ARTIGOS

A "Voz" do Visual na Memória
Barbie Zelizer

Misturas nas imagens:
Algumas propostas de (des)arrumação
Isabel Calado

Fotojornalismo no Brasil:
Um percurso histórico
Marialva Barbosa e Silvana Louzada

Narrativas do cotidiano nas favelas do Rio de Janeiro:
Tentativas de construção de valores-notícia alternativos pelos fotógrafos populares
Alice Baroni e Leonel Aguiar

Quando a capa da newsmagazine é feminina
Carla Cardoso

A fotografia e o reforço do estigma
Maria José Brites

As imagens da ajuda ao desenvolvimento:
O que a imprensa mostra sobre os Objectivos de Desenvolvimento do Milénio
Sónia Lamy

A dor e o sofrimento no Fotojornalismo:
Estudo de caso do World Press Photo of the Year (1955-2008)
Janaina Barcelos

Crónica
Silêncios do mundo:
Algumas notas sobre imagem e jornalismo
Joana Pontes

Apoios:

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
Secretaria de Estado da Cultura

DGLB
DIRECÇÃO-GERAL DO LIVRO E DAS BIBLIOTECAS

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Edição

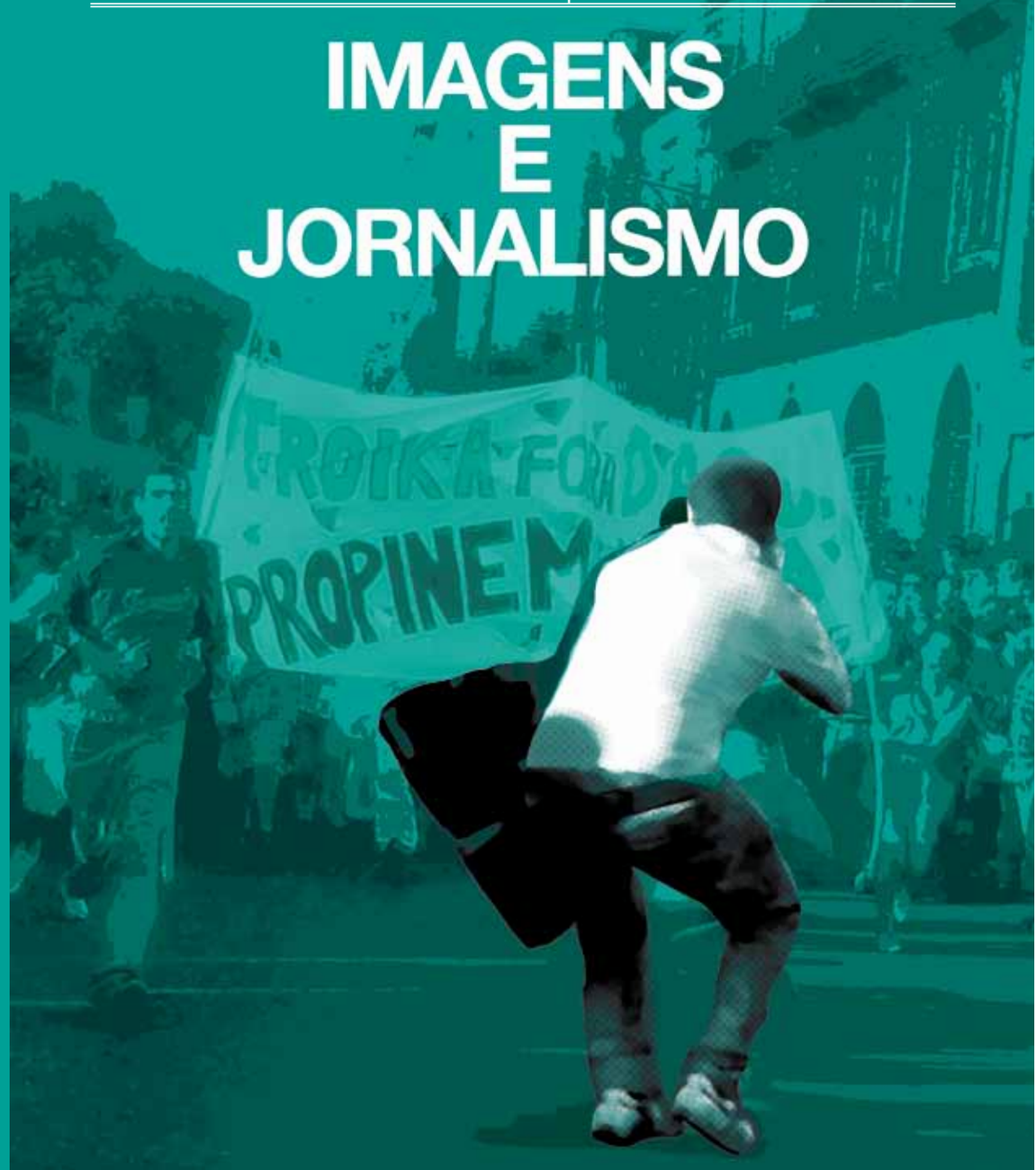
Mariposa Azual

Media&Jornalismo 20 CIMJ centro de investigação media e jornalismo N.º 20, Vol.º 11, N.º1 – Primavera / Verão 2012

Media&Jornalismo

Revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo | Nº 20, Vol. 11, Nº 1 - Primavera / Verão 2012

IMAGENS E JORNALISMO



Media&Jornalismo
revista do centro de investigação media e jornalismo

IMAGENS E JORNALISMO

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL
MARIA JOSÉ MATA
ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL (ESCS-IPL)

COLABORAÇÃO EDITORIAL
ANABELA DE SOUSA LOPES
ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL (ESCS-IPL)

N.º 20, Vol.º 11, N.º 1 – Primavera / Verão 2012
CIMJ centro de investigação media e jornalismo

FICHA TÉCNICA

MEDIA&JORNALISMO
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO MEDIA E JORNALISMO

N.º 20, Vol.º 11, N.º 1 – Primavera / Verão 2012

UMA PUBLICAÇÃO DO
Centro de Investigação Media e Jornalismo

PERIODICIDADE
Semestral

ISSN
1645-5681

DEPÓSITO LEGAL
186314/02

Impressão de 500 Exemplares

DESIGN, PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO
Mariposa Azual

PEDIDOS
Mariposa Azual
www.amariposa.net
mail@amariposa.net
964 118 744

ÍNDICE

EDITORIAL 05

APRESENTAÇÃO | MARIA JOSÉ MATA 07

ARTIGOS

A "VOZ" DO VISUAL NA MEMÓRIA | BARBIE ZELIZER 19

MISTURAS NAS IMAGENS:
ALGUMAS PROPOSTAS DE (DES)ARRUMAÇÃO | ISABEL CALADO 43

FOTOJORNALISMO NO BRASIL:
UM PERCURSO HISTÓRICO | MARIALVA BARBOSA E SILVANA LOUZADA 61

NARRATIVAS DO COTIDIANO NAS FAVELAS DO RIO DE JANEIRO:
TENTATIVAS DE CONSTRUÇÃO DE VALORES-NOTÍCIA ALTERNATIVOS PELOS FOTÓGRAFOS POPULARES | ALICE BARONI E LEONEL AGUIAR 77

QUANDO A CAPA DA NEWSMAGAZINE É FEMININA | CARLA CARDOSO 91

A FOTOGRAFIA E O REFORÇO DO ESTIGMA | MARIA JOSÉ BRITES 105

AS IMAGENS DA AJUDA AO DESENVOLVIMENTO:
O QUE A IMPRENSA MOSTRA SOBRE OS OBJECTIVOS DE DESENVOLVIMENTO DO MILÉNIO | SÓNIA LAMY 123

A DOR E O SOFRIMENTO NO FOTOJORNALISMO:
ESTUDO DE CASO DO *WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR* (1955-2008)
| JANAINA BARCELOS 139

CRÓNICA

SILÊNCIOS DO MUNDO:
ALGUMAS NOTAS SOBRE IMAGEM E JORNALISMO | JOANA PONTES 155

RECENSÕES 169

ABSTRACTS 185

Textos escritos conforme o novo Acordo Ortográfico

EDITORIAL

Este número da revista Media e Jornalismo que nos orgulhamos de publicar não resolverá os múltiplos problemas teóricos e práticos que a invasão das imagens coloca ao nível da sua produção e receção. Desde a ancestralidade que os homens procuram um sentido para a relação que as imagens mantêm com os seus objetos, e dessa busca nasceram os conceitos de mimesis, eidos e, mais tarde, simulacro. Mas é certamente um contributo valioso para percebermos como o jornalismo, também ele um campo discursivo cada vez mais dominado pelas imagens, afinal comunica com os seus leitores, ouvintes e telespectadores.

