas verdadeira”.



Figura 36: vida e morte num mesmo dia, na mesma página

Na imprensa britânica, a retratação do drama recebeu um apelo com viés político, visto que a imagem e as manchetes sugeriram uma forma de pressão sobre a opinião pública, em geral, e junto ao então governo de David Cameron, mais diretamente. Afinal, a Inglaterra é um dos principais países escolhidos pelos imigrantes que fogem dos

conflitos no Oriente Médio e Norte da África. Assim, *The Independent* (figura 35) chamou para os britânicos a responsabilidade sobre a tragédia: “acreditamos realmente que o problema não é nosso?”, dizia a chamada de primeira página.

O contraponto entre a vida e a morte de bebês, expostos num mesmo dia e numa mesma página, motivou o *The Sun* (figura 36) a refletir sobre o fim do verão provocado por uma crise que é da Europa e que remete e se compara à Segunda Guerra Mundial. Já o *The Guardian* (figura 37) procurou compensar nas palavras o impacto que amenizou na imagem. Com uma exposição menos explícita do menino, a fotografia publicada naquele jornal evidenciou o policial com a vítimas nos braços, porém com o rosto protegido das lentes. Mas não fugiu da cobrança em sua manchete: “realidade cruel e chocante”, além de dirigir-se também ao Primeiro Ministro. Bem próximo disso e com a mesma tomada da fotografia, o *Daily Mail* (figura 38) chamou de “catástrofe humana”, enquanto que o *Daily Mirror* (figura 43) abordou a “crise da Europa” e o *The Times* (figura 39) falou numa “Europa dividida”.



Figura 37: a crueldade do mundo real



Figura 38: catástrofe humana

Também em inglês, mas no outro lado do planeta as imagens e os comentários não fugiram à crítica, muito menos à polêmica pela publicação. Apesar do efeito de clichê na repetição e na exaustão das ilustrações publicadas, pode-se afirmar que o jornalismo dos Estados Unidos marcou presença no debate sobre aquelas fotografias definitivas. No entanto, o *The New York Times* (figura 40) optou por publicar uma fotografia sobre a mesma temática, porém com outras crianças em destaque. Imagens menos chocante também foram a decisão do *The Wall Street Journal* (figura 41). Ambos falam em drama e crise. O *The Washington Post* (figura 42), por sua vez, destacou a “pequena vítima”.

No Canadá a tragédia ganhou voz e visualização através de uma convocação do *Toronto Metro* (figura 44): “Devemos fazer mais” em relação ao “*migrant horror*”. Do

norte para o extremo sul das Américas, o apelo também ocupou a primeira página do periódico argentino *La Nacion* (figura 45) numa crise e “tristeza sin fronteras”. No Brasil o alarde midiático não foi diferente: *Correio Braziliense* (figura 46) tratou da tragédia como algo que “desafia o mundo”, o *Estado de São Paulo* (figura 47) citou o “símbolo do drama”, a *Folha de São Paulo* (figura 48) trouxe uma fotolegenda ao pé da página principal, o jornal *O Globo* (figura 49) tratou como “símbolo de uma tragédia” e o *Zero Hora* (figura 50) utilizou de muita sensibilidade para identificar a imagem com o nome e a idade da vítima.

NEWSPAPER OF THE YEAR



THE TIMES

Max TIC min 4C Thursday September 3 2015 | thetimes.co.uk | No. 70993 Only 80p to print members. £1.20

Europe divided

● Political leaders paralysed by crisis over migrant quotas ● Bodies of infants washed up on beaches

David Charter facts:
Bruno Waterfall Brussels
Michael Savage
Chief Political Correspondent

The haunting image of a little boy lying lifeless in a policeman's arms dramatically illustrated the human cost of Europe's spiralling refugee migration problem as paralysed political leaders drifted further from a solution to the crisis.

Aylan Kurdi, three, died with his brother, Galiip, and their mother while trying to cross a few short miles of the Mediterranean to reach Greece. His body was found on a Turkish beach. As the terrible pictures emerged, western European nations defied calls led by Germany to share the huge numbers of migrants, many fleeing the war in Syria.

Viktor Orban, Hungary's conservative prime minister, will lead his country today to make clear that he is not prepared to accept Muslim refugees amid EU threats to withdraw voting rights from member states guilty of discrimination.

The move follows a similar demand from Slovakia and twice in half a dozen former Communist countries all being made to accept quotas of migrants under a reform to be announced by the European Commission.

David Cameron also gave his clearest indication that he would not cave in to demands from Berlin for Britain to accept more asylum seekers, warning that the crisis could not be solved "simply by taking more and more refugees".

As the political response across Europe was mixed in negotiations, thousands more migrants were on the move, with Germany saying that 300 people were crossing its border illegally every hour. British police intercepted a ferry on Tyne-side last night, carrying 20 migrants from Albania and Syria. It had come from the Netherlands.

Thousands more hit an unexpected blockade in Budapest, where the Hungarian authorities changed policy and prevented any migrants from boarding ferries to the West. The decision came after complaints from Berlin that Hungary was failing to follow EU rules to register asylum seekers and was simply waving them through.

The European system for asylum approval increasingly in letters after Czech police said that they would not prevent migrants registered in Hungary from travelling to Germany.

Franz Timmermans, vice-president of the European Commission, said that Brussels was ready to punish countries



in eastern Europe with the loss of EU voting rights and funding if they failed to implement rules on asylum.

He warned that the crisis was undermining international rules on asylum for refugees, highlighting a "worrying rise in anti-Muslim hatred" and signalling his readiness to take on "highly sensitive challenges to the rule of law".

The Dutch commissioner said: "The factors of bigotry and populism, of racism and xenophobia are on the rise, and we simply cannot let them gain ground." He was prepared to use an article of the EU treaty that can lead to the suspension of a member state's rights, including voting rights.

The measure, with which Hungary was threatened this year, allows the EU to bar a country from voting on legislation or financial spending. The EU can also suspend national visas and freeze all funding.

Mr Orban has already been upbraided over a call for intervention camps for immigrants before back-tracking over the summer, but he has continued to warn that migration threatens "European values and the European nation".

Mr Cameron handed his stance amid calls from within his own party for Britain to take in more refugees. "We have taken a number of genuine asylum seekers from Syrian refugee camps and we'll continue to do so, but we think the most important thing is to try to bring peace and stability to that part of the world," he said. "I don't think there is an answer that can be achieved simply by taking more and more refugees."

Sir Dick Evans, a former chief executive of the mining conglomerate Xstrata and a Tory donor, told *The Times* that Britain had a proud history of helping self-called Arab fleeing the Nazis and must not shut itself off from modern crises.

Johnny Marron, the Tory MP for Plymouth, Moor View, said that he would like to see Britain do more in taking in refugees. "We have always had the world looking after people who can't look after themselves," he said.

On the eve of talks in Brussels, Mr Orban's government signalled support for Slovakia's refusal to accept Muslim refugees. "We are concerned about the capacity of Hungarian society, which, contrary to Germany is not used to having foreign religions or a strong Muslim presence," Gergety Paszto, a Hungarian minister aide, said. "Entry to a country cannot be determined centrally by Brussels."

Next week Jean-Claude Juncker, the Commission president, will say.

Continued on page 2, col 3

IN THE NEWS

<p>Future of healthcare Patients will have access to their GP records on their smartphones within a year, Jeremy Hunt said. They will be able to update their data from wearable monitors. Page 2</p>	<p>Charity's wasted cash The Halo Trust, the landmine charity backed by Diana, Princess of Wales, spent almost £200,000 on a prototype Eln that was never shown. Page 4</p>	<p>Corbyn 'abuse failure' Jeremy Corbyn might have failed to speak out more over one of Britain's worst abuse scandals because the children were the "wrong sort", a lawyer claimed yesterday. Page 19</p>	<p>Kremlin backs Syria Russian forces are fighting alongside President Assad's forces, according to footage on Syrian state television in which the most advanced vehicle in Russia's army appeared. Page 36</p>	<p>Treasury accused NBA, the state-owned savings bank, has been accused of creaming off customers from the private sector after it attracted £1.4 billion in the three months to June. Page 37</p>	<p>'Crazy' transfer fee Anthony Martial, Manchester United's new £38 million signing, said it was "quite crazy" that he was now the most expensive teenager in world football. Page 72</p>
---	---	--	--	--	--

Figura 39: imagem une o que a crise divide



A Syrian family sleeps Wednesday under Budapest's Keleti train station, which remained closed to thousands of migrants. Page A11.

NEWS ANALYSIS

Migrant Crisis Gives Germany a Familiar Role in a New Drama

By STEVEN BRANER
LONDON — As the standoff intensified between the Hungarian police and hundreds of migrants desperate to board trains at a Budapest rail station, the migrants took up a chant on Wednesday: "Germany! Germany!" That is where so many of them want to go.

In this summer's migrant crisis — as with the cash-for-debt crisis in Greece and the cash-for-titan with Russia over Ukraine — Germany was again both itself at the center of a European drama, compelled or constrained to lead by its wealth and size and by the lack of leadership from Brussels and other states in the European Union. As Germany struggles to find

consensus on the migrant crisis, a familiar dynamic is playing out, with Berlin pushing its partners to live by rules that not everyone is inclined to follow. That tension has, in some cases, made both the Greek and migrant crises two sides of the same problem. The Greeks lived large by becoming an island, which Germany backed with its sterling credit, and then challenged Ger-

many's demand for harsh austerity when it ran into financial problems. Similarly, people in the eastern members of Europe have enjoyed unfettered access to the big German market. But they have balked at Germany's pressing demands for how to grapple with non-European migrant oversteering their limits so they may

Continued on Page A11

Prison Officials Join Movement To Curb Solitary

By THOMAS WILLIAMS
In a sign of how far the nation has moved from supporting solitary confinement for inmates, the leading organizations for the nation's prisons and jail administrators on Wednesday called for sharply limiting or even ending it for extended periods. The statement from the Association of State Correctional Administrators, whose members are largely responsible for the growth in solitary confinement in recent decades, is its most forceful to date on the practice. Calls for reducing the use of solitary have taken on greater urgency since President Obama ordered the Justice Department in July to review its use in federal prisons. A day earlier, California announced plans to overhaul its use



Lighting up a joint of K2, a form of synthetic marijuana, on an August night on East 125th Street.

On Harlem Block, Lost in a Cheap Drug's Haze

A Coordinated Strategy Brings Victory to Obama On the Iran Nuclear Deal

Democratic Lawmakers Fall in Line With Appeals to Unity at Home and Abroad

By CARL HULME and DAVID M. BERKSTEINSON

WASHINGTON — Just before the Senate left town for its August break, a dozen or so undecided Democrats met at the Capitol with senior diplomats from Iran, China, Pakistan, Germany and Russia who delivered a blunt, just message: Their nuclear agreement with Iran was the best they could expect. The five world leaders had no intention of returning to the negotiating table. "They basically said unambiguously that it is good as done as you could get and we are moving ahead with it," recalled Senator Chris Coons, the Delaware Democrat who had created support for the deal that week despite some reservations. "They were clear and strong that we will not just join in re-opening castles."

like the health care legislation was effectively put on trial, Democrats sought to make sure that momentum remained behind the president on the Iran agreement in both the Senate and the House. Under the direction of Representative Nancy Pelosi of California, the Democratic leader, and a host of lawmakers, House Democrats orchestrated a daily roll-out of endorsements of the Iran deal from a Capitol war room, backed into Mr. Obama's office just off the House chamber. They paraded out their statements to make clear that House members were closing ranks behind the agreement and distributed letters of support from colleagues

Continued on Page A11



Secretary of State John Kerry speaking in support of the nuclear deal Wednesday.

A Once-Sunny Bush Bristles In the Long Shadow of Trump

By JONATHAN MARTIN

WESTHAMPTON BEACH, N.Y. — When Jeb Bush dropped by the Hampton Synagogue here on Saturday, he was expected to offer a critique of the Iran deal and a short version of his strong speech to the Orthodox congregation. But something else was on his mind: The attack landed at him by Donald J. Trump. "I'd just give you a little taste of the 'low energy' candidate's life this week," Mr. Bush said, referring to the staging last Mr.

in hours a day campaigning with joy in my heart," he said. But Mr. Bush does not seem to be radiating much joy these days. He said last year that he would run for president only if he could do so with a sunny spirit, but Mr. Trump, the surprise leader in the polls, has turned the summer into a miserable one for Mr. Bush, gleefully ignoring the traditional rules of political engagement. There is the personal side — constantly questioning Mr. Bush's vigor, invoking a suc-

Figura 40: NY Times: outra foto, mesma visão

The Washington Post

Friday, September 2, 2011

The little victim of a growing crisis

Obama secures Senate votes to protect Iran deal

VETO COULDN'T BE OVERRIDDEN

Congress to vote on disapproval resolution

At U.S. hospitals, a cancer building boom

Sliding SAT scores prompt an alarm over high schools

THE MOST POWERFUL MAN IN SPORTS

NFL commissioner wields his political skills amid controversies

On Bush's primary path, a detour named Trump

IN THE NEWS

INSIDE

Figura 42: "little"

De volta à Europa, o fato exaustivamente ilustrado diversificou nos sotaques, mas manteve a dramaticidade inerente ao que se tentou denunciar. O francês *Le Monde* (figura 51) não abriu mão do máximo impacto da fotografia ao falar de “choc”, o alemão *De Morgen* (figura 52) lamentou “uma criança destruída”, na mesma linha editorial do diário italiano *La Stampa* (figura 52). O *Het Nieuwsblad* (figura 43), um jornal belga, foi solidário na interrupção ao “caminho da Europa”, enquanto que o periódico holandês *Trouw the Verdieping* (figura 43) mostrou uma imagem ainda mais fechada para o leitor. Ao contrário do jornal israelense *Haaretz* (figura 43) que utilizou a fotografia em que o

rosto da criança não aparece e em sintonia com o vespertino sueco *Expressen* (figura 43) que abordou a “falta de voz”. Já o espanhol *El País* (figura 53) apontou para uma “consciência estremeçada”.

Do esvaziamento dos conteúdos pelo excesso de exposição das imagens (Perniola, 2004) à necessidade de, por vezes, preservar o indivíduo do horror de uma imagem aterrorizante (Aristóteles), o episódio com a criança Alan Kurdi levou o jornalismo do mundo inteiro a interromper brevemente a dinâmica das rotativas a fim de refletir sobre o seu papel enquanto segmento consciente da sua responsabilidade social na construção e legitimação do imaginário das pessoas.



Figura 43: vários jornais



Figura 44: responsabilidade



Figura 45: sem fronteiras

O ESTADO DE S. PAULO

Quinta-feira, 20 de setembro de 2012 R\$ 4,00 ANTES R\$ 3,00
estadao.com.br

Paladar
Prato de comitiva
Costela parisiense
é rica, mas pouco
conhecida no País



As Férias
Afinal, quem vai
férias? Um guia para
se planejar



Caderno2
Breve retorno
Ao fim dos, Phil Collins
vai deixar a esposa e
para refazer discos



Dilma prepara novo tributo e promete rever Orçamento

Plano é remodelar CPMF, enviá-la por projeto de lei ao Congresso e usá-la para abater déficit de R\$ 20,5 bilhões

Após o fim da reunião de trabalho com o Conselho de ministros, a presidente Dilma Rousseff anunciou que vai enviar ao Congresso um projeto de lei para reformular o CPMF. O plano prevê a criação de um novo imposto sobre o consumo, que substituirá o atual CPMF. A reforma também prevê a redução da alíquota de 11% para 9% e a eliminação de algumas isenções. O projeto também prevê a criação de um novo imposto sobre o consumo, que substituirá o atual CPMF. A reforma também prevê a redução da alíquota de 11% para 9% e a eliminação de algumas isenções.

Em meio à recessão, BC mantém juro em 14,25%

O Banco Central manteve o juro em 14,25% em sua reunião de hoje. O BC decidiu manter o juro em 14,25% em sua reunião de hoje. O BC decidiu manter o juro em 14,25% em sua reunião de hoje.

Unimed Paulistana terá de transferir beneficiários

A Agência Nacional de Saúde Suplementar (ANS) determinou que a Unimed Paulistana transfira os beneficiários para outras operadoras de saúde. A ANS determinou que a Unimed Paulistana transfira os beneficiários para outras operadoras de saúde.



Símbolo do drama
Imagem de bebê após que morreu afogado na praia em 7 de julho e 20 de agosto

Senadores proíbem doação eleitoral de empresas

O plenário do Senado aprovou uma proibição de doações eleitorais de empresas e partidos políticos. O plenário do Senado aprovou uma proibição de doações eleitorais de empresas e partidos políticos.

Brasileiro reduz compras e idas ao mercado

Pesquisa mostra que, além de terem reduzido as compras, os brasileiros também reduziram as idas ao mercado. Pesquisa mostra que, além de terem reduzido as compras, os brasileiros também reduziram as idas ao mercado.

Janot pede mais tempo para investigar Renan

O procurador-geral da República, Rodrigo Janot, pediu mais tempo para investigar o senador Renan Cabral. O procurador-geral da República, Rodrigo Janot, pediu mais tempo para investigar o senador Renan Cabral.

Fluxo de refugiados será o maior desde a 2ª Guerra

O governo alemão se prepara para receber o maior fluxo de refugiados desde a Segunda Guerra Mundial. O governo alemão se prepara para receber o maior fluxo de refugiados desde a Segunda Guerra Mundial.

Corinthians vence e despista no Brasileiro

Corinthians venceu o jogo contra o Flamengo e despistou no Campeonato Brasileiro. Corinthians venceu o jogo contra o Flamengo e despistou no Campeonato Brasileiro.

Novo policiamento na USP começa 2ª-feira

O novo policiamento na USP começa na segunda-feira. O novo policiamento na USP começa na segunda-feira.

Master Imobiliário

Master Imobiliário anuncia novos serviços e parcerias. Master Imobiliário anuncia novos serviços e parcerias.

RECLAMAÇÃO
Publicidade e imprensa
A imprensa não deve depender da publicidade para sobreviver. A imprensa não deve depender da publicidade para sobreviver.

NECESSÁRIO
Definidas
Com o fim das negociações, as partes devem definir os pontos de partida para a construção de uma nova ordem jurídica. Com o fim das negociações, as partes devem definir os pontos de partida para a construção de uma nova ordem jurídica.

NOTÍCIAS E OPINIÕES
Bom dia e bom dia
A imprensa deve continuar a ser independente e crítica. A imprensa deve continuar a ser independente e crítica.

ELANTRA 2.0 FLEX 170 CV

ELEITO O MELHOR SEDAN MÉDIO PELO I.D. POWER NOS ESTADOS UNIDOS, SUPERANDO OS SEDANS AMERICANOS, JAPONESES E ALEMÃES.

A PARTIR DE **R\$ 79.990,00**

• Potência, um só fôlego. • VIDA NA SÓCIEDADE.





HYUNDAI THE NEW POSSIBILITIES

Figura 47: drama e símbolo



Figura 48: imagem na folha

O GLOBO 90 ANOS

1924-2014, 10 de setembro de 2014, quarta-feira, 19 de setembro
Diário Notícias (24h, 7222) — (11) 2104-2100, Redação Notícias
www.globo.com.br

Leve leve

'Operador do operador' negocia delação

Leitura O empresário costuma ir para negócios com outros políticos de Lula. Mas o lobby não é a única delação possível. Infante Cascaes, filho do operador Francisco Botelho, é acusado de ajudar a negociar a venda de uma empresa controlada por PMDB no Nordeste. **Matéria 1**

Crime de luxo

Ladrões matam mulher no Recreio

Uma Lucina Torres, de 48 anos, morreu após ser atacada em julho por assaltantes na praia de este resort no Rio de Janeiro. Ela foi atingida porque estava gritando por socorro. **Matéria 2**

Segurança em tempo

Arma falsa passa no Santos Dumont

Homem do segurança do Rio José Mariano Bulhões passou com uma arma falsa no aeroporto de Santos Dumont, no Rio de Janeiro, durante o teste de segurança. **Matéria 3**

Combate à burocracia

Para atacar a burocracia

O Senado aprovou o combate burocrático por iniciativa, para diminuir a carga de trabalho que incide sobre a administração pública. **Matéria 4**

Campeonato de futebol

Vasco dá vexame e perde de 6 a 0

O Fluminense venceu sua pior derrota, e o goleiro argentino (5 a 6 para o time) apresentou a atuação do dia, com alguns lapsos, com 12 passes. **Matéria 5**

Flamengo vence e fluminense perde

Com sete gols, o Flamengo venceu o Fluminense por 7 a 0. **Matéria 6**

CORTANDO NA CARNE

Brasileiro já reduz até gastos com alimentos

Setor encolhe 6,2% em julho e leva indústria a uma queda de 1,5%

Produção de açúcar, leite em pó e carne sofre com queda no emprego e na renda. Devido à retração na economia, IBC mantém juros em 14,25%, após sete altas seguidas. Incerteza política leva dólar a R\$ 3,762

Ministério brinca na crise

Em meio à alta de desemprego, o Ministério do Trabalho tenta reduzir custos para gerar o "Milagre", ou "Estar de fora". **Matéria 7**

Orçamento deve ter adendo com mais impostos

Após anunciar que desistiu de tentar reduzir o IPI na produção de aço, os ministros do Orçamento propõem de mais impostos. **Matéria 8**



Símbolo de uma tragédia

Policial carrega o corpo do menino morto, Felipe (4), de 4 anos, morto em uma praia de um resort de luxo no Rio de Janeiro, durante o teste de segurança. O menino foi atingido por uma arma falsa. **Matéria 9**

O menino sofreu com a pior derrota, e o goleiro argentino (5 a 6 para o time) apresentou a atuação do dia, com alguns lapsos, com 12 passes. **Matéria 10**

Com sete gols, o Flamengo venceu o Fluminense por 7 a 0. **Matéria 11**

Van Gogh

SEGUINDO OS PASSOS DO ARTISTA

Conte a história do artista que nasceu em 1852 e morreu em 1890. **Matéria 12**

Phil Collins

GÊNESE E FUTURO DO 'HITMAKER'

Sua carreira começou em 1975, após sair da banda Genesis. **Matéria 13**

Jovens são o alvo da Feira Literária

Evento de lançamento de livros para jovens. **Matéria 14**

Novos Apêlo

Apresentação de novos talentos. **Matéria 15**

Figura 49: tragédia

242

ZH ZERO HORA
PORTO ALEGRE
ANO 52 N° 18.222
R\$ 2,50 (incluindo o P&A) | Preço de Venda no Exterior: R\$ 4,00
PAPÉL DIGITAL O QUE VIER.

QUINTA
3 SETEMBRO 2015



A IMAGEM QUE RODOU O MUNDO resume o êxodo e o drama de milhares de refugiados que tentam chegar à Europa. O corpo de Aylan Kurdi, três anos, foi resgatado por um agente da guarda costeira no litoral da Turquia, onde o bote em que estava com sua família naufragou. Notícias | 11 e 12

Recuperação na maior goleada do Brasileirão
Inter vence o Vasco por 6 a 0 e faz o time de Argel readquirir confiança. Esporte | 28 e 29



Aylan, 3 anos

O CLUBE DO ASSINANTE TEM
ATE 30% DE DESCONTO
EM RESTAURANTES



SEJA SÓCIO!
clubedovassinante.com.br
011 5288-6200

**Após sete altas seguidas,
juro básico para de subir**

Pressionado entre inflação alta e recessão, Banco Central decide manter taxa em 14,25%, mas terá de enfrentar efeito do dólar nos preços.

DILMA DIZ NÃO GOSTAR DE CPMF, MAS NÃO DESCARTA NOVAS FONTES DE RECEITA

Notícias | 10, 16 e 19

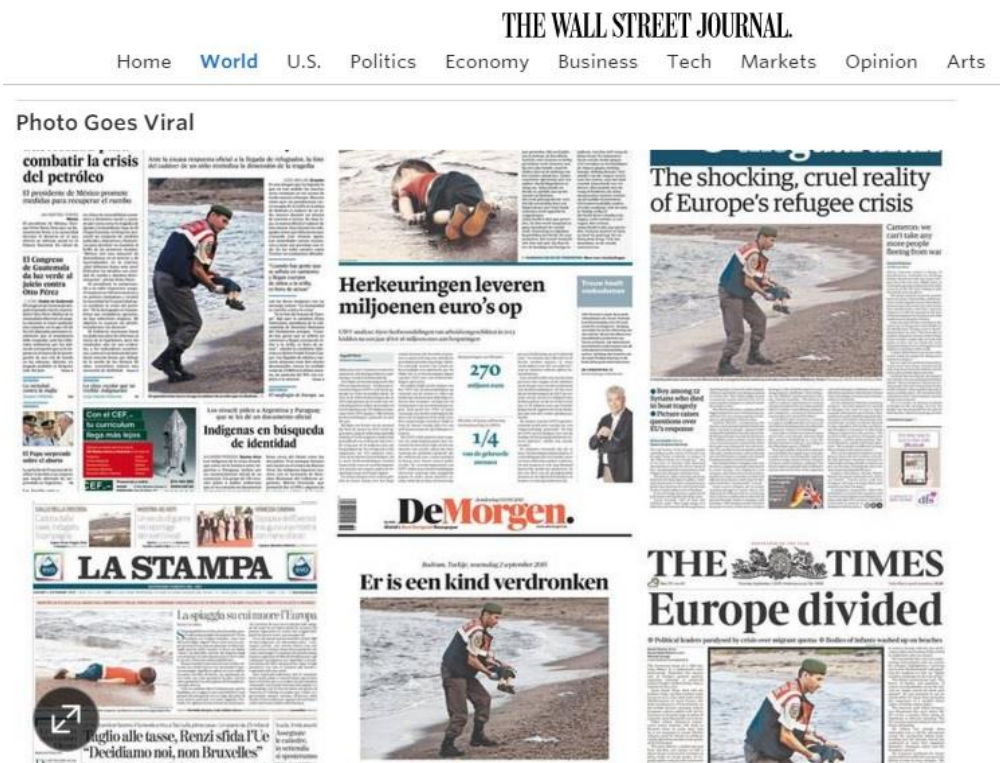


Dança e outras artes que aparecem no Enem
CADERNO EDUCA

Figura 50: identidade



Figura 51: choque



Front pages of European newspaper front pages for Sept. 3 showing the drowning of a Turkish migrant. Clockwise from top, left: El País, Trouw, The Guardian, La Stampa, De Morgen, The Times.

Figura 52: mundo afora



Figura 53: consciência

Mas a primeira página que motivou a seleção desta imagem para a análise crítica foi, nomeadamente, a do jornal português *Público*. Menos pela exclusividade inexistente na publicação desta fotografia, muito mais pela forma como tratou do assunto em sua edição de 03 de setembro de 2015. Dentro da própria mancha da ilustração, o jornal colocou uma chamada de capa: “por que publicamos esta fotografia”, convidando o leitor para o seu editorial. Somente o advento da dúvida em sua divulgação já é suficiente para provocar uma reflexão sobre o poder da imagem e a responsabilidade dos meios de comunicação.

A decisão do *Público* seguiu a mesma lógica do *The Independent* (britânico), do *Los Angeles Times* e do *The Washington Post* (norte-americanos). Bem diferente, por sinal, das escolhas do *The Times*, do *The Guardian* (britânicos), do *The New York Times*

e do *The Wall Street Journal* (americanos). Ainda mais radical, o *Bild* (o diário de maior circulação da Alemanha) publicou, pela primeira vez na sua história, o seu tablóide sem imagens e declarou em nota da redação⁹⁰: “Dessa forma, queremos mostrar como as fotos são importantes no jornalismo”.

As diferentes atitudes encontraram apoio e rejeição entre os jornalistas com responsabilidades editoriais. “A imagem não é ofensiva, nem sangrenta, nem de mau gosto. É apenas de cortar o coração e um testemunho desta tragédia que se desenvolve na Síria, Turquia e Europa”, posicionou-se a editora do *Los Angeles Times*, Kim Murphy⁹¹. Para Max Fisher⁹², diretor do *site* de notícias *Vox Media*, é possível entender “os argumentos a favor da publicação, mas a imagem contém um certo aspecto viral que pode torná-la mais uma superexposição desnecessária que promover a compaixão”.

Amol Rajan⁹³, editor do *The Independent*, saiu em defesa da publicação incondicionalmente pelo “poder de chocar como instrumento vital do jornalismo”: “*Ultimately, we felt – and still do – that the power to shock is a vital instrument of journalism, and therefore democracy. Our motivation wasn’t avaricious; it was to shock the world into action*”. Por também acreditar na força das imagens, o curador e historiador da arte, Felix Hoffmann⁹⁴, disse que uma fotografia pode influenciar e mudar o pensamento e a ação do receptor. Para tanto, as imagens precisam perdurarem por algum tempo e se fixarem na mente das pessoas. “Quanto tempo esta foto permanecerá na mídia”, perguntou por entender que, sem esta imagem, a sociedade não teria a dimensão da guerra e da catástrofe.

Já a brasileira Maria Lúcia Santaella⁹⁵, especialista em comunicação, afirmou que, por se tratar de uma criança e da forma como ela foi encontrada, a fotografia provoca uma comoção que é típica de qualquer imagem de um cadáver. No entanto, o fato de a criança

⁹⁰ Cf. reportagem na revista brasileira *Carta Capital* publicada em 10/09/2015. Disponível em: www.cartacapital.com.br. Acesso em 22/10/2018.

⁹¹ Cf. reportagem no jornal brasileiro *Estado de São Paulo*, em 03/09/2015, trata-se da editora do jornal norte-americano *Los Angeles Times*. Disponível em <http://internacional.estadao.com.br/noticias/geral>. Acesso em 22/10/2018.

⁹² Idem à nota anterior.

⁹³ Cf. reportagem publicada no jornal britânico *The Guardian*, em 08/09/2015. Disponível: <https://www.theguardian.com/media/2015/sep/08/bild-photos-aylan-kurdi-complaints>. Acesso em 23/10/2018.

⁹⁴ Idem à nota número 90.

⁹⁵ Cf. entrevista ao jornal brasileiro *O Globo*, publicada em 04/09/2015 pelo *site* Portal da Imprensa. Disponível em: <http://portalimprensa.com/noticias/brasil>. Acesso em 22/10/2018.

ter sido registrada “como se estivesse dormindo em um berço” é capaz provocar, com ainda mais intensidade, toda essa comoção nas pessoas. O depoimento da pesquisadora reforça a responsabilidade do jornalismo quando da decisão de publicar imagens com tamanho teor de dramaticidade.

Quanto à possibilidade de esta imagem despertar uma consciência política nos indivíduos ou provocar uma mobilização da sociedade, a professora da USP (Universidade de São Paulo) parece mais cética. “Amanhã as pessoas vão esperar por algo ainda pior, uma nova foto de tragédia. E depois outra e outra. No fundo elas se perguntam o que podem fazer, individualmente, para mudar uma tragédia dessa proporção”, justificou em entrevista ao jornal *O Globo*, em setembro de 2015. “As imagens do horror real estão no limite do horror ficcional, do ponto de vista das sensibilidades. Tudo se confunde e o trágico vira banal”.

Toda esta discussão vai ao encontro da aferição de valor ontológico, semiótico e ético a respeito da fotografia considerada icônica por muita gente em todo o mundo. Afinal, o registro instantâneo de um corpo infantil morto numa praia deserta proporciona inúmeras interpretações sobre o fato nela retratado. Em que proporção aquela imagem representa a realidade da guerra da qual a vítima fugiu e que é legitimamente um dos seus representantes? A criança, o policial, um cenário desolador: quanto de passagem do real para a realidade está garantido naquele testemunho visual?

As reflexões cabem também sob o ponto de vista semiótico na medida em que diversos significados podem ser percebidos na cena retratada pela fotógrafa Demir. O rosto, por vezes enterrado na areia e em outros recortes fora de cena por ação dos braços do policial, permite leituras diversificadas por quem olha a imagem. O semblante de serenidade reflete um sono tranquilo ou confirmar a interrupção prematura de uma vida ainda em sua fase inicial?