A imagem origina processos de significação. Podemos dizer que, a jusante das imagens, existe uma linguagem à espera de ser decifrada; a montante, existe um dispositivo de fabricação técnica. Refazer este caminho é uma tarefa apaixonante, e essencial, se pensarmos que as imagens nos constituem o mundo, muito para lá das imagens que vemos, isto é, elas transcendem a própria ordem do visível.

A maior parte dos textos que o leitor encontra neste número, organizado por Maria José Mata, a quem o CIMJ deseja expressar o seu agradecimento, bem como a Anabela de Sousa Lopes, pela sua colaboração editorial nos trabalhos de revisão dos textos, referem-se sobretudo aos mundos invisíveis que as imagens despertam na cabeça dos humanos. O jornalismo tem inscrito na sua natureza uma vocação espectral: ele é, por definição, o relato das coisas acontecidas e já mortas. Mas, quando o dispositivo narrativo do jornalismo se fixa cada vez mais em imagens, precisamos de pensar que ordem da experiência coletiva é esta que funda a maioria das nossas perceções e juízos sobre o mundo.

Este é pois um número para incomodar, não as imagens, mas as pessoas, os crentes, os leitores de imagens, aqueles que convidamos a esse necessário papel de "limpeza dos clichés, isto é, a entregarem-se a dolorosos trabalhos de "desfiguração" e "distorção", quebrando os esquemas habituais da perceção e descobrindo novos gestos para além daqueles que habitualmente fazemos: ou desviamos o olhar, ou assimilamos o que é belo.

Agradecemos também aos autores que enriqueceram este número com os seus contributos, e esperamos poder continuar a trabalhar o tema das imagens em futuros números da revista. Boa leitura!

A Direção

APRESENTAÇÃO

IMAGENS E JORNALISMO

MARIA JOSÉ MATA
ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA (ESCS-IPL)
CIMJ – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO MEDIA E JORNALISMO

As imagens e o jornalismo. As imagens, na sua materialidade histórica, nas suas configurações diversas, na sua heterogenia conceptual, nos seus usos e práticas. O jornalismo, com as suas práticas, os seus valores, os seus meios de difusão, os seus produtos, os seus domínios de responsabilidade, a sua herança histórica. As discussões mais ou menos formais, na academia ou fora dela, em torno das diferentes possibilidades de interseção destes dois domínios de organização da nossa experiência coletiva têm ganho alguma visibilidade, alimentadas por uma omnipresença crescente do visual, em virtude de um contexto tecnológico hipermediado que o requisita como uma das vias preferenciais para a veiculação de conteúdos.

As imagens visuais – porque é destas que aqui tratamos, não ignorando a variedade de sentidos do termo "imagem" nem a sua variada conceptualização teórica – exercem um fascínio histórico, a que a evolução dos meios de comunicação tem correspondido de forma crescente, integrando-as na sua lógica de funcionamento estrutural. Tornou-se um lugar comum dizer que vivemos rodeados de imagens, e assim é. Mas a mediação da experiência humana pela imagem remonta praticamente às origens da humanidade, tendo o processo de densificação iconográfica evoluído de forma contínua, ao longo de diferentes estados civilizacionais: ainda reduzida nas sociedades primitivas, a presença das imagens aumentou nas sociedades mercantis e teve um impulso crescente com a invenção da imprensa de carateres móveis, primeiro, e mais tarde da fotografia, do cinema e da televisão, que vieram estabelecer um rutura profunda no modo de ver a realidade (Ramirez, 1976). Na passagem do milénio, a disseminação do acesso à internet associada ao desenvolvimento das redes sociais sugere um aumento da posse e da circulação das imagens.

A consideração daquelas como objeto de estudo deverá, por isso, ter em conta a pluralidade dos seus contextos – social, institucional, técnico, histórico, ideológico – e respetivos modos de influência.

O jornalismo, cuja profissionalização é quase secular, tem sido um dos grandes provedores de imagens. É também, no atual cenário de alguma "deslocalização" das funções jornalísticas para domínios exteriores à profissão, um dos mais reveladores da incompletude de representação que elas oferecem e da complexidade que os seus usos encerra.

Jay Rosen, um dos principais mentores do denominado movimento do jornalismo cívico[1], em jeito de balanço dos seus 25 anos como professor da New York University postava recentemente num blogue académico[2] quatro ideias que consubstanciam aquilo que julga saber sobre o jornalismo: que quanto maior é a participação do público mais forte será o jornalismo; que este erra ao adotar a falta de pontos de vista sobre os temas que trata; que o sistema noticioso melhorará quando se tornar mais útil para o público; e que não basta tornar pública uma informação, ela necessita de uma narrativa. Sustentadas numa argumentação válida, que remete para a mudança de alguns paradigmas fundadores da conceção e da prática jornalística, estas ideias podem servir igualmente como premissas para pensar o estatuto atual das imagens que o jornalismo usa e produz.

O primeiro aspeto referido por Rosen aponta para um alargamento do acesso aos meios de difusão por parte do público que, no caso da imagem, foi potenciado pelo surgimento de uma série de novos dispositivos de captação do visível que ajudaram a atenuar as fronteiras do profissionalismo. Hoje, são vários os *gadgets* que permitem ao comum cidadão registar visualmente um acontecimento potencialmente notável e ter essa imagem difundida num dos meios de comunicação tradicionais, simultaneamente ou após ser posta a circular nas redes sociais. Abriu-se, assim, uma via que permite ao público estabelecer-se como parceiro de circunstância, servindo uma comunhão de interesses – os seus próprios, os dos restantes cidadãos em geral e, no limite, os das organizações noticiosas. Essa abertura, se por um lado é potenciadora de uma maior diversidade e de uma maior democratização nos processos de produção e no acesso às imagens, por outro conduz a uma "dessacralização" da profissão, com consequências obviamente notórias no estatuto das imagens: a perda de qualidade é evidente e aquelas tendem a forçar o seu referente, ancorado em valores alheios aos tradicionais padrões de avaliação estética. Ao mesmo tempo, a trivialização das imagens traduz-se por vezes, pela hiperexposição, numa desinformação (Baeza, 2001). Acresce ainda a ausência de controlo sobre a sua circulação, a perda do valor autoral das imagens e, consequentemente, dos direitos sobre a sua produção. Entre prós e contras, valerá perguntar, retomando o raciocínio de Rosen, se o sistema noticioso se torna mais forte com isso. A julgar pelo tipo de envolvimento que promovem, tudo parece indicar que sim.

As restantes ideias encontram igual eco na discussão das práticas de imagem desenvolvidas no âmbito da profissão. A falta de comprometimento jornalístico – fruto de uma certa doutrina da objetividade centrada no dever de ouvir as partes conflitantes sem tomar partido – é uma das convenções em que a profissão se fundou. As imagens técnicas, nesse campo, serviram como uma das principais ferramentas de objetivação do discurso jornalístico, pois pese embora o caráter ideológico e parcial das representações que oferecem (como bem assinalaram Dubois, Schaeffer, Sontag, entre muitos outros), prevaleceu associado a elas um valor de racionalidade, herdeira do ocularcentrismo. Ainda hoje, mesmo no contexto de uma certa variedade e hibridação de estilos e géneros, a receção e a avaliação dos efeitos das imagens jornalísticas continua a ser feita de acordo com o seu potencial de testemunho. Se, por um lado, elas continuam a gerar desconfiança e a patrocinar discussões sobre os efeitos que causam, por outro, a evidência da sua opacidade e da sua incompletude representacional (inegável, mesmo no campo jornalístico, perante a facilidade com que as imagens são desapropriadas e des-referencializadas) ao permitir reconhecer a sua autonomia como linguagem, logo, a possibilidade de fazer derivar sentidos em função de variados fins, faz transferir para o exterior – para os produtores e recetores – a responsabilidade das representações que oferecem (Baeza, 2001). Disso dão conta várias objeções deontológicas a propósito de práticas jornalísticas que envolvem o uso e a produção de imagens, evocando-se a necessidade de uma maior atenção às orientações patentes nos códigos de ética profissional sobre o modo como editores, fotógrafos e repórteres de imagem devem agir. Frequentemente, os provedores dos leitores ou dos espectadores dão conta de queixas do público acerca da inadequação dos seus conteúdos, da sua descontextualização ou manipulação e da violação da privacidade dos cidadãos. Os media online, confrontados com uma nova lógica de descentralização editorial que impede o controlo e edição prévia de todos os conteúdos – nomeadamente postados em blogues ou difundidos através do *Twitter* – também exigem aos jornalistas uma responsabilidade cada vez maior.[3] O que está em causa parece ser a manutenção de um certo *statu quo* do valor de verdade atribuído ao discurso jornalístico, um capital essencial à sobrevivência da profissão, mas cada vez mais disperso. Se durante muito tempo o que sustentava em parte a fiabilidade das imagens era a credibilidade conferida pelo meio de comunicação em que surgiam, hoje esse domínio de legitimidade parece diluído pela variedade de agentes envolvidos no processo informativo.