Somem-se todos estes aspectos à decisão dos profissionais quanto a registrar o momento e em relação a publicar este retrato da tragédia. São as questões éticas diante de uma fotografia a provocar novas reflexões sobre a responsabilidade social do jornalismo. Alguns periódicos mostraram, de imediato. Outros pensaram duas vezes. Houve até alguém que evitasse a imagem. Estampadas ou não nas primeiras páginas, a tragédia

estava ali presente e, portanto, foi preciso buscar palavras para legendar o que se mostra por si só.

Por falar no reforço das palavras, cabe recolher algumas delas que foram evidenciadas nos títulos e nas legendas: drama, desafio, tragédia, catástrofe humana, consciência, símbolo, identidade, choque, realidade cruel, vida, morte, responsabilização, vítima, empatia, divisão, fronteira, visão, política. Numa espécie de holograma – tudo isso está lá ainda que não totalmente de forma física ou explícita -, a cobertura visual e escrita pode ter contribuído para uma percepção com falta de foco e que se confunde com uma visão de caleidoscópio.

E não foi por acaso que o diário *Público* recorreu a um editorial, com chamada em primeira página – “Por que publicamos esta fotografia” - para se justificar. Ou seja, foi necessário projetar a voz do “dono” do periódico, tamanha a responsabilidade daquela decisão. Entre afirmações e perguntas, o texto usa e abusa das possibilidades gramaticais como quem quer se colocar no lugar do leitor e, ao mesmo tempo, tentar trazer o leitor para a posição do jornal. Em primeira pessoa, a nota se diversifica nas conjunções coordenativas (por que, porque, porquê) e adversativas (mas: entre olhar ou fechar os olhos), além de desfilar argumentos favoráveis e contrários à divulgação.

Por se tratar de uma situação rara, possivelmente inédita até, em relação a um veículo de imprensa, cabe, então, reproduzir na íntegra a mensagem do jornal. Assim, aproveita-se a totalidade do texto, evita-se a fragmentação do pensamento de quem o redigiu, e garante-se ao leitor da tese a liberdade de fazer a sua própria interpretação sobre o conteúdo. Em reconhecimento ao alinhamento das ideias, as construções adversativas, as provocações e as reflexões que revelam a angústia de o *Público*, segue o editorial:

“Não é fácil olhar para a fotografia da capa do jornal de hoje e não foi fácil tomar a decisão de a publicar. É uma imagem que impressiona. O primeiro instinto é desviar o olhar. A seguir olhamos de novo, mas a querer fechar os olhos. No esforço entre olhar e não olhar, acabamos por levar uma estalada duas vezes. Tínhamos três opções: não publicar, publicar uma imagem mais ambígua no espaço mais nobre do jornal. Há bons argumentos para não a mostrar. É uma imagem violenta; há formas mais subtis de mostrar a realidade sem cair no sensacionalismo, “sem mostrar o horror”, como diz um colega fotógrafo; temos de respeitar a dignidade daquela criança. Mas há melhores argumentos

para a mostrar. Às vezes, é nosso dever publicar imagens impressionantes. Sem pixéis, sem sombras, sem filtros. Vamos de forma paternalista proteger o leitor de que? De ver uma criança morta na borda da água, numa praia europeia? Não é igualmente doloroso ler sobre estas tragédias? Na escrita, não escondemos a realidade. Queremos, pelo contrário, recolher o máximo de factos. Por que é que na imagem usamos critérios diferentes? Porquê ter pudor na imagem, mas não na palavra?

Teríamos tido uma quarta-feira mais simpática se não tivéssemos olhado. Como teríamos tido, há dois anos, um melhor Agosto se não tivéssemos visto bebés sírios mortos com armas químicas. Faz sentido esperar um livro de história? Esta imagem é uma notícia. É a primeira vez que vemos uma imagem assim. Desde 2013 que lemos sobre mortes diárias no Mediterrâneo, de famílias, pais e filhos, que tentam chegar à Europa fugidos da guerra e da pobreza. Em Lampedusa, o Papa Francisco fez um apelo ao “despertar das consciências” para combater a “globalização da indiferença”. O mundo comoveu-se e seguiu em frente. À sua volta, estavam jovens negros de cabelo crespo. Olhámos para eles como aventureiros de países perdidos. Agora os naufragos são brancos de classe média. Tudo neste bebé é familiar. O corpo, a pele, a roupa, os sapatos. Não sabemos se esta fotografia vai mudar mentalidades. Mas hoje, no momento de decidir, acreditamos que sim”.

11.1- A retratação de Alan Kurdi sob a ótica da ontologia da imagem

Para além da repercussão - enquanto aprofundamento do assunto - e bem antes da divulgação desta fotografia - enquanto organização estrutural do pensamento -, é chegado o momento de se analisar criticamente a imagem da criança morta na praia, a fim de aferir o seu valor ontológico. A relação desta fotografia com todos os aspectos reais existentes em seu contexto a caracteriza como uma retratação definitiva da história a partir do testemunho que faz de mais um traço da evidência da brutalidade humana.

Aquele pequeno corpo está presente: na fotografia e na praia deserta. Mas, naquela reprodução, o que há de real e de realidade sobre as praias que recebem corpos expulsos pelos mares (das) e guerras? Para Freund (2008:13), o dúbio “estatuto de realidade” da imagem fotográfica disseca e, por vezes acusa, visto que se encontra empenhada em levar as pessoas a entenderem que nem sempre é possível estar seguras da “realidade da

realidade fotográfica”. Diante de um fato tão dramático e repetida à exaustão, uma cobertura visual dessa natureza confirma o papel do jornalismo contemporâneo na construção e legitimação do imaginário coletivo.

Entretanto, trata-se de uma imagem capaz de fazer o indivíduo olhar para o interior da tragédia alheia ou, de tão chocante, impulsiona um desvio de olhos ao que está exposto? Do “estatuto de realidade” (Freund, 2008:14) para a problemática da “presença da morte” de Bazin (1991:8-22) e do “certificado de presença” de Barthes (1984:74), cabe uma infinidade de reflexões e questionamentos a respeito da credibilidade da fotografia (de imprensa, principalmente) quando se beneficia da objetividade para transferir a realidade dos fatos para a sua reprodução.

Se, “com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo”. conforme Freund (2008:107), “com o alargamento do olhar o mundo encolhe-se”. A autora alerta, portanto, para a multiplicidade de leituras da realidade que uma imagem pode proporcionar ao indivíduo. No caso dos jornais ilustrados e da gravidade do assunto reportado, a análise ganha uma complexidade ainda maior quando, em contraponto ao texto, tem a função de ser ainda mais real. Afinal, a “palavra escrita é abstracta, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive” e sobre o qual se faz a própria percepção.

Nomeadamente neste caso, a imagem contribuiu para ampliar a percepção do mundo sobre os conflitos na Europa, na Turquia e na Síria enquanto instrumento de denúncia. Ou seja, a “imagem que é uma notícia”, conforme a expressão utilizada pelo editorialista do *Público*, alardeou de forma emblemática os fatos sobre algumas guerras. Uma espécie de passagem do que é real para a tradução da realidade, de acordo com o pensamento de Dubois (1993:23-27): a fotografia como espelho do real, agente de transformação do real e enquanto traço de um real.

Por outro lado, a repercussão da fotografia promoveu um distanciamento do fato noticiado por ela. Da mesma forma que amplificou uma das cenas da tragédia, aquele ato fotográfico efetuou um recorte físico e temporal no episódio em si, o que implicou inevitavelmente numa espécie de deslocamento do foco. O drama de 750 mil refugiados que cruzaram o Mar Mediterrâneo até a realização da fotografia acabou, de certa forma, resumido no relato sobre Alan e de sua família. Identificação, destaque dos traços físicos

e empatia com o arquétipo familiar europeu, a princípio, realçaram ainda mais o anonimato dos demais milhares de náufragos e fugitivos das guerras.

Tanto do geral para o particular – todos os refugiados que desafiam a Europa estariam na imagem real de Alan Kurdi –, quanto do privado para o todo (a comoção sobre o corpo fotografado seria capaz de se transformar num símbolo de combate às migrações sem situações de risco), a realização e a divulgação da imagem contribuíram para a fragmentação da denúncia e para o conseqüente esvaziamento da percepção da tragédia humana. Afinal, imagens que chocam necessitam de novas imagens que impactam ainda mais, a fim de alimentar uma sociedade sedenta por espetáculos.

Didi-Huberman (2008:63): alerta que “as imagens de lamentação invadem hoje o nosso universo midiático”. Quando, segundo ele, são, dentre outras ações do leitor, “interpretadas na simples qualidade de imagens lamentáveis”, tende a negar as suas singularidades efectivas e afectivas. E complementa: “nada é mais frágil do que o pathos em contenda com um sistema de representação, que coloca as imagens em circulação”. Citação que, por sinal, conecta-se com o que Deleuze (2009:98), em referência ao universo cinematográfico, classificou de “imagens-movimento”, que é constituída de imagens-acção, imagens-afecção e imagens-percepção”.

Neste aspecto da percepção, há algo de diferente no conteúdo humano daquela imagem. Segundo o editorial do *Público*, “agora os náufragos no nosso mar são brancos de classe média. Tudo neste bebé é familiar. O corpo, a pele, a roupa, os sapatos”. Impossível, então, não se remeter à Medeiros (2008:34), ao citar Freud quando aborda “a angústia provocada pelo duplo e pela repetição com o retorno do recaiado”: o estranho e o familiar. Segundo ela, “é estranho porque está longe da consciência (recaiado); mas é familiar porque nos pertence”.

Trata-se, portanto, das formas de percepção sobre aquilo que é projetado. Cabe, assim, destacar o que diz Deleuze (2009:103-104), em nova comparação com o cinema:

A coisa e a percepção da coisa são uma só e mesma coisa, uma só e mesma imagem, mas referida a um ou a outro dos dois sistemas de referência. A coisa é a imagem tal como ela é em si, tal como se refere a todas as outras imagens das quais sofre integralmente a acção e sobre as quais reage imediatamente. Mas a percepção da coisa é a mesma imagem referida a uma outra imagem especial que a enquadra e que só retém dela uma acção parcial e só reage a ela mediatamente. Na percepção assim definida nunca há outra coisa

ou mais do que na coisa: pelo contrário, há menos. Percebemos a coisa menos aquilo que não nos interessa em função das nossas necessidades.

Portanto, a combinação entre a fotografia do pequeno Alan e os mais diversos suportes textuais vestiram primeiras páginas de periódicos por todo o mundo, numa universalização pela imagem de um drama localizado, mas que se tornou da sociedade. Ainda que por um período determinado de tempo. Haja vista a ilustração (figura 1) “*La memoria colectiva es siempre de corto plazo*”, do artista gráfico mexicano, Eduardo Salles, na qual a imagem se desbota com o passar dos dias. De acordo também com o depoimento de Felix Hoffmann sobre o tempo que o assunto permaneceria na mídia.

11.2- A imagem icônica e seus múltiplos significados: análise semiótica

Criança e praia numa fotografia: lazer, férias, família. Acrescente-se a figura de um policial: acidente, susto, preocupação. Perceba a falta de sorriso no semblante de paz: fatalidade, dor, drama. Das palavras e percepções recolhidas dos inúmeros comentários sobre a imagem de Alan Kurdi, é inevitável refletir sobre a multiplicidade de significados que aquela cena pode provocar nos indivíduos. E, portanto, chega-se à análise crítica sob o ponto de vista semiótico da fotografia.

Apesar da exaustiva repetição, daquela imagem icônica tem-se muito pouca variação de ângulo, de enquadramento ou de figuração. Significados, no entanto, podem ser muitos. Abordando-se mais especificamente o seu simbolismo, cabe a partir daqui uma apuração quanto aos aspectos da conotação e da denotação, da objetividade e da subjetividade, das funções que exerce no processo de comunicação e dos sentimentos que pode provocar no sujeito receptivo.

“*Studium*” e “*punctum*”, segundo Barthes (1984:48-54), formam a dualidade que norteia o interesse por uma fotografia. Neste caso, os fatores de impacto acrescentarão ainda mais elementos para a atração e a retenção do interesse do indivíduo. Entre o “olhar” e o “não olhar”, problematizados pelo editorialista do *Público*, o indivíduo encontra naquela imagem inúmeros motivadores para decidir-se. O corpo caído na areia denuncia objetivamente a tragédia dos refugiados (*studium*), enquanto que a dor daquela família, inerente à cena, atingiria subjetivamente o leitor (*punctum*).

“...Ali, sobre um calçamento destruído, um cadáver de criança sob um lenço branco; os pais, os amigos...o fuzil nas coxas (vejo suas unhas)... como se ele... ..demonstrasse alguma coisa.”. A narrativa é de Barthes (1984:41) ao presenciar uma fotografia que lhe havia chocado. Já sobre Alan, Santaella utilizou uma metáfora (“como se estivesse dormindo em um berço”) para descrever aquela cena. São, portanto, diversas as percepções e os interesses que uma mesma imagem consegue provocar em receptores diferentes.

Tanto a dúvida de Barthes (1984:41) quanto ao “...por que esse lençol...”, quanto à sua certeza afirmativa de que “...o excesso desses olhos perturba a cena...” revelam as diversas possibilidades de leitura sobre a cena retratada. De concreto, um corpo infantil morto e com a face escondida na areia: denotação. De abstrato, uma multiplicidade de interpretações para aquele estágio de uma tragédia humana: conotação. Pelas lentes e palavras da fotógrafa realizadora, Nilüfer Demir, a confirmação da sua intenção em denunciar o drama dos refugiados.

Seria uma espécie de “retratos das massas”, expressão com a qual Freund (2008:10-16) considera as imagens dos meios de comunicação? Se para a autora, “as fotografias representam multidões”, num efeito visual de “gente tornada massa”, aquela imagem pode sim ser considerada um símbolo da dramaticidade que se vive entre as regiões de guerra e a possibilidade de segurança na Europa. Então, admite-se que as manchetes e legendas dos jornais, talvez nem tão necessárias diante da contundência da imagem, tenham sido redigidas a partir dos aspectos semióticos que aquela fotografia proporciona.

Freund (2008:20) penetra um pouco mais nos bastidores da fotografia ao analisar o seu papel no jornalismo impresso:

Na vida contemporânea a fotografia desempenha um papel capital. Quase não existe uma actividade humana que não a empregue, de uma maneira ou de outra. Tornou-se indispensável para a ciência e para a indústria. Está na origem dos *mass media* como o cinema, a televisão e as *videocassetes*. Ela dá-se a ver diariamente em milhares de jornais e revistas. ... Incorporou-se de tal modo na vida social que, à força de vê-la, não mais a vemos.

Entretanto, quando se junta a incorporação da fotografia à vida social a uma brutalidade visual capaz de desequilibrar o leitor, pode-se confirmar a hipótese de que o

jornalismo tem contribuído para a banalização da imagem, sobretudo aquelas de horror que alimentam uma sociedade sedenta por espetáculos e dramas. O que, por sua vez, evidencia a outra hipótese: ao relacionar com aquilo que é insuportável (o terrorismo, por exemplo), o noticiário visual fragmenta o sentido das coisas, o conjunto de valores, a organização do mundo.

Quando o jornalismo contemporâneo, suportado por imagens de natureza mais violenta ou impactante, contribui para esta espécie de promoção da imagem, admite-se que a fotografia passa da condição de objecto de página para sujeito da própria reportagem. Ou seja, parece falar mais que o próprio tema em questão. Batchen (2008:21) recorre ao “livro de Barthes”, no qual diz que ‘a fotografia representa aquele momento particularmente subtil em que [...] não sou nem sujeito nem objecto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objecto’. Aspectos inerentes à consciência de responsabilidade social do jornalismo.

Cabe, assim, um paralelo com o próprio autor citado, Barthes (1984:21-22), quando este relata as suas experiências diante de uma fotografia violenta: sente-se como um “sujeito olhado” e outro “sujeito que olha”. Além dessas sensações, o semiótico (1984:31-32) não esconde “uma espécie de aversão, de irritação” que reproduz em relação a algumas imagens de jornal. “Há momentos em que detesto a foto”, afirma categoricamente o ensaísta, numa sinceridade que cabe comparar ao que diz Deleuze (2009:37-38) sobre a transformação de uma imagem em “imagem mental” que, segundo ele, está aberta “a um jogo de relações puramente pensadas que tecem um todo”.

Neste aspecto, cabe ressaltar o aprofundamento que Deleuze (2009:104) faz sobre o dilema entre a subjetividade e a objetividade da fotografia:

Por necessidade ou interesse deve conceder-lhes as linhas e pontos que retemos da coisa em função da nossa face receptora e as acções que seleccionamos em função das reacções retardadas de que somos capazes. O que é uma maneira de definir o primeiro momento material da subjectividade: ela é subtractiva, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa. Mas, inversamente, é preciso nesse caso que a própria coisa se apresente em si como uma percepção, e como uma percepção completa, imediata, difusa. A coisa é imagem e, a esse título, percepção-se a si mesma percepção todas as outras coisas na medida em que lhes sofre a acção e reage a esta em todas as suas faces e em todas as suas partes...

Em sintonia com os aspectos de ação e reação, é importante salientar o papel da própria imagem quanto ao impacto no indivíduo. Por exemplo: em 05 de janeiro de 2017, o jornal português *Diário de Notícias* publicou uma fotografia (figura 54) bastante semelhante, na qual mostra um menino muçulmano morto. Por que esta cena retratada em primeira página, também caracterizada por estranheza e familiaridade, não teve a mesma repercussão? A diferença de resposta – midiática e do imaginário coletivo – permite confirmar a hipótese de que a exposição da realidade é sempre muito próxima da banalização do terror que, por sua vez, esvazia a possibilidade de transformar aquela fotografia num retrato definitiva da história.

Num jornalismo completamente envolvido por imagens avassaladoras, a multiplicidade de sentidos que as suas fotografias proporcionam resgatam a discussão sobre as funções de ambos: do noticiário e das suas ilustrações. Do ato de “informar” à capacidade de “dar vontade”, conforme Barthes (1984:48-49), em conexão direta com a responsabilização dos veículos pela construção e legitimação do imaginário coletivo, tem-se mais uma evidência dos desafios que cercam o jornalismo contemporâneo diante do seu compromisso com a sociedade.



Figura 54: contexto semelhante, diferente repercussão.

11.3- Muito além da imagem: aspectos éticos daquela publicação

No teatro grego, a irracionalidade (quando admitida na tragédia) deveria ficar de fora da ação (ou de cena) no desenvolvimento dramático, conforme Aristóteles (1453b-1454b). No cinema, “o fora-de-campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas que está, no entanto, perfeitamente presente”, de acordo com Deleuze (2009:34-35). No jornalismo, há sempre a opção entre publicar ou de não divulgar uma fotografia de terror. Quais fatores são determinantes para se tomar uma decisão nesta linha tênue entre o ato de denunciar uma tragédia sem, no entanto, cair na armadilha de um sensacionalismo sangrento?

Na obra *Rei Édipo* de Sófocles, sem aparecerem na cena, o protagonista fere os próprios olhos e a sua mãe lança-se contra as grades e estrangula-se. No filme *Citizen Kane*, de Orson Welles, conforme exemplo trazido por Deleuze (2009:49), as ações e as reações se conectam, embora “nunca se desenvolvem lado a lado num mesmo plano, mas antes se repartem por diferentes distâncias e de um plano para o outro”. No jornalismo, a imagem de Alan recebeu diferentes tratamentos e recortes de acordo com a escolha de cada jornal em vários cantos do mundo.

Sobre os aspectos de divulgar ou não publicar ou, ainda, de mostrar sem colocar em cena ou no campo, é que aquela fotografia será aferida de valor ético a partir deste momento. Na verdade, uma análise crítica e criteriosa voltada bem mais para os profissionais envolvidos (fotógrafo, fotojornalistas, editores de fotografia, chefes de redação) do que para a própria imagem do menino morto na praia. Afinal, trata-se do estudo que se fundamenta nos valores morais que orientam o comportamento das pessoas em sociedade. Do grego *ethos*, que significa um “modo de ser” ou “caráter”. No caso do jornalismo, fatores fundamentais para a sua consciência da responsabilidade social e empatia com o indivíduo receptor daquele noticiário.

“A primeira coisa que se deve descrever é o acontecimento, e não a nossa atitude em relação ao mesmo”, afirma Tarkovski (1998:93) numa alusão à prática cinematográfica. Assim, o que é inerente ao filme pode, muito bem, se adequar à prática jornalística. Segundo ele, num mosaico composto pelo realizador por peças, cores e diferenças, é fundamental que o indivíduo, ao olhar para aquela imagem concluída, descubra o que “o que seu autor tinha em mente”. Qual a ética do realizador?

Do estar, literalmente, em cena à presença apesar de fora do campo da ação, aquela imagem se apresenta repleta de fatores conotativos capazes de influenciar a percepção do receptor. Aliado a esta realidade, cabe ressaltar o entendimento de que não há neutralidade em nenhum discurso, além de que há uma face ideológica na retórica fotográfica, conforme Barthes (2009:43). Este conjunto de multiplicidades de interpretação crítica dos fatos revelados nas imagens somente reforça a responsabilização que deve ser atribuída ao jornalismo na legitimação do imaginário coletivo.

Reforça-me, ainda mais, a necessidade de reflexão sobre os motivadores que levam à exibição de determinadas imagens. Denunciar a crueldade humana ou preservar o leitor das evidências reais dessa brutalidade? O filme *Shoah*, por exemplo, fez da inexistência de imagens a mais reveladora visão que o espectador poderia ter sobre o Holocausto. Tal qual “A imagem que falta” (Rithy Pahn, 2013) a não fazer falta para a compreensão de quem assistiu ao documentário sobre a guerra no Camboja. Por sua vez, Didi-Huberman (2012:15) e László Nemes (*Saul Fia*, 2015), apesar de tudo, fizeram questão de expor as quatro películas realizadas clandestinamente em Auschwitz.

Em todos os exemplos acima percebe-se claramente a força da dimensão política que envolve os tempos abordados por cada um deles, além da atuação – também politizada – dos respectivos realizadores. Há, como consequência disso algum risco de se avançar para o que Lipovetsky e Serroy (2010:147-149) chamam de “filmes militantes” ou o que Gérard Wajcman (2001:58-60) classifica como um “ideal televisivo”? Em caso de concordância, some-se a isso o impacto pejorativo da banalização da imagem através da repetição exaustiva pelos meios de comunicação.

Diante de tais controvérsias, cabe resgatar o depoimento da própria realizadora da fotografia em questão. Nilüfer Demir revelou que a sua intenção foi fazer com que o mundo ouvisse o “clamor” daquele menino e que a sociedade tomasse conhecimento daquela tragédia. Juntaram-se a esta determinação os esclarecimentos dos editores de alguns jornais do mundo ao falarem em tentativa de chamar a atenção das autoridades da Europa, nomeadamente, o primeiro-ministro britânico, David Cameron.

Banalização da imagem, sensacionalismo através de uma tragédia humana, testemunho de um drama, pedido de socorro, solidariedade, responsabilizações, cobranças governamentais, posicionamentos políticos, etc. Ou seja, inúmeros fatores

contribuíram para a divulgação massificada daquela fotografia, da mesma forma que existem diversas possibilidades de interpretação do fato ali retratado. Sem dúvida, a questão da ética é um ponto fundamental para delinear o assunto, cuja discussão envolve necessariamente os realizadores e os receptores da imagem, estes impactados pela repercussão nos jornais.

Neste sentido, a discussão da ética depende também do grau de importância que foi dado ao fato. Para Tarkovski (1998:24), quando há uma ênfase excessiva nas ideias, pode ocorrer uma restrição na “imaginação do espectador”. Em função disso e ao se criar “uma espécie de limite máximo” dos pensamentos, pode-se abrir “um grande vácuo”. No entanto, o autor não defende uma proteção às “fronteiras do pensamento”, mas algo que possa tão somente limitar “as possibilidades de penetrar em suas profundezas”. Trata-se, talvez, da preocupação com um não distanciamento do fato propriamente retratado.

Por outro lado, bem que poderia ter havido por parte de algum veículo de imprensa uma ênfase excessiva na ideia de denúncia sem, no entanto, utilizar-se da fotografia. Neste caso, o alerta de que se tratava de “imagens fortes” e o reforço textual poderiam provocar uma espécie de *strip teaser* do fato, bastante estimulado (e a estimular também) pela necessidade que o ser humano demonstra de querer sempre mais tragédias para visualizar. Diante da imagem ou à espera de sua revelação, poder-se-ia descambar para um jornalismo tipo folhetim, cuja história a ser contada estaria ainda mais vulnerável à banalização e ao rápido esquecimento.

Se assim o fosse, teriam os jornais o direito de não expor aquelas imagens chocantes aos seus leitores? O próprio editorial do *Público* aborda o conflito entre a escrita e o visual, ao defender que o “pudor” que inexiste no texto também ao há de estar presente na fotografia. Recai, finalmente, nos olhos do leitor a decisão – olhar ou não olhar para a fotografia – e o julgamento: o que fazer diante de tamanha dramaticidade e crueldade humana. Virar a página do jornal ou esperar pela *suíte* do noticiário seguinte? Aspectos éticos que estão intrinsecamente ligados ao jornalismo e à sua responsabilidade com a sociedade.

11.4- Considerações finais

Em consideração aos objetivos delineados para este projeto de investigação considera-se que esta sétima fotografia, analisada sob os pontos de vista ontológico, semiótico e ético, permite confirmar que o jornalismo é, de fato e por fotos, responsável pela criação e legitimação do imaginário coletivo. Indubitavelmente classificada como um retrato definitivo da história, a imagem de Alan Kurdi morto na praia promove o jornalismo contemporâneo ao patamar de esboço que dá início à narrativa da história.

No que se referem às hipóteses levantadas inicialmente, após o criterioso estudo a respeito daquela fotografia pode-se afirmar que o jornalismo dos dias de hoje exerce forte contribuição para a banalização da imagem. Neste caso, evidenciou-se um excesso na exposição e na repetição da fotografia que, num primeiro momento, deu muita visibilidade ao fato denunciado, mas que não escapou do afastamento da realidade. Apesar do teor referente ao drama dos refugiados, o tripé da banalização (quantidade, velocidade e promiscuidade) esteve sempre presente no desempenho dos jornais em todo o mundo.

A fragmentação do sentido na mente do leitor também pode ser considerada como resultado da utilização massificada daquela fotografia. Afinal, a confusão supostamente levantada entre uma retratação de um drama familiar e de uma causa de milhões de refugiados pode ter contribuído para uma fragilização de uma interpretação criteriosa por parte dos indivíduos que foram bombardeados pela divulgação. Tanto na diluição de conteúdos por excesso de exposição, em Perniola (2004:13-15), quanto na fotografia como “certificado de presença”, em Barthes (1984:128-130), este episódio colocou em questão o jornalismo contemporâneo.

Por falar em questão, a pergunta sobre “como o jornalismo cuida dessa imagem avassaladora?” encontra resposta no advento da dúvida que foi publicada e exposta num editorial (*Público*), nas declarações de outros periódicos e nos depoimentos de diversos especialistas em comunicação. Assim, pode-se concluir que, de certa forma, o jornalismo atuou na mediação entre os divulgadores e o público em geral quanto ao tratamento daquele horror retratado na fotografia. Um *flash*, talvez, da consciência da responsabilidade social do jornalismo contemporâneo.

CAPÍTULO XII: PEDROGÃO GRANDE



Figura 16: a imagem sem imagem

“A câmera não faz diferença nenhuma.

Todas elas gravam o que você está vendo.

Mas você precisa ver.”

Ernst Haas, fotógrafo (1921 - 1986)⁹⁶

⁹⁶ Fotógrafo e fotojornalista nascido na Áustria e que possuía também nacionalidade estadunidense. Considerado um dos inovadores na realização de fotografia colorida, foi presidente da *Agência Magnum*

Existem determinadas situações em que talvez seja preciso nada ver para que a tragédia seja vista. Muitas vezes, contra o que é óbvio há que se lançar mão de algo invisível, só para ver se desperta a empatia sobre o sofrimento alheio. Duas icônicas primeiras páginas de diferentes jornais portugueses, publicadas simultaneamente em junho de 2017, dão a perfeita dimensão da frase acima. Ainda que o fotógrafo tenha se referido ao olhar de quem realiza a imagem, cabe uma referência à mídia, na medida em que, na relação com o indivíduo, o jornalismo de imagem pode recorrer também à própria contra imagem para comunicar de forma mais assertiva.

Assim, não há uma fotografia – especificamente - a ser analisada nesta última seção do trabalho, mas duas retratações visuais jornalísticas feitas do vazio e de palavras. Com toda a certeza, os jornais *Informação* e o *Diário de Notícias*, de forma inusitada, surpreenderam os leitores na abordagem diferenciada à tragédia de Pedrógão Grande, em Portugal, ocorrida dias antes às edições emblemáticas. Para compreender a magnitude de tais estratégias é necessário, no entanto, se comparar com outras publicações e as suas tradicionais abordagens fotográficas.

O incêndio teve início na tarde de um sábado, em 17 de junho de 2017, e somente foi debelado completamente no dia 24, uma semana depois. As chamas assustadoras e descontroladas deixaram um rastro trágico para o país: 66 mortos, 253 feridos, cerca de 500 casas destruídas (das quais 261 funcionavam como habitações permanentes), 50 empresas atingidas em suas instalações. Das fatalidades, 47 ocorreram com pessoas que estavam de passagem pela região, mais especificamente entre Castanheira de Pera e Figueiró dos Vinhos, na própria estrada nacional EN-236-1 ou nos seus acessos.

Com uma extensão de aproximadamente 53 mil hectares de território (quase a metade, 20 mil, de florestas) na região central de Portugal, o fogo atingiu três distritos e diversos concelhos: Leiria (Pedrógão Grande, Castanheira de Pera, Figueiró dos Vinhos, Alvaiázere e Ansião), Coimbra (Góis, Penela, Pampilhosa da Serra e Arganil) e Castelo Branco (Sertã e Oleiros). Segundo a CCDRC – Comissão de Coordenação e

Photos e autor do livro *The Creation* (1971). Citação retirada do *site* especializado: <https://fotografiatotal.com/20-frases-de-fotografos-sobre-fotografia>. Acesso em 21/10/18.

Desenvolvimento Regional do Centro, os prejuízos financeiros do incêndio podem chegar a 200 milhões de euros⁹⁷.

“*It was hell*”: foi com esta declaração emocionada de uma sobrevivente que o jornal britânico *The Guardian* abriu o documentário televisivo sobre a tragédia portuguesa. A reportagem em vídeo⁹⁸ foi intitulada como “*Portugal's biggest wildfire: 'We all thought we were going to die'*” (“O maior incêndio florestal de Portugal: ‘Todos pensámos que íamos morrer’”). Com exibição por demanda em canal alternativo na Internet, o trabalho recebeu mais de 12 mil visitas⁹⁹ já nos três primeiros meses.

Se na imprensa internacional a comoção foi retratada até cinematograficamente, em Portugal a combinação de imagens em movimento com um suposto sensacionalismo acabou por provocar uma polémica entre muitos telespectadores e alguns profissionais de comunicação. Na edição de 18/06/2019, o *Jornal das Oito*, da emissora TVI exibiu uma reportagem em direto, na qual apareceu a imagem de um corpo coberto por lençol num dos terrenos atingidos pelo fogo. A jornalista Judite Souza, destacada para cobrir a tragédia, foi duramente criticada pela exposição daquela vítima.