Estes factos têm vindo a enfatizar a necessidade de uma aposta definitiva na literacia visual, tanto dos profissionais como do público, que os ajude a lidar com o caráter polissémico das imagens, a desenvolver o espírito crítico em relação às representações que estas oferecem e a incentivar o seu adequado uso narrativo, a sua capacidade de contar histórias e de as tornar relevantes para a tomada de decisões e para sistematização de conhecimentos sobre o passado, o presente e o futuro dos acontecimentos. Uma literacia visual que, como refere Isabel Gil (2011: 15) seja simultaneamente uma competência e uma estratégia, não se confundindo com a capacidade biológica de ver, não resultando da mera escolaridade, nem sendo apanágio de uma única disciplina. Ou seja, uma literacia que ao permitir a compreensão *"dos dispositivos de olhar que permeiam as sociedades"* e das *"estratégias de poder que constituem os campos de visibilidade e invisibilidade"* (Idem, ibidem) se constitui como um ato de cidadania, dando "*ao observador os instrumentos necessários para exercer um dos direitos fundamentais das sociedades democráticas, que Jacques Derrida definiu como o direito de olhar."* (Gil, 2011: 28).

1 Corrente que nasceu nos E.U.A. nos anos 90, com vista a recuperar os valores comunitários na atividade jornalística, apostando na redefinição da «esfera pública».

2 cf. ROSEN, Jay, *Waht I think I know About Journalism. Blog:* "Press Think. Ghost of Journalism in the Media Machine". [online: 26th april 2011] Disponível em: http://pressthink.org/2011/04/what-i-think-i-know-about-journalism/

3 É interessante conferir, a título de exemplo das preocupações dos meios de comunicação quanto ao controlo dos processos e dos conteúdos jornalísticos neste novo contexto tecnológico, as *Digital Publishing Guidelines* do *Washington Post*, recentemente publicadas. Estas encontram-se disponíveis em: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/guidelines/index.html

A interiorização das imagens como meio expressivo tão adequado ao discurso jornalístico como as palavras tem sido um processo lento. É revelador da dificuldade de afirmação das imagens como veículos de informação relevante o tardio reconhecimento dos profissionais da imagem no interior das redações e das organizações profissionais. Como recorda Gisèle Freund (1995:109), devido às características dos equipamentos com os quais trabalhavam – inicialmente pesados e com um potencial técnico limitado – os primeiros fotógrafos de imprensa começaram por ser recrutados mais em função da sua compleição física do que pelo seu talento para reportar. Menos letrados, muitos deles, limitavam-se a acompanhar os profissionais da escrita e a fotografar sem critério, ocupando um lugar subalterno no interior das redações. O processo de emancipação dos profissionais da imagem foi, por isso, lento; no caso português, foi ainda dificultado pelo controlo e pela censura impostos pela ditadura que governou o país durante boa parte do século passado. Atualmente, a progressiva valorização do visual como linguagem adequada às necessidade os jornalismo, materializada no volume crescente de imagens que povoam os espaços noticiosos, em contraste com algum descuido a que estas continuam a ser votadas, nomeadamente no que respeita à sua conservação, ou com o uso condenável de que são frequentemente acusadas parece demonstradora de um certo disenso sobre o seu estatuto e ao mesmo tempo reveladora do seu potencial de questionamento sobre a experiência que o jornalismo constrói e sobre as consequências disso na configuração da nossa memória coletiva.

Muitas destas ideias encontram eco nos textos que aqui publicamos. Barbe Zelizer, autora do ensaio que abre este número, é uma das figuras académicas que mais tem investigado a relação entre o jornalismo e as imagens.[4] O texto que aqui se traduz foi anteriormente publicado no âmbito de uma obra coletiva – intitulada *Framing Public Memory*, editada por Kendall Phillips (2004) – e apresenta as principais linhas de argumentação desenvolvidas num projeto mais vasto sobre o modo como certas imagens publicadas pelo jornalismo determinam a resposta do público e influenciam a memória coletiva futura. As conclusões desse projeto foram detalhadas no seu recente livro "*About to Die: How News Images Move the Public"* (Zelizer:2010). Uma obra que Zelizer dedicou à memória de Susan Sontag, recordando, logo no início, as palavras desta: "a memória é, dolorosamente, a única relação que temos com a morte". Para Sontag (1973:25), recorde-se, a fotografia era *memento mori*: "*Fotografar é participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de outra pessoa ou coisa. Precisamente porque selecionam um momento e o congelam, todas as fotografias testemunham a passagem implacável do tempo.*"(T.N) A memória, dizia, é uma encenação do passado, compilado em imagens (2003).

Neste ensaio, Zelizer parte dessa ideia de condensação do tempo num instante congelado para dissertar sobre o uso de um tropo visual da recordação contemporânea através de imagens. Esse tropo é a contingência. A noção de "voz" – aqui introduzida por Zelizer em sentido metafórico[5] – é o mecanismo heurístico a partir do qual ela se propõe explicar as implicações de recordar através de um determinado tipo de imagens que povoam o jornalismo contemporâneo e que espelham uma discussão mais alargada dos valores e dos desafios da profissão – as imagens de morte iminente. Apesar de existir uma longa tradição visual de exibição – inclusive no jornalismo – de momentos da morte e de esta ser um dos principais valores-notícia, a exposição de restos humanos é habitualmente um dos eixos de julgamento sobre o comportamento dos repórteres de imagem. Assim, e em aparente contradição com os critérios de seleção noticiosa instituídos, as imagens da morte tendem a ceder espaço às imagens que apenas a sugerem. O conjuntivo – modo da contingência, da probabilidade, do inesperado – toma assim o lugar do indicativo, fazendo deslocar a imagem (e o jornalismo) do aqui e agora, do "isto é assim", para o "pode ser" ou deve ser" representado na imagem. O que Zelizer sugere é, então, a existência de uma voz, uma espécie de assistente da imagem, que opera no modo conjuntivo e que abre a porta para as várias interpretações possíveis, de acordo com a vontade e imaginação dos espectadores, libertando a imagem das suas dimensões denotativas ou simbólicas e apontando para um terceiro sentido que a autora associa – retomando Roland Barthes – ao seu lado obtuso. Tendo em conta algumas considerações sobre a relação entre as imagens e a memória – desenvolvidas quer por si quer por outros autores – Zelizer centra a questão em torno dos efeitos dessa dimensão contingente na memória coletiva: que passado é memorizado quando a possibilidade se sobrepõe à referencialidade? Como é que o jornalismo resolve esta contradição de privilegiar imagens que mostram não como as coisas foram, mas como poderiam ou deveriam ter sido? Substituir a certeza pela dúvida não faz parte das recomendações de boa prática para os jornalistas, e a introdução da contingência nesta fórmula vem atenuar a força factual da imagem ao apresentar o acaso e a possibilidade como formas de apropriação pelo espectador. Isto muda não só a forma como as imagens falam do passado, mas também a forma como entendemos os acontecimentos no presente, ao produzir uma narrativa que pode ter tanto de imprecisa quanto de impossível. A autora chama a atenção para os efeitos desse modo de funcionamento, referindo que o impossível pode substituir o familiar, o que levanta dúvidas sobre o papel das imagens na memória.