“Em quatro dias as queixas na ERC sobre a peça da TVI subiram mais de 50 por cento”, noticiou a revista semanal *TV7dias*, ao informar que havia sido aberto um processo de averiguações à reportagem¹⁰⁰. Dos colegas de trabalho também surgiram críticas¹⁰¹. “Para mim, como cidadão e profissional de comunicação, isto não pode ser. Fazer televisão ao lado de um corpo. Não, não. Este não é o caminho. Lamento. Estou em choque”. A declaração foi feita nas redes sociais pelo apresentador da RTP, Hélder Reis. Daniel Oliveira (*SIC Notícias*) também se posicionou contrário à exibição e o comediante Luís Filipe Borges chegou a partilhar o *Código Deontológico dos Jornalistas Portugueses*

⁹⁷ Cf. reportagem publicada pela *Agência Lusa* em 14/06/2018. Disponível em: <https://observador.pt/2018/06/14/incendio-em-pedrogao/>. Acesso: 10/01/2019.

⁹⁸ Cf. reportagem publicada no jornal *Diário de Notícias* em 24/09/2017. Disponível em: <https://www.dn.pt/media/interior/recordar-o-inferno-tres-meses-depois-o-the-guardian-em-pedrogao-8784525.html>. Acesso: 11/01/2019. Para assistir ao vídeo do *The Guardian*: https://www.youtube.com/watch?time_continue=64&v=9nu4Z9qIRIU.

⁹⁹ Cf. reportagem publicada na revista *Sábado* em 20/09/2017. Disponível em: <https://www.sabado.pt/mundo/detalhe/jornal-britanico-cria-reportagem-em-video-sobre-pedrogao-grande>. Acesso em: 11/01/2019.

¹⁰⁰ ERC: Entidade Reguladora de Comunicação Social. Cf. reportagem publicada em 26/06/2017. Disponível em: <https://www.tv7dias.pt/erc-abre-processo-a-reportagem-de-judite-sousa>. acesso em: 05/07/2017.

¹⁰¹ Cf. reportagem postada pelo *CM Jornal* (versão digital) em 19/06/2017. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/famosos/detalhe/famosos-reagem-ao-direto-polemico-de-judite-sousa>. Acesso em: 11/01/2019.

nas redes digitais. “Hipocrisia. Números. Não respeitam ninguém”, disse Diana Chaves (atriz e apresentadora de TV), enquanto que Sofia Fernandes (repórter SIC) declarou estar “sem palavras”, e Andreia Dinis (atriz) admitiu: “Fiquei chocada”.¹⁰²

Das telas para os veículos impressos, o dia seguinte proporcionou uma surpresa para os leitores. Aliás, duas! As páginas frontais emblemáticas dos jornais *Informação* (figura 16) e *Diário de Notícias* (figura 55) não trouxeram nenhuma imagem, apenas textos para se arregalar os olhos. O primeiro, com a primeira página em cor negra, escreveu: “Portugal chora por Pedrógão Grande”. O segundo, numa página em fundo branco, datou e assumiu o luto: “Junho de 2017: em memória das vítimas”.

Não cabe afirmar que se tratou de uma estratégia elaborada em parceria pelos dois jornais, muito menos que teve a intenção de criticar o episódio do telejornal da TVI. De qualquer modo, a proximidade dos episódios jornalísticos bem como a extremidade das decisões – exposição, em movimento de câmara, de um corpo sob um lençol *versus* nenhum visual estático de restos do incêndio – sugere que foi uma excelente resposta reflexiva sobre a utilização de imagens de terror pela imprensa.

Tal qual na tragédia grega da Antiguidade clássica, o ato de mostrar o drama sem expor as feridas contraria a lógica do sensacionalismo e, ainda, resgata o jornalismo da banalização da imagem. Por outro lado, o alarde televisivo e o seu gigantesco potencial de aumento da audiência podem não ter contribuído tanto para a reflexão do telespectador quanto os títulos sem fotografias dos impressos. Ou seja, na disputa da imagem contra a escrita, nem sempre o visual tem melhor poder de comunicação.

¹⁰² Cf. reportagem publicada pela revista Nova Gente em 19/06/2017. Disponível em: <https://www.novagente.pt/helder-reis-critica-reportagem-de-judite-sousa>. Acesso em: 11/01/2019.

Diário de Notícias

SEGUNDA-FEIRA 19.6.2017 | WWW.DN.PT | Ano 153.º | N.º 54 1161 | 1,20€ | Diretor Paulo Baldala Diretor adjunto Paulo Tavares Subdiretores Joana Petiz e Leonídio Paulo Ferreira Diretor de arte Pedro Fe

PEDRÓGÃO GRANDE, JUNHO DE 2017

EM MEMÓRIA DAS VÍTIMAS

Figura 55: protesto em branco

12.1- A retratação do real sem imagem alguma: ontologia

Há situações em que a ausência se torna mais presente que a própria evidência da presença. No documentário *Shoah*, as nove horas e meia de depoimentos ocuparam, assertivamente, o espaço das fotografias. No filme *A Imagem que Falta*, foram os bonecos de barro que compensaram a inexistência de um retrato de infância. Sobre Pedrógão Grande e o incêndio, bastaram os fundos preto e branco do papel para revelar a dor das vítimas, a empatia dos veículos de imprensa e a oportunidade de se ver a tragédia por outros ângulos.

Sobre a imagem como ausência, Barroso (2017:52): escreveu o seguinte:

...Enquanto ausência ou paradigma, a imagem não deixa ver o que mostra ou o que revela, porque se encontra no plano ou eixo das relações entre as unidades de significação presentes e ausentes. O que uma imagem torna visível é o que está presente (expressão sensível) e o que está ausente (conteúdo inteligível). Enquanto eixo de relações entre as unidades de significação, uma imagem é um signo. Por conseguinte, uma imagem possui o poder de transitividade semântica...

Neste caso, a explicação para o acerto das peças pode estar também na ansiedade que a comunicação provocou nos leitores, bem na linha de pesquisa dos “objetos ansiosos”, de Rosenberg (2004:18-22), já citado na análise da fotografia da Guerra Civil Espanhola. Então, podem-se classificar as duas edições como uma obra de arte? Se causou ansiedade para quem viu, sim! O próprio autor, ao comparar a fotografia, em geral, com as (outras) artes, aborda, numa perspectiva estética, o tema da alegoria. Enquanto uma forma de representar, alegoricamente, se passa de uma ideia abstrata a algo concreto.

Estas primeiras páginas sobre o incêndio, no entanto, investiram no sentido contrário: o vazio abstrato para concretizar o horror do fogo. Assim, afastaram a possibilidade do “contexto da mercadoria” na percepção das pessoas sobre o acontecimento e, ainda, escaparam das armadilhas da “repetitividade técnica” em negligenciar a aura da tragédia. Um icônico trabalho fotográfico – mesmo sem fotografias – que muito se assemelha à dimensão que o drama clássico ocupa em Aristóteles: mostrar sem mostrar.

Mas, considerada obra de arte e alegoria, cabe recorrer a Benjamin (1984:204) quando ele faz referência ao drama barroco alemão como uma “guinada da história em

direção à natureza" na "base da alegoria". Se, para o autor, o barroco foi "concebido como ruína, como fragmento", a fisionomia da história é revelada como uma "paisagem arcaica petrificada". E ele insiste que a visão alegórica está fundamentada na "exposição dos sofrimentos do mundo". Metaforicamente, os jornais o fizeram naquela ocasião.

Ainda na abordagem sobre a "alegoria do drama barroco", Benjamin (1984:200) admite que "que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço". Ou seja, a "matéria mais nobre da criação barroca" pode ser descrita como um universo das coisas, repleto de símbolos e ruínas (insumos para a análise semiótica, na próxima seção). Em outra obra, Benjamin (1992:18) volta a afirmar que "as alegorias são no âmbito do pensamento, o mesmo que a ruína no âmbito das coisas". Um convite para se "custodiar, ao surgimento dos decifradores, dos colecionadores" um "passado caduco" expresso em antiguidades instantâneas". O que pode ser feito ao jornalismo contemporâneo.

Aplicar tal entendimento aos restos incendiados de Pedrógão numas páginas sem imagens corresponde ao potencial de transmissão do drama, através do tempo, que o jornalismo pode exercer sobre a tragédia portuguesa. Para tanto, é importante se refletir sobre os três aspectos da história, segundo Nietzsche (1999:267-298): "monumental", "antiquária" e "ética" (ou "crítica"). Como cidades bombardeadas pelas guerras, a reconstrução da região dos incêndios, feito ruínas, parecer pedir um olhar de museologia, para o qual estas edições especiais podem contribuir.

Deleuze (2009:224), ao reproduzir o pensamento nietzschiano, diz que "o aspecto monumental concerne o englobante físico e humano, o meio natural e arquitectónico". Consideradas as devidas proporções, parte da imprensa teria evidenciado a derrocada destes elementos em Pedrógão quando publicou imagens dos rastros do fogo: carcaças de automóveis, paredes das casas carbonizadas, troncos das árvores em carvão. Conforme as figuras 56 e 57 dos periódicos *Público* e *Jornal de Notícias*, em edições tradicionais, se comparadas às aqui analisadas.

Ainda na proposta de uma metáfora em relação à tragédia portuguesa, cabe complementar o que pensa Deleuze (2009:225) sobre tais aspectos nietzschianos:

Se a história monumental considera os efeitos tomados em si e só retém das causas simples duelos opondo os indivíduos, é necessário que a história antiquária se ocupe

destes e reconstitua as suas formas habituais na época: guerras e afrontamentos, combates de gladiadores, corridas de quadrigas, torneios de cavalaria, etc.

Se, conceitualmente, os aspectos antiquários da história são capazes de resgatar os valores enquanto monumento, a decisão de preservar o indivíduo, naquelas páginas frontais, do espanto com os estragos dos incêndios pode ser considerada também como uma forma de preservar o próprio território devastado pelos incêndios. E, inclusive, o imaginário coletivo sobre ele a partir do ato de esconder as imagens de horror. “A concepção monumental e a concepção antiquária da história não se uniriam tão bem sem a imagem ética que as mede e as distribui a ambas”, conclui Deleuze (2009:226).

Embora a aferição de valor ético sobre esta imagem sem imagem ocorra somente um pouco mais à frente, é importante perceber este entrelaçamento multidisciplinar – aspectos monumentais, antiquários e éticos em sintonia valores ontológicos, semióticos e éticos – como parte da atuação dos veículos de imprensa. Afinal, a responsabilização do jornalismo pelo imaginário coletivo das pessoas e a mensuração de seu compromisso social com os indivíduos na construção de sentidos passam por estes elementos acima.



Figura 56: carcaças e lugar comum

12.2- A semiótica entre o vazio da página e as ruínas: o que foi mais significativo?

Mais do que em qualquer outro espaço midiático, a fotografia encontra no jornal diário as condições perfeitas para exercer o seu “poder de transitividade semântica”, conforme a expressão de Barroso (2017:52). Enquanto signo, a imagem não apenas complementa o noticiário como principalmente alimenta o leque de possibilidades perceptivas dos leitores. Mas, quando corajosamente dois periódicos retiram da narrativa do fato a ilustração visual? Do ponto de vista da semiótica, admite-se que acabou por ampliar e não por limitar o arsenal de símbolos e de mensagens tanto à disposição do leitor quanto oriundos do próprio indivíduo.

Se para Freund (2008:94) “a personalidade do fotógrafo deve desaparecer modestamente por detrás da máquina”, a atuação estratégica dos respectivos editores de imagem trouxe para a frente do palco a riqueza dos bastidores de uma fotografia que comunicou melhor na sua ausência. Longe do ato de esconder ou censurar, o não mostrar dos jornais funcionou como um “instrumento sensível graças ao qual uma situação ou uma personalidade se revela”, de acordo com a autora.

A capacidade de dar ao indivíduo uma oportunidade a mais para a sua reflexão, a partir do vazio de imagem na primeira página, credencia os dois jornais ao reconhecimento pela empatia. Na verdade, pode-se afirmar que, nestes episódios, o jornalismo reconheceu o empoderamento do leitor e a ele delegou a liberdade de efetuar suas próprias leituras semióticas, a construir os próprios signos e sinais diante da falta de uma fotografia e de uma página repleta de conotações.

Neste caso, há que se frisar o conceito de conotação para além do que Barthes (1984:28-29) apresenta como risco para a percepção do leitor sobre a denotação dos acontecimentos. Ao contrário, aqui há a possibilidade concreta de um segundo sentido que sugere a ampliação do olhar do sujeito, extrapolando o formato *clichê* da tragédia e se colocando no lugar dos outros num momento máximo de sofrimento. “Há tantas leituras de uma mesma face”, resume o autor.

E foi o mesmo Barthes (1984:16) que já havia afirmado que “seja o que for o que ela dê a ver, e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Seria, portanto, uma espécie de “fora-de-campo”, conforme Deleuze (2009:36), entre “um espaço concreto e um espaço imaginário”. Assim, as páginas em branco e em

preto são exemplos de um “imaginário concreto”, que passou “por sua vez para um campo”, e que deixou “pois de ser fora-de-campo”.

Mais detalhadamente, Deleuze (2009:34-35) já havia escrito que “resta o fora-de-campo. Não é uma negação; também não basta defini-lo pela não-coincidência entre dois quadros, um deles visual e o outro sonoro... O fora-de-campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas que está, no entanto, perfeitamente presente”. Foi com esta lógica de raciocínio que estas páginas principais dos dois jornais foram selecionadas na pesquisa documental. Ou seja, uma forma de se aprender com a imagem, tanto na sua evidência quanto diante de sua ausência.

Eis, então, o que o autor chama de “pedagogia da imagem” sendo colocado em prática pelos jornais. Segundo Deleuze (2009:29-30), isto ocorre “quando o quadro equivaler a uma superfície opaca de informação ora confusa por saturação ora reduzida ao conjunto vazio”. Afinal, se o leitor precisar saber ler “muito poucas coisas numa imagem”, é sinal de que tanto “a rarefacção como a saturação” impactam diretamente na percepção do indivíduo. Neste caso, os jornais facilitaram a leitura, ainda que houvesse (ou por causa da) a falta de uma imagem.

Por considerar os acontecimentos como algo inerente aos espaços territoriais das pessoas, o que remete à questão das ruínas, já abordada anteriormente, e de um recorte temporal, cabe apontar o entendimento de Tarkovski (1998:17-18), ao “esculpir o tempo”:

Quando não se disse tudo sobre um determinado tema, fica-se com a possibilidade de imaginar o que não foi dito. A outra alternativa é apresentar ao público uma conclusão final que não exija dele nenhum esforço; não é disso, porém, que ele necessita. Que significado ela poderá ter para o espectador que não compartilhou com o autor a angústia e a alegria de fazer nascer uma imagem?

A noticiada tragédia de Pedróvão, especificamente por estes dois objetos de estudo, não fez aparecer sequer uma fotografia, mas trouxe a convicção suficientemente capaz de levar as pessoas a acreditarem no que não viram. “Na verdade, o que nos encanta a imaginação é o absurdo da *mise en scène*; este absurdo, porém, é apenas aparente e oculta algo de grande significado”, afirma Tarkovski (1998:23). Nas reportagens, o que não estava em cena foi o que mais demonstrou poder de comunicação e força de simbolismo.

Da mesma forma que nas cerimônias da monarquia, quando o “escolhido por Deus” não pode ser visto pelos mortais durante o mais sagrado dos rituais da coroação: a unção. Naquele momento, a invisibilidade eleva o coroado ao nível divino, ao qual os súditos veneram, idolatram e seguem numa espécie de ritual de ilusão e certa melancolia. “Símbolo sobre símbolo... Quem quer transparência quando se pode ter magia?”, questiona Edward, tio da Rainha Elizabeth II¹⁰³. Sem o véu, restaria “uma jovem comum, de modestas capacidades e pouca imaginação”. Mas, vestida e ungida, se vê “uma Deusa”.

Da vida Real (e do cinema sobre o drama monárquico dos anos 1950) ao jornalismo atual, há que se fazer um paralelo com Tarkovski (1998:22) e (Benjamim, 1992:22-23) a partir de dois elementos: melancolia e alegoria. De acordo com o primeiro, “para ser fiel à vida e intrinsecamente verdadeira, uma obra deve, a meu ver, ser ao mesmo tempo um relato exato e efetivo de uma verdadeira comunicação de sentimentos”. Para o segundo, “o único prazer que o melancólico se permite, e que é poderoso, é a alegoria”. Jornalisticamente, Pedrógão ao ser retratada com todos estes aspectos acima aguçou ainda mais o sentimento das pessoas sobre aquele drama ocorrido em 2017.

¹⁰³ Cf. a fala do personagem Edward (*Duke of Windsor* - Eduardo VIII do Reino Unido) interpretado pelo ator Alex Jennings na série televisiva *The Crown* (Temporada 1, episódio 5: “Ilusões”). O drama biográfico é de autoria de Peter Morgan e foi lançado em 2016. Fonte (*site* oficial da Série): <https://www.netflix.com/pt/title/80025678>.



Figura 57: destroços e repetição

12.3- Mostrar ou não mostrar: uma questão de ética

A utilização da imagem como narrativa de um acontecimento e, conseqüente, retrato definitivo da história depende fundamentalmente das escolhas profissionais, tanto no plano pessoal quanto institucionalmente pelos veículos de imprensa. Segundo Freund (2008:108-109), “a primeira vez que a fotografia se torna uma arma na luta para a

melhoria das condições de vida das camadas pobres da sociedade” ocorreu entre 1908 e 1914. Neste período, o sociólogo e fotógrafo amador Lewis W. Hine registrou as jornadas de 12 horas diárias de crianças em fábricas, campos ou ambientes sem salubridade. Foi a partir destas imagens que suscitaram as primeiras mudanças na legislação norte-americana sobre o trabalho infantil.

O exemplo de denúncia acima corresponde a uma ponte temporal entre o jornalismo contemporâneo e as obras do pintor Gustave Coubert (nota de rodapé 24) nos anos 1850: *O Retorno da Feira de Flagey*, *Enterro em Ornans*, *Os Quebradores de Pedra* e *O Estúdio do Pintor*, por exemplo. Tem-se em comum nas pinturas citadas e nestas primeiras páginas uma retratação da realidade¹⁰⁴ das pessoas anônimas numa clara proposta de transformação da sociedade entre os privilégios de alguns e os sofrimentos de outros. Uma escolha que depende do ponto de vista da ética, sem dúvidas.

Sobre a relação das artes com a realidade Barroso (2008:165) afirma:

“A realidade é hoje uma espécie de matéria-prima artística constantemente reciclada. Os novos usos da imagem e a exploração estética das possibilidades proporcionadas pelas alterações do panorama tecnológico, com a substituição de uma prática mecânica pela electrónica e pelo digital, suscitam uma reapreciação do papel existencial das imagens fotográficas e cinematográficas e da sua função ontológica”.

E, de forma mais ampla, cabe ressaltar da abordagem de Barroso (2008:165-174) “o factor realista”, através do qual traça um paralelo entre o cinema de André Bazin, o movimento imagético de Gilles Deleuze, o cinema moderno de Orson Welles e os “processos de representação criativa da realidade” de Hannah Collins¹⁰⁵. Numa maior aproximação entre a pintura e a fotografia na retratação do realismo, Barroso (2008:166) aponta que as “apropriações e encenações combinam signos do quotidiano e de acontecimentos mediáticos, organizando assim uma nova matéria-prima, disponível para as contemporâneas mediações estéticas”.

Naquilo que classifica como um passeio (com Collins) “por cima dos telhados” de uma “Lisboa, cidade aberta”, o autor destaca a “coerência realista” e o “entendimento com o real” na medida em que ela resgata ruínas fantasmáticas e mostra “a parte mais

¹⁰⁴ Ainda que não exista nenhuma fotografia nas páginas frontais citadas, considera-se que, paradoxalmente, o vazio visual proposital das edições cumpriu o papel de agente transformador.

¹⁰⁵ Britânica (1956), cineasta e artista contemporânea famosa por suas experimentações coletivas da memória, da história e do cotidiano do mundo moderno. Barroso (2008:165-174) cita, ainda, as seguintes séries de Collins: *Signs of Life* (anos 1990), *In the Course of Time*, *The Hunter's Space*, *The Road to Auschwitz* (1995), *True Stories Lisbon* (anos 2000), e o vídeo-instalação *La Mina* (2002-2003).

esquecida, ou despercebida, e menos visível da realidade”. Barroso (2008:169) vincula, ainda, o “profundo sentimento de realismo” da artista inglesa à pintura de Gustave Courbet (1817-1877) e assinala que na obra dela “importa apenas negociar um olhar. Para com ele abrir uma fenda no quotidiano compacto desta Cidade Aberta”.

De volta ao realismo de Pedrógão Grande, há uma distância factual de um suposto artificialismo e até mesmo da característica de reconstrução da pintura. “Para chegarmos à verdade da observação direta, àquilo que quase poderíamos chamar verdade psicológica, tivemos que nos afastar da verdade arqueológica e etnográfica, inevitavelmente”, alerta Tarkovski (1998:91). Estas experiências dos jornais, na verdade, omitiram a brutal realidade como forma de evidenciá-la.

Enquanto inúmeros outros periódicos optaram por publicar as fotografias realizadas sobre os escombros a evidenciar os estragos materiais dos incêndios, estes em análise fizeram do silêncio visual um grito aos olhos da consciência dos indivíduos. Neste aspecto, o debate ético não se dá entre o que foi exposto ou não, mas em função do compromisso com aquela notícia e o seu impacto para o leitor. Em ambas as situações, admite-se que há um traço muito tênue entre o sensacionalismo e a sensibilização, entre o *clichê* e um diferencial, entre a banalização e a valorização da imagem.

Trata-se, entretanto, da ausência de “fotos-choque”, que liga Barthes (1984:52-54) à teoria brechtiana segundo a qual imagem fotográfica induz à “catarse crítica” e que consta da revisão histórica realizada por Benjamin (1989:105-107). Este autor aborda a arqueologia como uma imagem para se explorar a memória. Numa metáfora sobre a busca do passado pelo homem, ele reforça a memória humana como “o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas”.

Assim, a comparação está completa. Afinal, o que restou dos incêndios em Pedrógão é um misto de território devastado, tempo perdido, relações pessoais e locais desfeitas, legados a serem transmitidos às gerações futuras. Fantasmagoricamente, pode-se afirmar que as páginas sem fotografias cumprem este papel e, de forma ética, os seus realizadores optaram pela discricção e descartaram o alarde visual para atingir a sensibilidade dos leitores.

No que se refere à necessidade de preservar estes acontecimentos ao longo do tempo, cabe correlacionar com o pensamento de Tarkovski (1998:72) em referência aos realizadores de esculturas, em pedras e no cinema:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica.

Se o autor faz uma citação ao universo dos filmes, cabe resgatar a ideia que ele mesmo já havia trabalhado anteriormente: o “*mise en scène*”. Tarkovski (1998:23), compara com a formação “dos atores entre si e em relação ao cenário” e explica a reação das pessoas diante de recortes visuais desta natureza. “Na vida real, podemos nos deixar impressionar pela maneira como um episódio assume o aspecto de uma *mise en scène* da máxima expressividade”. E conclui com aquilo que considera extraordinário: “A incongruência entre a composição e o que está acontecendo”.

De volta ao ambiente das redações dos jornais, é possível traçar um paralelo entre aqueles que têm a tarefa de esculpir – pedras, tempo ou imagens – e os que tomam as decisões editoriais diante das fotografias de choque que recebe diariamente sobre as coberturas jornalísticas. Quando se prioriza o compromisso com a percepção do leitor, a questão ética se impõe naturalmente. Seja expondo ou retirando a imagem da página. Sobre os incêndios, o preto e branco do vazio pareceu bem mais colorido que qualquer ilustração recheada de apelos sensacionalistas.

Como uma fotografia considerada de baixa densidade figurativa, ou seja, com “pouca representatividade no que mostra ou invisibilidade do sujeito retratado” conforme a classificação bartheniana, as duas páginas frontais devolveram à Pedrógão a chance de manter o registro do que você foi antes. Numa espécie de Roma, talvez, tenha resultado desta experiência emblemática ali uma oportunidade real para se construir novamente. Sobre cada ruína, a partir de cada pedaço – de betão, de natureza, de história – que o fogo lambeu.

12.4- Considerações finais

Ter analisado uma imagem de jornal através da sua ausência simplesmente confirmou o poder de persuasão do noticiário ilustrado. Ainda que sem nenhum aspecto visual do acontecimento em questão. Ao comparar com outras formas utilizadas para retratar o mesmo fato - sensacionalismo televisivo com um corpo sob um lençol numa transmissão em direto e rastros de destruição do fogo – a análise corroborou ainda mais intensamente a convicção sobre a responsabilidade com que o jornalismo deve abordar o indivíduo.

Se por ocasião do flagrante do menino Alan morto na praia o dilema em expor motivou um editorial explicativo, aqui parece não ter havido dúvida em não mostrar a tragédia. Mas, ontologicamente lá está o incêndio naquelas páginas nuas, assim como elas ampliaram a semiótica dos olhares para o nada e, ainda, colocaram em pauta a questão ética que envolve os fotógrafos, os jornalistas e os veículos de imprensa. Uma fotografia que, mesmo às escondidas, se revelou indiciária e icônica sobre um drama localizado.

Sobre esta espécie de recorte espacial, Dubois (1993:160-163) assinalou que:

O espaço fotográfico não é determinado, assim como não se constrói. Ao contrário, é um espaço que deve ser capturado (ou deixado de lado), um levantamento no mundo, uma subtração que opera em bloco. o fotógrafo não está em condições de preencher aos poucos um quadro vazio e virgem, que já está ali. Seu gesto consiste antes em subtrair de uma vez todo um espaço "pleno", já cheio, de um contínuo. Para ele, a questão do espaço não é colocar dentro. mas arrancar tudo de uma vez.

Enquanto imaginária pelo leitor, a imagem não publicada se manteve ligada as suas “circunstâncias” e não se distanciou nem da “sua inscrição referencial”, muito menos de “sua eficácia pragmática”, conforme Dubois (1993:65). Afinal, a aparência não se sobrepôs à dimensão estética ou se corrompeu pela duplicação ou imitação, mas garantiu a eternização do tempo ali documentado, ao contrário de exorcizá-lo para conforto de quem preferiria não enfrentar a tragédia e as suas consequências.

CONCLUSÃO:

Uma imagem pode ser sinônimo de fugacidade ou de retidão? Pode uma imagem, ao mesmo tempo e paradoxalmente, ser considerada fugaz e definitiva? Tudo, no entanto, pode ser relativizado após a exaustiva análise crítica de oito fotografias icônicas, à luz do que revelam os diversos autores estudados e se considerando a parcela de influência dos veículos de imprensa. Efêmeras em algumas situações e determinantes noutras ocasiões, a imagem e as suas inúmeras potencialidades enquanto linguagem são, na verdade, a face visível de um complexo fenômeno que envolve os acontecimentos, os seus retratadores e os indivíduos aos quais tudo se destina.

Já na Antiguidade clássica grega é possível confirmar esta relativização dos poderes da imagem. Fundamenta o pensar, mas também pode esconder a verdade. Traz ameaças à comunidade, porém é um fator civilizatório. Representa o “vício, a intemperança, a baixeza, a indecência”, em Platão (2000:401b-c), no entanto revela a realidade das sombras. Representa o que é real, entretanto não deixa de ser um simulacro. Também no jornalismo atual, da queima de livros (1933) ao incêndio de Pedrógão Grande (2017), as fotografias contemporâneas confirmaram esta dualidade quando expostas aos indivíduos.

Ainda dentro deste mesmo recorte temporal e histórico, a ambivalência da imagem ganha mais alguns aspectos quando da sua relação com a escrita: são os seus poderes retóricos. Como, por exemplo: nas disputas aristotélicas (1460b) entre os cenógrafos e os poetas na realização de um bom espetáculo, no apelo emocional do visual como um elemento persuasivo nos discursos, por ocasião da não exposição das evidências do horror nas tragédias teatrais ao mostrar sem mostrar, ao ser utilizada em detrimento da racionalidade textual, nos momentos em que delibera ao receptor a construção do imaginário.

Independente do período analisado, a proximidade conceitual entre imagem e retórica, que Barthes (2009:30-34) aplicou à fotografia, pode ser observada em algumas

das imagens estudadas. “Contextualizadoras” (Torres Gêmeas), “autossuficientes” (queima de livros em Berlim, Alan Kurdi), “cíclicas” (Muro de Berlim), “baixa densidade figurativa” (Pedrógão Grande) e “imagem de arquivo” (Guerra Civil Espanhola, Muro de Berlim). Assim classificadas, pode-se afirmar que estas fotografias transitaram entre a informação e a persuasão, com lampejos de sombras e realidade.

Não por acaso que a metáfora da “Caverna de Platão” apareceu por diversas vezes neste trabalho. Afinal, de alguma forma as imagens mostradas pelos jornais, na realidade, também servem para substituir a própria realidade. Assim, a análise crítica sobre a relação entre a imagem e o jornalismo - uma espécie de encontro inseparável como fio condutor da investigação -, necessitou voltar à alegoria platônica a fim de compreender os efeitos e consequências do noticiário visual de hoje em dia.

A trajetória que justifica esta linha editorial baseou-se em seis dimensões observadas sobre o fenômeno da imagem desde a Antiguidade clássica até o jornalismo que se pratica no século XXI. De forma cíclica, a viagem fez o seguinte itinerário: a imagem e sua relação com a realidade e a verdade, as sombras (d)e realidade, o convívio da imagem com a escrita, a exposição do horror, o imaginário coletivo e a imagem que mobiliza o indivíduo. Dezenas de autores e seus diversos conceitos foram o fundamento de costura entre as diferentes épocas, as inúmeras interpretações e a multiplicidade de caminhos para se abordar a questão do jornalismo contemporâneo e a fotografia.

A relação da imagem com o mundo real possibilitou encontros teóricos inimagináveis: André Bazin, Aristóteles, Georges Didi-Huberman, Gérard Wajcman, Jacques Rancière, Horst Bredekamp, Manuel A. Júnior, Platão e Roland Barthes (em ordem alfabética). Cenas e recortes de alguns filmes e documentários também tomaram o *set* de gravação (ou melhor: de construção textual) do raciocínio que encontra abrigo na caverna de Saramago: “estamos a viver de facto...” em Platão. Tantos séculos depois.

A dimensão sobre sombras e marionetes da realidade também mantém em cena diversos autores citados no parágrafo anterior, além de novos agentes de viagem entre o século V a.C. e o noticiário de hoje em dia. São eles: Elizabeth Pagnoux, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, Mario Perniola, Walter Benjamin e Susan Sontag. Da mesma forma que o tópico que analisa o confronto entre a imagem e a escrita também apresenta novas pontes: a “teatralidade” de Barthes (1971:41-42), na qual a visão é ampliada pela

força da fotografia, remete ao “acto icônico” de Bredekamp (2015:22), além de ligar a “retórica” dos discursos de Aristóteles (1404a) à utilização de imagens pelo discurso para persuadir, de Manuel Alexandre Júnior (2008:22-26).

A entrada em cena de imagens do horror (ou a responsabilidade de se evitar uma violenta exposição) resgata antagonismos e coincidências. O acalorado debate entre Didi-Huberman e Wajcman (entre outros ensaístas) trouxe como imagens de pintura as experiências de *Saul Fia* e *Shoah*, dois documentários sobre o Holocausto. E não escaparam das lições de Aristóteles (1453b) em não expor as cenas da morte de Jocasta e da agressão de Édipo, por exemplo. Se uma *imagem que falta* (outro documentário) não faz falta à compreensão do espectador, é sinal de que a utilização das possibilidades visuais tem que ser realizada da forma mais criteriosa possível.

E como é construído o coletivo imaginário? A reflexão passa pelas exageradas cenas de violência da tragédia grega tão criticada por Aristóteles (1453b-1454b) e chega à questão política onde a sedução, por meio da emoção, é mais forte que a convicção ideológica, conforme Maffesoli (1998:192). Da fuga da caverna a fim de criar o hábito de ver o mundo superior (Platão: 516a-b) à necessidade da “literacia da mídia” (Cardoso, 2013:55), a imagem deveria servir para a mobilização do “sujeito-leitor” de Barthes (1984:60-62). Mas, como mobilizar esse “sujeito-leitor”? De que forma seria possível retirá-lo da situação de estagnação e apatia em que se encontra, imerso numa sociedade pós-moderna onde se perdeu a crença no futuro (presente na sociedade moderna) e se tem uma espécie de reinado da indiferença de massa? Eis o sentimento de vazio que Lipovetsky (1983: 10-11) antecipou.