Nos restantes textos, a imagem assume-se sempre como o fio condutor das discussões, mesmo quando são a história, os procedimentos, os efeitos ou os valores do jornalismo que se equacionam.

No artigo de Isabel Calado, as imagens são interrogadas no âmago da sua pluralidade conceptual, através de uma proposta de "(des)arrumação" das várias "imagens da imagem" que parte da problematização de algumas dicotomias – imagens materiais/mentais, internas/externas, funcionais/estéticas – e respetivos modos de contaminação para dar conta das dificuldades de operacionalização de uma classificação estrita. Apesar dessas dificuldades, a autora assinala a importância de uma sistematização, não apenas por uma

4 Particularmente interessada nas dimensões culturais do jornalismo, boa parte do trabalho de Zelizer tem sido dedicado às questões levantadas pelas imagens noticiosas e ao seu impacto na memória coletiva. Neste âmbito, destacam-se os seus trabalhos: *About to Die: How News Images Move The Public* (2011); *Visual Culture and The Holocaust* (2001); *Remembering to Forget: Holocaust Through The Camera's Eye* (2000); *Covering the Body: The Kennedy's Assassination, the Media and the Shape of Collective Memory* (1992).

5 "Voz" é usada, portanto, num sentido mais lato que o gramatical, onde a voz verbal é a flexão do verbo que indica se o sujeito pratica, ou recebe, ou pratica e recebe a ação verbal.

exigência de rigor científico, mas também por uma necessidade de gestão do universo das imagens respeitante a diferentes categorias profissionais. Entre estas, as ligadas ao jornalismo, acrescentamos.

A materialidade das imagens usadas pelos jornais – consubstanciadas inicialmente em palavras impressas cujos carateres, agrupados de forma regular, assumem características de um código visual – vai dando conta de diferentes períodos de evolução quer das formas em que se apresenta quer dos conteúdos que veicula. Marialva Barbosa e Silvana Louzada traçam um percurso na história do fotojornalismo brasileiro, a partir de alguns momentos de rutura, refletindo sobre a importância da palavra impressa na difusão das imagens e na leitura gradual das sequências fotográficas. Estas são consideradas um "pré-texto" do instantâneo fotográfico (a imagem síntese do acontecimento), que inauguraria o fotojornalismo moderno, o que, como assinalam as autoras, evidencia a permanência, em ambos os processos, de um mesmo modo de comunicação.

A imagem como prática discursiva que manifesta e intervém na perceção da realidade social, é o pano de fundo de uma pesquisa de caráter etnográfico, desenvolvida por dois investigadores nas favelas do Rio de Janeiro (Brasil), na tentativa de entender o alcance do trabalho desenvolvido por fotógrafos populares no âmbito de projetos de jornalismo do cidadão postos em prática por duas ONGs. Os pressupostos, circunstâncias e limites de ação desses fotógrafos e a repercussão desse trabalho junto das comunidades é o eixo a partir do qual Alice Baroni e Leonel Aguiar se propõem identificar sinais de mudança nos valores-notícia tradicionalmente selecionados pela imprensa. Serve também, acrescente-se, para aferir a aceitação/resistência do jornalismo a novas parcerias no processo noticioso.

Os estudos centrados na análise do discurso são uma abordagem científica clássica no campo dos media, e permitem identificar padrões e caracterizar fenómenos mais ou menos localizados.

Nesse capítulo, e partindo de perspetivas de análise focadas no conteúdo dos jornais, quer no que respeita ao uso que fazem das imagens quer aos valores supostos veiculados por estas, são aqui apresentados os resultados de estudos de caso, maioritariamente sustentados em dados quantitativos e complementados com interpretações qualitativas, que respondem a diferentes questões colocadas pelas investigadoras. As conclusões dominantes revelam a tendência para uma conformação das imagens (nestes casos, fotografias) aos objetivos de representação definidos pelo jornalismo.

Tendo como referência um intervalo de dez anos, que mudanças podemos identificar na forma como as capas de revistas semanais de informação geral integram e representam as características do feminino? A análise de um corpus constituído por publicações nacionais e estrangeiras, permitiu a Carla Cardoso detetar um uso fundamentalmente instrumental das imagens, nas quais a figura feminina se presta essencialmente a ilustrar um sentido fechado, pré-definido.

Em que circunstâncias, de acordo com que critérios e com que efeitos a fotografia é usada pelos jornais na cobertura de casos de delinquência juvenil? A questão que subjaz ao artigo de Maria José Brites é respondida em boa parte a partir da ilustração de situações em que é patente o disenso entre o que o texto promove e o que as imagens mostram, fazendo emergir uma discussão mais vasta sobre a perceção do valor intrínseco das imagens no interior das redações e sobre as circunstâncias que rodeiam os processos de decisão na escolha das imagens pelos editores.

Como, e em que momentos, os jornais mobilizaram a imagem para a cobertura de acontecimentos e ações sobre a ajuda ao desenvolvimento? Sónia Lamy identifica as cimeiras, reuniões e catástrofes naturais como momentos relevantes na frequência de imagens usadas pelos jornais, sendo, no entanto, esse uso sobretudo ilustrativo. O foco nos atores, o recurso regular a fotografias de agência ou de arquivo e a escassez de imagens próprias promovem uma uniformização da cobertura visual e denunciam alguma falta de originalidade por parte dos jornais, nesta matéria.

O que é que a escolha reiterada, por um concurso como o *World Press Photo*, de imagens de dor e sofrimento diz sobre o modo como o tema é valorizado e sobre os seus limites? A tendência para a representação do sofrimento através de imagens de morte de seres humanos, sobretudo vítimas de guerras, foi observada nas fotografias premiadas ao longo cinco décadas, analisadas por Janaina Barcelos. O início do século XX parece, no entanto, assinalar uma mudança nos padrões de exibição do sofrimento alheio, com a diminuição de imagens explícitas de momentos traumáticos, o que leva a autora a apontar a desvalorização do choque e a valorização da ética como caminhos a adotar pelo fotojornalismo.

Para além dos artigos, abrimos espaço, no terreno da discussão académica, a um género jornalístico clássico – a crónica. Fez-nos sentido, tratando-se de um número sobre jornalismo, recorrer a uma das suas narrativas mais "visuais"[6] para, partindo de uma imagem "solta", liberta de qualquer compromisso referencial, convocar um olhar pessoal sobre ela, o jornalismo e as imagens em geral. Joana Pontes, realizadora e autora de filmes e documentários televisivos, conduz-nos pela imaginação e pela memória em direção a uma fotografia de Eduardo Gageiro. Trata-se de uma imagem inédita, muito recentemente divulgada em livro pelo autor – considerado uma das grandes referências do fotojornalismo português. Nela, vemos Salazar, o antigo Presidente do Conselho do Estado Novo, figura tutelar do regime ditatorial que governou Portugal durante quatro décadas, um homem tido como fechado e distante, avesso à exposição pública e ao contacto popular. Na época, o seu rosto fez-se presente, amiúde, em alguns suportes, da fotografia à pintura e escultura, passando pelos cartazes e pela medalhística. Paralelamente, como relembra José Rebelo (1998: 92), rejeitava *«a representação teatral ausentando-se do espaço público. Ausência física de qualquer lugar particular que garante a presença simbólica em todos os lugares e ao mesmo tempo. A iconografia cumpre, perfeitamente, essa função.»* Não abundaram, por isso, imagens suas nos jornais e não foram frequentes as suas visitas ao ecrã televisivo. O exercício proposto nesta crónica passava também pela contemplação dessa "invisibilidade", que se perpetua no presente e na imaginação de quem delega nas imagens a capacidade de tudo contar. Na fotografia de Eduardo Gageiro, que aqui

6 A crónica jornalística – herdeira da tradição literária – pressupõe alguma libertação do contrato referencial, tradicional dos textos noticiosos, para incorporar o "olhar" do autor e transportar o leitor para o local e o tempo do acontecimento, ficcionado ou não. A capacidade de evocação do visual pela palavra tem aqui um dos seus terrenos mais criativos.

se publica, Salazar surge de costas, ao longe, num modo de figuração que nega qualquer vínculo de intimidade. Deixando espaço à fruição desta imagem rara – das poucas que lhe são menos familiares, uma vez que Salazar foi objeto de alguns dos seus trabalhos documentais enquanto realizadora e autora – Joana Pontes acaba por fazer um exercício de reflexão mais vasto que recupera a lembrança de alguns constrangimentos no uso de imagens num cenário de censura política e deixa indicações sobre a responsabilidade do jornalismo no presente.

Os contributos dos diferentes autores aqui publicados não mapeiam, obviamente, a totalidade das vertentes de investigação sobre o tema. Nem tal seria expectável. Mas permitem confirmar a importância de imagem como objeto de estudo, sobretudo no campo jornalístico, onde o seu potencial enquanto meio e linguagem continua a nortear as discussões.

A título de nota final, importa registar uma certa tendência para a eleição da fotografia como objeto de estudo privilegiado na produção académica sobre o conteúdo das imagens jornalísticas, sobretudo nos estudos de caráter empírico. Disso é exemplo o presente número. Para tal poderão contribuir, pelo menos, duas circunstâncias: por um lado, a antiguidade do medium e uma maior difusão das metodologias e dos instrumentos de análise centrados na relação texto/imagem fixa (principalmente fotográfica) comparativamente às metodologias aplicadas em contextos multimodais mais amplos; por outro, a maior acessibilidade aos arquivos físicos dos jornais relativamente, por exemplo, aos de televisão, sobretudo no caso português. Pese embora a facilidade com que hoje se acede, armazena e faz circular imagens através da internet, o rigor exigível ao trabalho de caráter científico não se compadece com a eventual incompletude, efemeridade e volatilidade dos dados disponíveis na linha ou a ausência de identificação e fiabilidade de alguns dos seus provedores. Isto é particularmente determinante para as investigações que implicam um recuo histórico na abordagem dos fenómenos, dado que a durabilidade dos conteúdos de livre acesso disponibilizados online pelos sites das empresas noticiosas é geralmente curta, mais ou menos circunstanciada pela notabilidade do tema, e a pesquisa e visionamento de imagens televisivas num horizonte temporal mais largo envolve custos geralmente elevados.

Uma circunstância que, acredita-se, a ser ultrapassada, muito enriquecerá o trabalho académico e o entendimento integrado do funcionamento e do estatuto das imagens no jornalismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAEZA, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. col. «FotoGGrafía». Barcelona: Gustavo Gilli.

BARTHES, R (1989). *A câmara clara*, Col. «Arte&Comunicação». Lisboa: Edições 70.

FREUND. G (1995). *Fotografia e sociedade*. col. «Arte&Comunicação». Lisboa:Vega.

GIL, I. (2011). *Literacia Visual – Estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: ed. 70

REBELO, J. (1998). *Formas de Legitimação do poder no Salazarismo*. Lisboa: Livros e Leituras.

ROSEN, J. (2011). *What I Think I know About Journalism. Blog:* "Press Think. Ghost of Journalism in the Media Machine". [online: 26th april 2011] Disponível em: http://pressthink.org/2011/04/what-i-think-i-know-about-journalism/

SONTAG, S. (1973). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa, 1981,1996.

SONTAG, S. (2003). *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica.

ZELIZER, B. (2010). *About to Die: How news images move the public*. New York: Oxford University Press.

Artigos

Artigos

A "VOZ" DO VISUAL NA MEMÓRIA [1]

BARBIE ZELIZER
UNIVERSITY OF PENSYLVANIA

Desde que a memória coletiva se tornou uma área de interesse académico, o papel específico das imagens como seu veículo tem sido mais afirmado do que explicado. Neste ensaio, interroga-se o papel das imagens na memória coletiva. Atendendo àquelas situações em que as imagens – e não as palavras emergem como a via preferencial de estabelecimento e manutenção da partilha de um conhecimento acerca do passado, propõe-se a figura heurística de "voz" para tentar explicar como as imagens operam através da representação de acontecimentos ocorridos em diferentes tempos e lugares. Usa-se o termo "voz" para elucidar o modo como o *visual* se torna um transmissor efetivo do passado e um veículo chave da memória.

Acerca das Fronteiras da Memória

A memória opera através de vários veículos que transmitem aos atores coletivos um sentido do passado. Tema já trabalhado por Francis Yates, o qual mostrou como os artefactos materiais na Roma imperial desenvolviam a capacidade de recordar[2], o objeto material há muito que é tido como uma representação por substituição ou por sinédoque de acontecimentos, assuntos e cenários mais vastos. A noção tem sido desenvolvida por académicos contemporâneos: Paul Connerton, Barry Schwartz e Jacques Le Goff enfatizaram o caráter instrumental da recordação de acontecimentos complexos através de veículos da memória coletiva[3]. Em especial, a noção de Pierre Nora de "lugares da memória" ajudou a demonstrar a ligação entre a capacidade de recordar e os locais – conceptuais e físicos – onde a memória partilhada se armazena.[4]

Estes estudos académicos sobre a matéria postulam que diferentes veículos de memória oferecem formas distintas de dar sentido ao passado. Desde retratos a expressões corporais, as memórias coletivas formam-se nas interseções criadas por esses diversos veículos, e pressupõe-se que a recordação através de monumentos públicos seja uma

---

1 Este ensaio foi originalmente publicado em Kendall, Phillips ed. (2004), Framing Public Memory. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, pp. 157-186. Direitos reservados: © The University of Alabama Press, que autorizou a presente tradução e publicação. Tradução de Alexandre Vaz Pereira.

2 Frances Yates, *The Art of Memory* (Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul,1966).

3 Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); Barry Schwartz, "The Social Context of Commemoration:A Study in Collective Memory", *Social Forces* 61, no. 2 (1982): 347-402; Jacques Le Goff, *History and Memory* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1992).

4 Pierre Nora, *Realms of Memory* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1997-2000).

experiência qualitativamente diferente, por exemplo, da de recordar através de filmes.[5] A forma como tais veículos ajudam os públicos a recordar, por conseguinte, destaca certos aspetos no trabalho de memória em causa. As imagens são um desses veículos e as suas várias formas – retratos, quadros, fotografias, filmes – constituem um meio irresistível de tratar o passado e fazer com que este faça sentido no presente. Mas o modo como recordamos através de imagens permanece poderosamente diferente do modo como nos recordaríamos de determinado acontecimento caso as imagens estivessem ausentes.

Como Funcionam as Imagens

As teorias acerca da representação visual há muito que se preocupam em perceber como as imagens funcionam de forma distinta das palavras. Muitos dos estudos académicos recentes focam-se no cruzamento entre palavras e imagens, afirmando que é colocando-as lado a lado que a dimensão persuasiva de cada formato representativo emerge.[6] Este cruzamento gerou um interesse semelhante por parte dos académicos que trabalham acerca da memória, onde o entrelaçar de palavras e imagens tem efeito sobre a força representativa de cada um dos seus veículos. Na verdade, o exercício de considerar como as imagens operam, contrastando-as com palavras, remonta pelo menos a Gotthold Lessing. Num dos seus primeiros ensaios, *Laocoon*, Lessing defende que a pintura é diferente da poesia simplesmente porque "apenas pode recorrer ao instante singular de uma ação e deve, portanto, escolher o mais pleno de significado, o mais sugestivo do que se passou anteriormente e do que virá depois".[7] Por outras palavras, o visual, ao contrário do verbal, pode contar melhor uma história ao colher estrategicamente as coisas a meio do seu devir. Regista, para os observadores, um momento no desenrolar de um determinado acontecimento ao qual estes assistem sabendo aonde conduzirá esse desenrolar. Significa isto que o trabalho visual, amiúde, envolve a captação da sequência dos acontecimentos ou assuntos a meio do seu desenvolvimento, fazendo-a "congelar" estrategicamente no seu momento de representação potencialmente mais forte.

Este aspeto é crucial para explicar o papel das imagens na memória. Ele sugere que as imagens nos ajudam a recordar o passado ao congelar a sua representação num momento poderoso, que já nos é familiar. Com efeito, as ideias de Lessing são particularmente interessantes porquanto não se encontram na experiência contemporânea imagens que não venham acompanhadas de outros veículos de memória. Pelo contrário, as imagens acerca do passado surgem ao lado de outros materiais visuais, palavras, sons, e artefactos numa plêiade de regimes – discurso jurídico, religião, política, e jornalismo, para mencionar alguns. Assim, indivíduos e grupos muitas vezes sabem mais acerca do passado do que

5 Discuti este ponto noutro lugar. Ver Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye* (Chicago: University of Chicago Press,1998); Barbie Zelizer, "Reading the Past against the Grain: The Shape ofMemory Studies," *Critical Studies in Mass Communication* 12, no. 2 (1995): 214-39; e Barbie Zelizer, ed., *Visual Culture and the Holocaust* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2001).