Muito próximo (ou até mesmo consequência) do individualismo, o autor (1983: 49) detalha o que chama de vazio:

Quando o futuro se mostra ameaçador e incerto, resta a retração sobre o presente, que não pára de ser protegido, arranjado e reciclado numa juventude sem fim. Ao mesmo tempo que põe o futuro entre parêntesis, o sistema procede à ‘desvalorização do passado’, impaciente por cortar as amarras das tradições e territorialidades arcaicas e por instituir uma sociedade sem base de ancoragem nem opacidade; juntamente com esta indiferença pelo tempo histórico, instaura-se o ‘narcisismo colectivo’, sintoma social da crise generalizada das sociedades burguesas, incapazes de enfrentarem o futuro sem desespero.

Sobre o narcisismo, cabe incluir a influência da mídia seja através da “amplitude do fenómeno de dramatização”, da superficialidade informativa ou do “*clichê*

sensacional”, conforme Lipovetsky (1983: 127-132). Para ele, a “banalização, dessubstancialização, personalização” são alguns dos “novos sedutores dos grandes *media*”. Tratam-se de elementos que preenchem o sentimento de vazio ou o alimentam ainda mais com a profusão de imagens que se superam nos seus absurdos? Diferentes caminhos que se confundem, muitas vezes, como labirintos sem saídas e percorrem um itinerário cíclico. Eis a questão da imagem e do jornalismo (e vice-versa) que esta tese pretendeu tecer.

Metodologicamente, a investigação - após a revisão da literatura e em caráter mais empírico – teve como *corpus* documental uma seleção de oito fotografias de jornal consideradas icônicas. De forma propositiva, a intenção foi efetuar uma aferição de valores ontológicos, semióticos e éticos sobre cada uma das imagens, à luz do que foi recolhido bibliograficamente. A relação com o real, a multiplicidade dos signos e o comportamento dos realizadores – fotógrafos e editores dos jornais – suportaram a análise crítica enquanto objeto de estudo da tese.

Ao final da criteriosa leitura em ordem cronológica, fotografia após fotografia, chegou-se à percepção de que não se tratavam apenas de ilustrações publicadas por jornais como um reforço aos fatos noticiados. Muito além disso, as considerações apontaram para alguns aspectos filosóficos inerentes ao mundo das (outras) artes: (re)construção sobre ruínas, ansiedade, fantasia, fantasmagoria, museologização, monumento ao tempo, legados, hologramas, simulacros, movimentos, ideologização, deslocamento, perda da aura, vazio a ser preenchido pela imagem, etc. Fatores determinantes, portanto, capazes de caracterizar tais imagens como definitivas enquanto uma retratação da história.

Neste sentido, cabe inserir também os diversos elementos de contextualização que cercaram as fotografias em estudo. Componentes políticos, culturais, históricos e geográficos, por exemplo, presentes (de forma explícita ou nem sempre) nas suas retratações. Em todas elas, de acordo com aquela aferição de valores foi possível correlacionar com temas fundamentais para a sociedade contemporânea. Algo semelhante ao oportuno atrelamento que foi feito entre as fotografias vencedoras da edição de 2018 do *World Press Photo* e os 17 objetivos de Desenvolvimento Sustentável, da Agenda Global 2030 (ver nota de rodapé 25).

Quanto ao objetivo principal da investigação – “analisar a responsabilidade do jornalismo na construção e na legitimação do imaginário coletivo” – conclui-se que todas as fotografias em questão confirmaram a interferência do noticiário ilustrado tanto para a interpretação criteriosa dos acontecimentos quanto para a falta de discernimento pelos indivíduos. A repercussão midiática mundial de acordo com a imagem e o respectivo fato retratado, a análise crítica sobre os discursos e as narrativas jornalísticas e os desdobramentos das coberturas justificam tal entendimento conclusivo.

Diante dos aspectos dos acontecimentos retratados e dos impactos provocados pelos fatores geopolíticos, históricos e temáticos; foi diagnosticada uma diferenciação entre as fotografias quanto ao grau de responsabilização do jornalismo contemporâneo no imaginário das pessoas. Por exemplo: Alan Kurdi, Menina de Napalm e Torres Gêmeas (bloco 1) têm uma influência maior neste quesito. Mesmo porque possuem fortes conexões – políticas, ideológicas, históricas – com um outro conjunto de imagens não tão disseminadas pelos jornais. São elas: Woodstock e Muro de Berlim (bloco 2).

Por sua vez, a queima de livros e o pelotão da Guerra Civil Espanhola, por conta da atuação da mídia, foram negligenciadas enquanto legados fantasmagóricos como alerta para a não repetição de fenômenos similares. Sobre Pedrógão, por se tratar de um fato muito recente, a conclusão seria precipitada. No entanto, pelo tratamento atribuído por dois veículos – o vazio como imagem indiciária – espera-se que cumpra tal função de responsabilização dos jornais pela legitimação do imaginário coletivo. Neste caso, especificamente, com um reconhecimento ainda maior à capacidade de imaginação do leitor.

Ainda em confirmação ou confronto com o objetivo principal, cabe ressaltar as peculiaridades de cada imagem como determinantes para o grau de influência em se responsabilizar o jornalismo. Do ponto de vista ontológico, se três imagens são mais brutais e reveladoras do terrorismo, outras duas são mais culturais até românticas, de certa forma, ao abordarem elementos utópicos e revolucionários. Diante da semiótica, no entanto, percebeu-se que a retenção dos leitores foi maior sobre o primeiro bloco, seja pelo interesse que a tragédia desperta por si só, ou pelo alarde sensacionalista promovido pelos periódicos.

Enquanto comportamento ético dos jornais, permite-se concluir que a estética do horror – melhor representada pelas fotografias do primeiro bloco – recebeu pela maioria dos veículos um tratamento de maior repetição que as demais. O que sugere que houve pouco caso em relação ao potencial de continuidade das narrativas no sentido de promover a integração entre os fatos e as suas consequências. Em outras palavras, há que se afirmar que a espetacularização das Torres Gêmeas após os bombardeios recebeu mais importância pelos editores do que a sua eventual ligação com outras tragédias que ocorreram posteriormente.

Ressalte-se que construir e legitimar o imaginário coletivo foi introduzido como objetivo da tese não apenas pelo potencial de eternização da imagem, mas também pela deformação que poderia ser provocada caso a mesma não fosse devidamente trabalhada pela mídia. Neste sentido, o esvaziamento de determinados acontecimentos na mente dos leitores resulta, da mesma forma, do tratamento midiático. Haja vista a pesquisa CNN realizada em 2018 sobre a lembrança dos europeus em relação aos horrores do Holocausto (ver nota de rodapé 26).

As cinco hipóteses, levantadas já no plano de intenções desta tese, foram confirmadas, em diferentes níveis, por cada uma das imagens analisadas: banalização, afastamento da realidade, efeito de holograma, desvalorização da escrita e fragmentação do sentido para o leitor. Independente dos acontecimentos que originaram as fotografias e para além dos valores ontológicos e semióticos contidos nelas, a forma de utilização das imagens – caráter ético dos editores – teve um peso mais determinante para a evidência clara destas hipóteses.

As inúmeras reproduções dos atentados às Torres Gêmeas (em diferentes enquadramentos) e do menino Alan (com recortes muito similares) são os melhores exemplos de que o jornalismo contemporâneo tem investido na banalização das imagens. Afinal, num efeito *clichê*, nada melhor que uma tragédia maior para superar o horror da ilustração anterior. Assim, a repetição exaustiva e a velocidade com que estas fotografias foram divulgadas pela imprensa suportaram a simplificação que o noticiário fez sobre uma retratação de teor definitivo.

Concluiu-se também que, em função dos pontos acima, estas coberturas visuais midiáticas contribuíram para uma espécie de afastamento da realidade para o indivíduo.

Apesar do impacto pelo horror e da brutalidade reportada, elas se assemelham neste quesito a outras duas de motivos bem mais leves: Muro de Berlim e Festival de Woodstock. E a realidade foi afastada do leitor ao se banalizarem as imagens trágicas, da mesma forma que ao se romantizaram, sem as devidas contextualizações, os dois representantes simbólicos da Guerra Fria.

No momento em que distancia os fatos do indivíduo, uma imagem de jornal intensifica a fragmentação dos sentidos na mente do leitor. Seja pelo excesso de exposição ou pelo não aprofundamento do assunto. Então, se conclui que, às fotografias do Muro e do menino náufrago, se alinham as coberturas imagéticas sobre a queima de livros em Berlim e da Guerra Civil de Espanha. Paradoxalmente, se confirmou nestes casos que o exagero na divulgação visual contribuiu para o esvaziamento dos horrores ali denunciados que, por sua vez, roubaram do leitor a possibilidade de uma interpretação mais criteriosa e organizada daqueles acontecimentos e de suas consequências.

Da falta de um sentido holístico ou sistêmico à visão caleidoscópica, o sujeito fica muito próximo e exposto diante deste modelo jornalístico. Algumas fotografias – nomeadamente as da “Menina de Napalm” e do Alan Kurdi – de tão agressivas e brutais acabaram por exercer uma espécie de anestesia nos receptores. Ou seja, de tão verdadeiras, elas deixaram a ilusão de que aqueles horrores não estavam a ocorrer. Como se fosse um holograma numa sociedade que, muitas vezes, prefere o não envolvimento aos dramas alheios, ainda que trazidos para dentro das casas pela mídia.

Embora não disponha de indicadores quantitativos para suportar tais afirmações, o acompanhamento das respectivas repercussões – a cobertura midiática tranquilizadora sobre a volta à vida normal da menina queimada e o descaso com a situação dos refugiados – justificam esta interpretação. Numa suposta projeção futura, há motivos para imaginar que os incêndios em Pedrógão Grande tendem a cair no esquecimento, em que pese a gravidade da tragédia e a sensibilização emblemática feita com a ausência de fotos.

Neste caso, se constatou um exemplo onde a sobreposição da imagem sobre a escrita foi, momentaneamente, interrompida pela ação dos jornais *Informação* e *Diário de Notícias*. Se considerada a possibilidade de que tais iniciativas foram uma resposta – ética, semiótica e ontológica – aos exageros na utilização de imagens sensacionalistas em movimento (a reportagem *em direto* de Judite Souza na TVI), esta exceção confirma a

existência de uma tendência – quase regra nos tempos atuais – de que a imagem em excesso tem ofuscado o espaço do texto. Hipótese que, por sinal, foi evidenciada nas demais imagens analisadas.

Finalmente, chega-se à questão elaborada pela investigação: “como o jornalismo atual cuida dessa imagem avassaladora?”. Após o minucioso estudo sobre sete imagens com inegável validade universal (da queima de livros ao menino morto na praia) e a partir de duas demonstrações de aversão ao turbilhão de fotografias violentas (Pedrógão Grande), é importante acrescentar neste item duas abordagens de Barthes: as funções da fotografia (1984:48-49) e a sua classificação retórica (2009:30-34).

Assim, pode-se concluir que, como exemplo, a fotografia sobre o Festival de Woodstock necessitava de maior repetição pelos jornais a fim de aproveitar as suas funções de “surpreender”, “fazer significar” e “dar vontade” ao indivíduo. Da mesma forma que, por escolha ou negligência editorial, perdeu a sua capacidade enquanto fotografia “cíclica”, “contextualizadora” e “de arquivo”. A mesma leitura pode ser aplicada à imagem da queima de livros, por razões das semelhanças culturais e temáticas e pelo potencial de conscientização para as gerações futuras. Cabe ressaltar, no entanto, a exceção do fator “autossuficiência” que caracteriza apenas a fotografia de Berlim em 1933.

Neste quesito, deveria ser incluída também a imagem da “Menina de Napalm”, visto que a retratação da sua dor e do seu desespero, muito bem captada pelo fotógrafo, fala por si. Além disso, trata-se de uma autêntica “imagem de arquivo” e que cumpre perfeitamente as funções de “informar” e de “representar”. No entanto, a dificuldade de encontrá-la publicada nos jornais (da época e atuais) e os espaços reflexivos e didáticos que a mesma tem ocupado nos livros específicos de fotografia justificam este entendimento.

Do editorial do jornal *Público* sobre a decisão de divulgar a fotografia de Alan Kurdi à falta de ilustração sobre um incêndio que devastou uma significativa parte territorial de um país, conclui-se que o jornalismo contemporâneo cuida da imagem avassaladora com os mesmos critérios que utiliza para os demais campos de atuação: investigação, texto, continuidade, posicionamento editorial, etc. Ou seja, o jornalismo revela uma relativização em função dos aspectos políticos, culturais, ideológicos, sociais,

etc., sendo muitas vezes levado pelas tendências da opinião pública e negligenciado o seu papel de mediador das narrativas.

Enquanto primeiro esboço da história, o jornalismo contemporâneo se utiliza das fotografias sem considerar todo o potencial que a imagem tem de retratação histórica definitiva. Publicadas a princípio sem discriminação, as fotografias nos jornais acabam por se afastar dos ensinamentos da Antiguidade clássica grega e se aproximar dos riscos da banalização. Aspectos que, por sua vez, comprometem a consciência da responsabilidade social do jornalismo. Diante das facilidades visuais, que se faça a luz nos periódicos, a fim de que cumpram o seu papel de agente de transformação da sociedade.

Assim, o *fiat lux* para o jornalismo deve surgir com a tomada de consciência de que, contemporaneamente, o tratamento editorial mais tem ampliado do que reduzido o sentimento de vazio nos indivíduos. Apesar deste turbilhão de imagens avassaladoras, icônicas e definitivas, os jornais acabam por contribuir para a consolidação de uma espécie de necessidade de protagonismo do sujeito comum, que se torna emocionalmente insaciável. E, à luz de Lipovetsky (1983: 10-49), esse vazio a ser preenchido é resultante do narcisismo e do individualismo típicos da sociedade moderna, que, de forma hedônica, o noticiário alimenta.

Na verdade, o noticiário ilustrado reforça um vazio da representação, na medida em que as imagens correm o risco de serem capturadas num vácuo que é o vazio da repetição, e que, pela nulidade provocada pela disseminação exaustiva, perde valor ético e até mesmo estético, além do seu sentido primordial. Trata-se, portanto, do vazio da própria notícia a ser superado com mais e novas fotografias fortes, num círculo vicioso interminável. Ou seja, quanto mais imagens são publicadas, torna-se maior o vazio provocado no leitor, num paradoxo entre o esvaziamento alimentado pelo próprio preenchimento.

Os tempos atuais estão marcados pelas buscas “ávidas de identidade” e pela necessidade “de realização pessoal imediata”, num “vazio que nos governa” por conta do “consumo da sua própria existência através dos *media* desmultiplicados, e do “processo de personalização” que “gera o vazio”, conforme Lipovetsky (1983: 10-12). Aspectos, por sinal, bastante evidenciados ao longo desta tese. Ou seja, das referências resgatadas

da tragédia grega às práticas jornalísticas contemporâneas no tocante à utilização da imagem, há uma complexa relação entre os apelos visuais e os indivíduos.

Neste sentido e de forma conclusiva, cabe recorrer mais uma vez ao universo cinematográfico, nomeadamente ao filme *Citizen Kane*¹⁰⁶, da obra de Orson Welles (1915-1985). Afinal, nada mais atual que a expressão “*rosebud*”, da abertura daquele filme, e todo o simbolismo que empresta ao paradoxo da extrema realização pessoal repleta de um gigantesco vazio enquanto sentido da vida. A fragilidade dos “botões de rosa” certamente resume os pontos extremos de uma existência entre o poder e a solidão.

De *Citizen Kane*, portanto, cabe se apropriar da sua capacidade em evidenciar um “monumento à megalomania de um homem”¹⁰⁷, ao mesmo tempo em que denuncia “uma prisão onde a personagem” principal tenta se preservar em sua mansão com o proibitivo “*no trespassing*”. O que coube à Xanadu, é inadmissível, pois, ao trabalho da imprensa. Então, da obra-prima de Orson Welles (1915-1985) surge também uma inspiração para o jornalismo a considerar que “*rosebud*” é, ao mesmo tempo, um exemplo de convicção e um desafio à investigação do que é desconhecido. Afinal, se a curiosidade é uma espécie de impulso que deve mover o jornalismo, a busca da verdade não pode se tornar refém das facilidades visuais ou das dificuldades da memória.

E, numa espécie de “maldição da memória”¹⁰⁸, no entanto, o drama parece familiar à relação entre o jornalismo contemporâneo e o instituto da imagem desde a Antiguidade clássica grega: legitimar a verdade em cada história que retrata definitivamente, para que

¹⁰⁶ O filme "O Mundo a Seus Pés"/"Citizen Kane" é considerado uma obra-prima da história do cinema, realizado em 1941 por Orson Welles. O drama narra a trajetória do magnata da imprensa, Charles Foster Kane, que na condução do jornal *Newsreel* e no conforto da sua mansão *Xanadu* acumulou uma grande fortuna, além da admiração e da inveja dos seus contemporâneos. Elenco: Agnes Moorehead., Dorothy Comingore, Joseph Cotten e Orson Welles.

¹⁰⁷ Cf. crítica escrita pelo jornalista Miguel Gomes, em 28/04/2000, no diário *Público*, intitulada “O magnífico Welles: “Esta ironia passa pelo misterioso valor profético da imagem inicial de "O Mundo a Seus Pés". Para quem conhece o percurso de Orson Welles, é impossível deixar de comparar Kane ao cineasta e Xanadu ao seu cinema, sempre radicalmente belo, solitário e incompleto. Consciente do seu talento, a revolução estética Wellesiana sempre deixou à vista a arrogância do criador, e a indústria de cinema teve de lhe travar o ímpeto.”. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/04/28/jornal/o-magnifico-welles-143216>. Acesso em: 30/03/2019.

¹⁰⁸ Cf. crítica escrita pelo jornalista Luiz Miguel Oliveira, em 26/01/2001, no diário *Público*, intitulada “Citizen Kane – O Mundo a seus Pés”: “Há muito dissipada a polémica que o acompanhou na estreia (as alusões ao magnata William Randolph Hearst) e digerida a sua revolucionária estrutura narrativa (a construção em sucessivos *flash-backs*) "O Mundo a Seus Pés" merece ser visto por aquilo que, antes de mais nada, é: um poderosíssimo filme sobre a "maldição da memória", sobre os "*rosebuds*" desta vida e de todos nós, e sobre aquelas coisas de que, como diz uma das personagens, "nunca pensámos que nos íamos lembrar tanto". Disponível em: https://cincartaz.publico.pt/Filme/18737_citizen-kane-o-mundo-a-seus-pes. Acesso em: 30/03/2019.

tudo aquilo que é legado para o futuro não seja relegado de passado, sob o risco de permitir que as gerações do amanhã reeditem os absurdos da crueldade humana experimentadas no passado. Menos sombras e mais luzes, portanto! Afinal, este é o papel do jornalismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Arendt, Hannah. 2001. *Compreensão e política e outros ensaios: 1930-1954*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Aristóteles. 1979. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural.
- Aristóteles. 1998. *Retórica*. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia.
- Aristóteles. 2008. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 8ª edição.
- Barroso, Eduardo Paz. 2008. *A locomotiva dos sonhos: crítica, cinema e arte contemporânea*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. pp. 165-74.
- Barroso, Eduardo Paz. 2015. *O nome do medo: imagens da guerra*. In *XVI Colóquio de Outono: Conflito e trauma*. Organização: Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura. Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Edições Húmus.
- Barroso, Paulo. 2017. *A imagem como ausência*. In *Vista: Revista de Cultura Visual*. Lisboa: SOPCOM. 1. pp. 50-71.
- Barthes, Roland. 1971. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, Roland. 1990. *A retórica da imagem*, In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Barthes, Roland. 2009. *O óbvio e o obtuso*. – (Obras de Roland Barthes; 8). Lisboa:Edições 70.

Batchen, Geoffrey. 2008. *A câmara clara: outra pequena história da fotografia*. Tradução: Rita Conde. In *Revista de Comunicação e Linguagens – Fotografia(s)*. Organização: Margarida Medeiros. Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens: Lisboa.

Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e Simulações*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

Baudrillard, Jean. 1992. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Terramar.

Baudrillard, Jean. 2002. *A troca impossível*. Tradução: Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

Bazin, André. 1991. *O cinema: ensaios*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1984. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin Walter. 1987. *Pequena História da Fotografia. Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1989. *Pequena história da fotografia. Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1992. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Títulos originais: *Einbahnstrasse* (1928) e *Berliner Kindheit um 1900* (1932-38). Prefácio de Susan Sontag; Tradução: Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água.

Berger, Christa e Marocco, Beatriz (org). 2006. *A era glacial do jornalismo – teorias sociais da imprensa: pensamento crítico sobre os jornais*. Porto Alegre: Sulina.

Bredkamp, Horst. 2015. *Teoria do acto icónico*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: KKYM.

Brock, George. 2013. *Out of Print*. London: Kogan Page. pp. 224-229.

Canclini, Nestor Garcia. 1995. *Consumidores e cidadãos, conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Capa, Robert. 2000. *Fotografias*. Lisboa. Editora: Cosac & Naify.

Cardoso, Gustavo. 2013. *A sociedade dos ecrãs. Sociologia dos ecrãs, economia da mediação*. Lisboa: Tinta-da-China.

Castells, Manuel. 1999. *A sociedade em rede*. Tradução: R. V. Majer. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Chaparro, Manuel Carlos. 2014. *Jornalismo: linguagem dos conflitos*. São Paulo: Edições Chaparro.

Correia, João Carlos. 2013. *Encontramo-nos no Facebook: para uma abordagem da vida quotidiana online*. In *Comunicação Digital – 10 anos de investigação*. Organização: António Fidalgo, João Canavilhas. Coimbra: Edições Minerva Coimbra, pp. 121-133.

Debord, Guy. 2012. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona.

Deleuze, Gilles. 2009. *A imagem-movimento: cinema 1. Título original: Cinéma 1: L'image-mouvement*. Tradução: Souza Dias. Lisboa: Assírio & Alvim.

Didi-Huberman, Georges. 2008. *Imagens de lamentação, imagens lamentáveis?* Tradução: Luís Lima. In *Revista de Comunicação e Linguagens – Fotografia(s)*. Organização: Margarida Medeiros. Lisboa: Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

Didi-Huberman, Georges. 2012. *Images malgré tout. Licensed by Les Éditions de Minuit, Paris, France*. Tradução: Vanessa Brito, João Pedro Cachopo. Lisboa: Edição portuguesa.

Dines, Alberto. 1986. *O papel do jornal: uma releitura. 5ª Edição, ampliada e atualizada com um apêndice sobre a Questão do Diploma*. São Paulo: Summus Editorial.

Dines, Alberto. 1996. *O papel do jornal: uma releitura. Novas buscas em comunicação*, 6(15). São Paulo: Summus.

Dubois, Philippe. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus - (Coleção Ofício de Arte e Forma).

Durand, Gilbert. 1988. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix / Edusp.

Durand, Gilbert. 1997. *As estruturas antropológicas do imaginário; introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.

Durand, Gilbert. 1998. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.

Felz, Jorge Carlos. 2008. *A fotografia de imprensa nas primeiras décadas do século XX – o desenvolvimento do moderno fotojornalismo*. Niterói (RJ): Trabalho apresentado ao GT História da Mídia Visual do VI Congresso Nacional de História da Mídia.

Freund, Gisèle. 2008. *Fotografia e sociedade*. Título original: *Photographie et Société*. Tradução: Pedro Miguel Frade. Coleção: Comunicação & Linguagens. Lisboa: Vega.

Garza, Hedda. 1987. *Francisco Franco: os grandes líderes*. São Paulo: Nova Cultural.

Júnior, Manuel Alexandre. 2008. *Eficácia retórica: a palavra e a imagem*. In *Revista Rhêtorikê*. Labcom – Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online. UBI.

Krauss, Rosalind E. 2010. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Legros, Patrick *et al.* 2007. *Sociologia do imaginário*. Porto alegre: Sulina. (Coleção Imaginário Cotidiano).

Lipovetsky, Gilles. 1983. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução: Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água.

Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean 2010. *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70 (Coleção Arte & Comunicação).

Lopes, João. 2018. *Cinema e história: aventuras narrativas*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Maffesoli, Michel. 1998. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Martin-Barbero, Jesus. 1997. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editoria UFRJ.

Melo, José Marques de. 2012. *História do jornalismo: itinerário crítico, mosaico contextual*. São Paulo: Paulus (Coleção Comunicação).

Molder, Maria Filomena. 1999. *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D'Água.

Morin, Edgar. 1997. *O cinema e o homem imaginário; ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógio D'Água/Grande Plano.

Negroponte, Nicholas. 1996. *Being digital*. New York: Vintage Books.

Nietzsche, Friedrich. 1999. *Considerações extemporâneas*. In: Nietzsche, Friedrich. *Obras incompletas. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural.

Pelbart, Peter Pál 2000. *Cinema e Holocausto*. In Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Marcio (org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta. pp.171-183.

Perniola, Mario. 2000. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Tradução: Maria do Rosário Toschi: (colaboração Mariarosaria Fagris). São Paulo: Studio Nobel.

Perniola, Mario. 2004. *Contra a Comunicação*. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Teorema.

Philips, Christopher. 1989. *Ressurrecting vision*. In: *Hambourg, Maria Morris. The New vision: photography between the world wars*. Nova York: Metropolitan Museum of Art.

Platão 1972. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Platão. 1999. *As Leis*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro.

Platão. 2000. *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes, 3ª ed., Belém: EDUFPA.

Rancière, Jacques. 1998. *L'historicité du cinema*. In: *De l'histoire au cinéma*. Paris: Complexe.

Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*, Tradução: José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro.

Rilke, Rainer M. 2001. *Poemas, As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Prefácios, selecção e tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições ASA. Coleção Terra Imóvel, 4ª edição.

Rilke, Rainer M. 2003. *Poemas, As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições ASA. Coleção Terra Imóvel, 5ª edição.

Rosenberg, Harold. 2004. *Objecto Ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify.

Silva, Juremir Machado. 2006. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina.

Sodré, Muniz. 2006. *As estratégias sensíveis afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Sófocles. 1995. *Rei Édipo*. Introdução, Tradução do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70.

Sontag, Susan. 1986. *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução: J. A. Furtado. Lisboa: Editora Dom Quixote.

Sontag, Susan. 2013. *O mundo imagem*. In *Ensaaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Tradução: Luis Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Editora Orfeu Negro.

Sousa, Jorge Pedro. 2000. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos.

Souza, Jessé. 2016. *A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado*. Rio de Janeiro: Leya.

Steiner, George. 1990. *Heidegger*. Título original: *Martin Heidegger*. Tradução: João Paz. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Stephens, Mitchell. 1993. *História das comunicações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Susca, Vincenzo. 2007. *Nos limites do imaginário: o governador Schwarzenegger e os telepopulistas*. Porto Alegre: Sulinas.

Talbot, Michael. 1991. *The Holographic Universe*. Tradução: Maria de Fátima S. M. Marques. São Paulo: Editora Best Seller.

Tarkovski, Andrei. 1998. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. - 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

Vidal-Naquet, Pierre. 1991. *Les Assassins de la mémoire. Un Eichmann de papier et autres essais sur Le révisionnisme*. Paris: Découverte.

Wittgenstein, L. 1999. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge.

Revistas científicas:

Bastos, Ana Rita 2014. *A fotografia como retrato da sociedade Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XXVIII, pp. 127 - 143.

Maffesoli, Michel. 2001. *O imaginário é uma realidade (entrevista), Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre*, v. 1, n. 15, p. 74-82, ago.

Medeiros, Margarida. 2008. *A fotografia, a modernidade e o seu segredo: antes e depois de Barthes. Revista de Comunicação e Linguagens – Fotografia(s). Organização: Margarida Medeiros. Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens: Lisboa.*

Pagnoux, Elizabeth. 2001. *Reporter photographe à Auschwitz, Les Temps Modernes*, LVI (613), pp. 84-108.

Schneider, Steven J. e Smith, Ian H. 2017. *1001 movies you must see before you die. Barron's Educational Series*. General editor: Paul Lowe. Foreword by Fred Ritchin.

Silva, Gislene. 2010. *Imaginário coletivo: estudos do sensível na teoria do jornalismo, Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre*, 17(3), pp. 244-252.

Silva, Juremir Machado. 2009. *A questão da técnica jornalística: cultura e imaginário, Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre*, 39, pp. 13-18.

Wajcman, Gérard. 2001. *De la croyance photographique, in Les Temps Modernes*, LVI, 613, p. 47-83.

Filmografia:

Lanzmann, Claude. 1985. *Shoah*.

Lanzmann, Claude. 2010. *The Karski Report*.

Lanzmann, Claude. 2013. *O último dos injustos*.

Nemes, László. 2015. *Saul Fia*

Panh, Rithy. 2013. *A imagem que falta*.

Syberberg, Hans-Jurgen. 1977. *Hitler, um filme da Alemanha*.

Internet:

Siqueira, Alexandra Bujokas de. (2014). Vídeo-aula sobre processos de interpretação da fotografia feito a partir de dois textos de Roland Barthes: “A mensagem fotográfica” e “A fotografia da imprensa”. Produzido para a disciplina “Comunicação, Educação e Tecnologia” ofertada a licenciados de História e Geografia da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. (publicado em 30/09/2014 – *Youtube* – acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=ujm7fcJhr5U>).

Relatório 2015 da CCPJ - Comissão da Carteira Profissional de Jornalista, responsável por deliberar ou emitir pareceres sobre questões relacionadas com o exercício da profissão de jornalista em Portugal. Iniciou as suas funções em 1/07/1996, conforme aviso publicado em Diário da República datado de 18/06/1996. Endereço eletrônico: www.ccpj.pr - Acessado em 14/08/2017.

Relatório 2015 da VOLT DATA LAB - uma agência independente de jornalismo e de pesquisas que produz análises, reportagens, investigações, relatórios, levantamentos e metodologias baseadas em dados, aplicando esse conhecimento para redações, ONGs, projetos de mídia, empresas de comunicação e terceiro setor no Brasil e no exterior. Endereço eletrônico: <https://www.voltdata.info/>. Acessado em 10/08/2017.

Pesquisa “Os jornalistas portugueses são bem pagos? Inquérito às condições laborais dos jornalistas em Portugal”, realizada por Gustavo Cardoso, Joana Azevedo, Miguel Crespo e João Souza. Apresentada no 4.º Congresso dos Jornalistas Portugueses. Lisboa, 12 a 15 de janeiro de 2017. Acessada em 02/01/2018. Acessível em: <http://www.jornalistas.congressodosjornalistas.com/apresentacao-miguel-crespo/>.

Pesquisa “Afirmar o jornalismo fora dos grandes centros”, realizada por Pedro Jerónimo (Instituto Superior Miguel Torga – CIC.Digital – Porto. Observatório do Ciberjornalismo). Apresentada no 4.º Congresso dos Jornalistas Portugueses. Lisboa, 12 a 15 de janeiro de 2017. Acessada em 02/01/2018. Acessível em <http://www.jornalistas.congressodosjornalistas.com/apresentacao-de-pedro-jeronimo/>.

Estudo *La credibilidad del periodismo y la pérdida de la calidad de la información*, realizado pelo *Grupo de Estudio sobre Periodismo y Comunicación* e apresentado no CICID 2017 – VII Congreso Internacional de Investigación en Comunicación e Información Digital, de 8 a 10/11/2017, na *Universidad Zaragoza*, em Espanha. Acessível em <https://congresounizar.wordpress.com/>. Acesso em 18/11/2017.