6 Ver, por exemplo, W J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

7 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* (Nova Iorque:Noonday Press, 1961), 92.

aquilo que se apresenta numa dada imagem, tendo talvez lido acerca do conteúdo dela ou visto outras representações visuais, ou tendo talvez até visualizado registos associados a esquemas mnemónicos similares. Cria-se, dessa forma, uma relação inusitada entre espectador e imagem, que posiciona os espectadores na circunstância peculiar de saberem mais do que aquilo que veem, ao mesmo tempo que as imagens são posicionadas entre aquilo que o espectador sabe e o que não sabe. Quando se trata de ver imagens do passado, sobre as quais alguma informação poderá ser familiar, os espectadores são, por isso, levados a suspender o conhecimento, de forma a ir ao encontro do que lhes é exibido.

Neste contexto, as teorias da representação visual há muito que defendem que as imagens funcionam através de uma combinação de duas forças. Por um lado, as imagens – especialmente a fotografia – operam através de uma força denotativa que se relaciona com a verosimilhança ou a capacidade da imagem se referir às coisas "tal qual elas são". Também denominada indexicalidade ou referencialidade da imagem, isto é, aquilo através do qual uma imagem parece capturar a vida nos seus termos, o seu poder de representação é estabelecido através da pressuposição de uma correspondência com acontecimentos reais. Por outro lado, esperamos que as imagens possuam também uma certa força conotativa. A imagem – enquanto relacionada com o simbolismo e as qualidades generalizadoras e de universalização que sustentam este contexto – assume, deste ponto de vista, a capacidade de invocar e recorrer a amplos sistemas simbólicos que fornecem determinados significados para as representações visuais exibidas.[8]

A tensão entre o poder denotativo e o poder conotativo da imagem tem ocupado os especialistas académicos da cultura visual ao longo de várias décadas. Não obstante, certos teóricos continuam intrigados com uma força adicional da imagem, que Roland Barthes denomina o seu "terceiro sentido".[9] Segundo Barthes, é o terceiro sentido da imagem que interpela os espectadores, após estes conhecerem e exaurirem tanto o seu lado literal/informativo quanto as suas dimensões simbólicas. Barthes defende que esse terceiro sentido é de difícil localização, uma vez que não está situado estruturalmente ou num determinado lugar da imagem. É igualmente difícil de descrever porque envolve aquilo que ele apelida como o lado obtuso da imagem, a sua dimensão enfática ou anafórica. Não surpreende, assim, que teorias contemporâneas da representação visual tenham deixado por explicar este terceiro sentido da imagem.

É possível que o visual necessite mais do que de mera força indicativa ou simbólica para atuar sobre a memória. Sabemos que a memória visual usa tanto parâmetros indicativos quanto simbólicos para consolidar ligações previsíveis e padronizadas ao passado.[10]

8 Ver Stuart Hall, "The Determinations of News Photographs", em *The Manufature of News*, ed. Stanley Cohen and Jock Young (Thousand Oaks: Sage, 1974),226-43. Ver também Allan Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", *Photography against the Grain* (Nova Scotia: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984); John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photography and History* (Nova Iorque: MacMillan, 1988).

9 Roland Barthes, "The Third Meaning", em *Image/Music/Text* (Nova Iorque: Hill and Wang, 1977), 52-68.

10 Ver, por exemplo, Zelizer, *Remembering to Forget*; Marita Sturken, *Tangled Memories* (Berkeley: University of California Press, 1997); Karal Ann Marling and John Wetenhall, *Iwo Jima: Monuments, Memorials, and the American Hero* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991).

Mas é igualmente possível que estes parâmetros se correlacionem de forma sistemática, identificando *tropos* visuais recorrentes ao longo de uma sequência temporal e ativando-os através de acontecimentos e locais diferentes, de uma forma que confira sentido à reciclagem típica da memória. Por outras palavras, pode ser que, na memória, as imagens precisem de algo mais do que das dimensões indicativas e simbólicas, e dependam da ativação bem sucedida daquele terceiro sentido a que Barthes se refere.

Fotografias e Memória

Enquanto veículos da memória, as imagens trabalham de forma padronizada, concretizando e externalizando acontecimentos de uma forma acessível e visível que nos permite reconhecer a evidência tangível que oferecem dos acontecimentos representados. As imagens dependem ativamente da sua materialidade quando operam como veículos da memória, sendo a nossa capacidade de recordar acontecimentos do passado sustentada pela sua disponibilidade e pelo seu intercâmbio. De certa maneira, portanto, a textura da memória visual torna-se um facilitador da durabilidade da memória.

Isso acontece sobretudo com a fotografia, já que a força da imagem fotográfica deriva da sua poderosa capacidade de representar o real. Muitas vezes, as fotografias ajudam à lembrança de coisas e acontecimentos passados de forma tão eficiente que se transformam nos marcadores primários da própria memória. Basta que nos lembremos da ampla familiaridade da imagem de um menino a ser levado do Gueto judeu de Varsóvia por soldados nazis para que reconheçamos o quanto uma fotografia pode tomar o lugar do acontecimento que reproduz.

Surgem dificuldades, contudo, quando as fotografias dão forma a um passado coletivo. Na melhor das hipóteses, as fotografias são vislumbres arbitrários, compostos, derivados de convenções e simplificações do passado. Elas são marcadas por convenções, uma vez que a imagem tem que se revestir de significado para todo um grupo; e são simplificadas, uma vez que, de forma a ser dotada de sentido geral e capaz de ser transmitida, a complexidade da imagem deverá ser reduzida o mais possível."[11] São também esquemáticas e destituídas do detalhe das imagens das memórias pessoais. Não nos lembramos do nome da aldeia sul-vietnamita onde as crianças corriam das suas casas bombardeadas com *napalm* para o campo de visão da máquina de um fotógrafo, tão-pouco da data ou das circunstâncias nas quais a fotografia foi tirada. Mas a sua ressonância como uma imagem da atrocidade da guerra – e a sua consequente invocação por movimentos antiguerra nos Estados Unidos durante os anos sessenta e setenta – estabiliza o seu significado precisamente nas suas dimensões mais esquemáticas. As imagens detidas coletivamente funcionam como sinalizadores dentro destes limites, fornecendo um enquadramento a partir do qual as pessoas se podem coletivamente apropriar das imagens. Este enquadramento conduz-nos ao significado pretendido pela via mais rápida ou mais abrangente.

Em acontecimentos de grande dimensão como o da explosão do dirigível *Hindenburg* e o do desastre do *Challenger,* a capacidade coletiva de recordar através de imagens depende

11 James Fentress and Chris Wickham, *Social Memory* (Oxford: Basil Blackwell, 1992), 47-48.

de alguns meios de armazenamento reconhecidos. A não ser que as culturas possuam os "meios para congelar a memória do passado, a tendência natural da memória social é suprimir aquilo que não é significativo ou não é intuitivamente satisfatório e substituí-lo por aquilo que se afigura mais apropriado ou adequado à sua particular conceção do mundo."[12] A capacidade da cultura moderna de congelar, reutilizar e armazenar memórias visuais para grande número de pessoas – facultada por museus, galerias de arte, arquivos televisivos e outros depósitos de dados visuais – acentuou a nossa capacidade de pôr o passado a trabalhar para os objetivos do presente. As discussões acerca da memória fotográfica tornam-se, assim, até certo ponto, discussões de prática cultural – das estratégias pelas quais as fotografias são feitas e colecionadas, retidas e armazenadas, recicladas e esquecidas.

Estas enfatizações fizeram-nos progredir substancialmente na apreciação do modo como as fotografias atuam sobre a memória. Mas introduzem também alguns ângulos cegos na compreensão das fotografias enquanto veículos dela. Os estudos académicos acerca da memória fotográfica sublinharam de tal forma o caráter factual e a atualidade da representação fotográfica que o seu oposto permaneceu esquecido – a contingência. Definida como qualidade do que é incerto, condicional ou possível, a contingência atenua o impulso factual da fotografia ao introduzir o acaso e a relatividade como fatores da sua apropriação pelos espectadores.[13] Estas dimensões hipotéticas da imagem, contudo, estão regra geral ausentes das teorias da representação visual. Não obstante o léxico já elaborado para algumas dimensões da autoridade do visual, não existe ainda um termo que qualifique/modifique/complexifique o que nos é dado ver. Sem esse termo, tudo o que a contingência implica – possibilidade, qualificação, imaginação – é arredado e posto de lado para acomodar a força crua da exibição fotográfica do aqui e agora. Porém, é possível e mesmo provável que as imagens operem na memória precisamente através da contingência, quando o sentido delas não se estabelece no que exibem à partida, mas ao longo do tempo, em novos contextos, sempre em mutação, por vezes irónicos e amiúde contraditórios. Ao jogar com o aspeto contingente de um acontecimento ou assunto representados, a capacidade de uma imagem falar em nome do passado sofre uma mudança na relação com o evento que representa. E quando se trata de acontecimentos de natureza trágica, a contingência pode bem ser a melhor postura interpretativa que podemos almejar.

A Voz conjuntiva das Imagens

A noção de "voz" proporciona uma boa maneira de elucidar o papel da imagem na memória. Entendida aqui como comportando aquelas dimensões da imagem que a impelem a ser posta em relação com outros acontecimentos, em outros tempos e lugares, esta conceção de "voz" ajuda a explicar a forma como a imagem assume um sentido pré-concebido, criado aquando da sua primeira aparição. Assim, podemos entender "voz"

12 Ibid., 58-59.

13 Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). Ver também Judith Butler, Ernesto Laclau, and Slavoj Zizek, *Contingency, Hegemony, Universality* (Nova Iorque: Verso Press, 2000).

como um assistente na nossa compreensão do terceiro sentido da imagem, bem como do papel da contingência na memória visual.

É importante notar que aquilo que aqui designamos por "voz" corresponde efetivamente a uma constelação de termos linguísticos – incluindo modo, voz, tempo e aspeto – que determinam e qualificam um termo de ação num enunciado. "Voz" significa, vulgarmente, articulação ou expressão; gramaticalmente, no entanto, "voz" é definivel como aquilo que evidencia a relação entre o sujeito e o verbo numa frase.[14] Ambos os sentidos estão contidos na definição lata aqui empregue; "voz", então, significa a relação desenvolvida entre espectador e imagem – envolvendo disposição e atitude, posicionamento sequencial e temporal – e igualmente aqueles aspetos da imagem que auxiliam o espectador a desenvolver essa mesma relação. Este aspeto é crucial, uma vez que contrabalança as limitações da própria imagem. Como mantém Slavoj Zijek, "a voz não persiste simplesmente num nível diferente relativamente àquilo que nos é dado ver, antes aponta para uma lacuna no campo do visível, para a dimensão que se furta ao nosso olhar... no limite, ouvimos coisas porque não podemos ver tudo."[15]

A "voz" ajuda a situar a memória visual nos confins do familiar, assegurando que as novas imagens se reportem não só a uma tradição visual quanto à forma e conteúdo, mas também a uma série de expectativas afins acerca do modo como estamos dispostos a relacionarmo-nos com o passado – e aonde a nossa relutância em fazê-lo poderá ser detetada. Ao mesmo tempo, a "voz" ajuda a introduzir os aspetos mais amorfos da reprodução visual, que podemos chamar de forma não rigorosa ou estrita o aspeto, o tempo e um certo estado de espírito de uma imagem.

Se concordarmos que o domínio do visual carece de ser elucidado, tanto no que concerne ao terceiro sentido da imagem como naquilo que se refere à sua conexão à contingência, faz sentido procurarmos por uma voz que responda adequadamente a esta interrogação. Uma tal voz – o "modo conjuntivo" – fá-lo de modo particularmente feliz, já que é a indicada para esquemas interpretativos do tipo "o que poderia ser". Gramaticalmente, o conjuntivo é o termo que denota uma ação situando-a dentro do hipotético, alterando uma frase do tipo "Eu disparei sobre aquele homem" para uma do tipo "se eu tivesse disparado sobre aquele homem". Indicado, para dar um exemplo proverbial, pela substituição de "tinha" por "tivesse tido", e acompanhando tipicamente formas de verbos modais como "poderia" ou "deveria", associado ao uso da conjunção "se", predicar o conjuntivo nas imagens permite acrescentar impulsos de suposição, hipótese e dúvida à verosimilhança fotográfica. Sob este enfoque, a condição de uma realidade ou certeza futura torna-se probabilidade tornada possível pelos desejos, emoções ou imaginação de alguém. Tecnicamente definido como o modo de um verbo usado para expressar condição ou eventualidade, o conjuntivo cria um espaço de possibilidade, esperança e liminaridade através do qual os espectadores se podem relacionar com as imagens. Imagens que poderão não ser, à partida, incertas,

14 Esta definição é parafraseada do *Webster's New Universal Unabridged Dictionary.* Ver também Émile Benveniste, *Problems in General Linguistics* (Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1981).

15 Slavoj Zizek, "I Hear You with My Eyes" in *Gaze and Voice as Love Objects*, ed. Renata Salaci and Slavoj Zizek (Durham: Duke University Press, 1996), 93.

hipotéticas ou emocionais adquirem essas qualidades não inerentes devido a uma atitude dos espectadores. Isso permite que eles se movam através daquilo que se poderia designar o "e se" das representações visuais e da memória. O "e se" enriquece a contradição, as conexões amiúde ilógicas, imprevisíveis e idiossincráticas, pelas quais o valor de utilidade original de uma determinada peça de cultura visual poderá ser facilmente negado e posto em causa. Este "e se" possui muitos ajudantes na fotografia, tais como formas de atribuição insuficientes, legendas vagas e relações imprecisas entre texto e imagem – tudo ferramentas que toldam a referencialidade de uma imagem. Nesta "voz" de natureza conjuntiva, as questões acerca da autoridade cultural são alteradas e silenciadas, senão mesmo suspensas. Os espectadores começam a perguntar não "O que é que estamos a ver?" mas "O que é que isto nos faz lembrar?" e "Que possibilidades isto levanta?"

Como forma de confrontar a experiência, inúmeros académicos interessados nas questões do significado e da representação debruçaram-se sobre o modo conjuntivo. O antropólogo Victor Turner foi determinante na exportação do tema do conjuntivo para campos extralinguísticos, com os seus conceitos de processo ritual e liminaridade.[16] Charles F.Scott, Roger Silverstone, e Michael Schudson desenvolveram individualmente a noção nos contextos da filosofia, dos estudos culturais e do jornalismo, respetivamente.[17] Contudo, nenhum dos citados considerou o papel que o conjuntivo pode desempenhar nas imagens e no domínio da representação visual.

O conjuntivo apura o trabalho da memória visual. Ao ativar marcadores visuais para os seus objetivos, o modo conjuntivo torna-se particularmente indicado para representar acontecimentos complexos. Relevante quando o visual se refugia no passado, o conjuntivo depende aqui da textura e disponibilidade de imagens que são simplificadas, esquemáticas e muitas vezes compósitas e que surgem numa permutável plêiade de pinturas, ícones, fotografias e vídeo. Na memória, esta "voz" de natureza conjuntiva interliga estas dimensões de forma padronizada. Chegamos a recordar acontecimentos na sua totalidade através de imagens condensadas, nas quais fenómenos complexos e multidimensionais são reduzidos a cenas memoráveis. Amiúde, são memoráveis precisamente porque ativam impulsos acerca de como "o mundo poderia ser" em vez de "como é".

Por exemplo, quando uma reprodução visual faz uma pausa na dimensão "e se" – levando os espectadores a considerar o que ela "poderia significar", "poderia ser", "poderia parecer" ou como "poderia acabar" – ela envolve muitas facetas do imaginário. A fotografia de um beijo, dado numa praça no fim da Segunda Guerra, ocasiona visões imaginárias de quem aquelas pessoas seriam, de que tipo de relação poderiam ter tido, do desfecho hipotético daquele ato. Da mesma forma, a fotografia de uma bandeira a ser içada no final

16 Victor Turner, *The Ritual Process* (New York: Routledge and Kegan Paul,1969). Ver também Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage* (Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul, 1960).

17 Charles E. Scott, *The Time of Memory* (Albany: State University of New York Press, 1989). Diz Scott: "o modo conjuntivo pertence a estados de coisas nos quais a incompletude e a contingência, algo não enfático ou diretamente enunciável, se conjugam com a asserção e o facto." (279). Roger Silverstone, *Why Study the Media?* (Thousand Oaks: Sage, 1999); Michael Schudson, "When? Deadlines, Datelines, and History" in *Reading the News*, ed. Robert Manoff and Michael Schudson (Nova Iorque: Pantheon, 1986), 79-108.

de uma longa batalha conjura pensamentos acerca das experiências aí vividas por aqueles que a levantaram e a ordem mundial que a sua ação desejava instaurar. Tais exemplos ilustram aquilo que Lessing escreveu há muito acerca do visual: as imagens quebram a sequência dos acontecimentos a meio. Ao parar a meio uma sequência num momento representativo especialmente memorável, os espectadores tornam-se capazes de adornar com inúmeros esquemas imaginários o momento "prestes a" que é capturado na sequência da ação, Nesse sentido, investem o visualmente exibido de uma dimensão contingente. Essa dimensão contingente, por seu turno, ativa o terceiro sentido da imagem, que facilita a conexão entre imagens de tempos e lugares diferentes.

Visualizando o momento de morte iminente

As possibilidades levantadas aqui acerca do papel da imagem na memória – nomeadamente, de que ela atua aí através quer de um terceiro sentido quer da sua dimensão contingente – são cruciais para percebermos as imagens na sua temporalidade. Ambas as possibilidades dependem, contudo, de decisões de representação que estrategicamente se adequem ao tipo de imagens que, tipicamente, emergem como veículos efetivos da memória. Essas imagens tendem a ser do tipo acima descrito: elas congelam um momento de representação especialmente memorável ao representá-lo através da "voz" de natureza conjuntiva. Tipicamente, por conseguinte, elas partem da força crua da reprodução fotográfica – a sua concretização do aqui e agora – e atenuam essa força com qualificações que sugerem possibilidade, contingência e hipótese.

Tais imagens destacam-se em numerosos exemplos de representação visual. Contudo, os seus atributos são talvez mais salientes naquelas que mostram pessoas prestes a morrer. Aprendemos com Philippe Ariès que a representação da morte foi, desde sempre, codificada de acordo com ideias mais gerais acerca de como a vida deveria ser vivida – e de como se deveria morrer.[18] O trabalho de Jay Ruby enriqueceu a nossa compreensão de como as pessoas recorrem a fotografias de entes queridos para mitigar a inexorabilidade das suas mortes.[19] Tais formulações dão peso à "voz" de natureza conjuntiva, e à interrupção de sequências que é típica das imagens inscritas na memória. Por outras palavras: as imagens do momento de morte iminente oferecem um conteúdo privilegiado para a forma adequada ao seu funcionamento como veículos da memória.

Em primeiro lugar, o conjuntivo oferece-nos uma forma capaz de representar o difícil tópico da morte. Permite que reconheçamos o seu caráter definitivo, ao mesmo tempo que facilita a inclusão da possibilidade, da contingência e inclusive a conclusão ilógica do seu adiamento. Imagens visuais que usam o conjuntivo na abordagem da morte são provavelmente menos difíceis de visualizar.

Em segundo lugar, ao "congelarem" a sequência de uma ação estas imagens sugerem o adiamento do progresso da morte. Isolam a ação no momento do "prestes a", o momento

18 Phillippe Ariès, *Western Attitudes toward Death* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974). Ver também Ariès, *The Hour of Our Death* (Oxford: Oxford University Press, 1981).

19 Jay Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

em que um indivíduo ou grupo está à beira da morte, e não após essa morte ter ocorrido. Ao fixarmos a representação da morte de alguém antes desta morrer, indicamos o momento *antes* da morte e não o momento que segue a esta como o mais poderoso e memorável da representação, dentre a sequência dos acontecimentos que rodeiam a finitude humana. E, com efeito, tanto a arte como os estudos acerca da experiência da morte há muito que mantêm que esse momento final é de importância extrema, já que é suposto oferecer uma revisão de toda a nossa vida em fragmentos de imagens que passam num instante. As pessoas são frequentemente vistas a refletir acerca dos seus sucessos e falhanços no momento em que estão prestes a morrer.[20] Não se trata aqui somente de uma "transferência", mas de uma delimitação essencial das fronteiras, as quais assinalam os aspetos significantes de tudo o que ocorreu antes e de tudo aquilo que virá a seguir.

Esta é uma forma prolixa de dizer que o momento anterior à morte há muito é considerado um dos mais complexos e interessantes momentos da civilização contemporânea, e também um dos momentos que mais perplexidade origina. Por muitos considerado como a versão preferencial da representação da morte, o momento que a antecede pode ser investigado como um *tropo* persistente, que remonta a uma das representações clássicas da civilização – a Crucificação. Embora nem todos os retratos da Crucificação apresentem um Cristo moribundo, a representação de Cristo no momento da sua morte iminente constituiu um tropo visual recorrente.[21] Nessas imagens, Cristo é representado ainda vivo, em sofrimento,, e é o momento antes da sua morte que se elege para representar a própria morte – o oposto da morte é usado aqui para a personificar.

Não admira, portanto, que a escolha estética de representar a morte mediante o momento em que alguém está prestes a morrer tenha tamanha tradição na história da representação visual. Xilogravuras dos séculos XV e XVI – as *artes moriendi*, que retratavam para o público a maneira correta de morrer – apresentam a imagem tradicional da morte na cama e esse leito de morte constitui a representação iconográfica da morte então predominante.[22] De igual modo, numerosos quadros do fim de setecentos e começo de oitocentos refletem a decisão de apresentar o momento que antecede a morte como substituto da própria morte.

Tomemos outro exemplo: um quadro de Benjamim West intitulado *A Morte do General Wolfe* (1770) retrata a morte de Wolfe durante o cerco do Quebec, no decorrer da guerra franco-ameríndia. West representou a morte daquele que personificava, para ele, o herói moderno, retratando um Wolfe moribundo rodeado de subalternos que o veneram. Ao seu público, West oferecia, assim, a mesma tensão que ressoara outrora nas imagens da Crucificação, na qual a morte é visualizada por um corpo ainda animado. *A morte de Sócrates (1787)*, de Jacques-Louis-David, retrata os últimos momentos de Sócrates de modo análogo. Não obstante o título, ao público era proporcionada uma visão de Sócrates sentado

20 Ariès, *Hour of Our Death*, 106. No cinema, literatura e teatro há copiosos exemplos de representações estruturadas em torno do momento de morte iminente. Um exemplo recente é a peça *Wit*, aclamada pela crítica.

21 Ver Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (Chicago: University of Chicago Press, 1996); Mitchell B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel: The Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

22 Ariès, *Western Attitudes*, 34.

muito direito e ocupado com aqueles que o rodeavam, os quais talvez se interrogassem quando é que a cicuta que ele acabara de engolir faria efeito. A imagem era fiel à versão da morte de Sócrates dada por Platão, que mantinha que o filósofo morrera conforme vivera. Cerca de trinta anos após David, Francesco Goya retratou os horrores das invasões napoleónicas ao exibir um homem hirto de medo face a um pelotão de fuzilamento. O quadro, intitulado *Três de maio, 1808* (1814), mostra-nos o último momento de um homem que será morto à baioneta pelas tropas invasoras.

Ao considerarmos o que é captado em todos estes quadros, de novo nos ocorre que é esta sugestão de movimento congelado que torna cada imagem tão dramática e nos oferece uma noção, conforme Lessing sugeriu, daquilo que pode realmente distinguir a representação visual – e em particular a imagem fixa, parada – de todos os outros modos de representação. Dito de um modo mais simples: a imagem conta a história do que aconteceu no ponto imediatamente anterior ao seu desenlace. O poder das imagens é magnificado pelas mortes que se lhes seguem, e a morte, ao mesmo tempo, é internalizada de uma forma que permite uma leitura mais ampla – e em modo conjuntivo.

Em cada um dos casos de visualização de imagens de morte iminente, somos conduzidos para uma posição ilógica: aquela de um espectador que é simultaneamente ingénuo e omnisciente. Essa omnisciência insta-nos a rever aquilo que sabemos que irá acontecer e a considerarmos aquilo que poderia ter acontecido. Cultivamos a esperança irracional de que a morte possa não ocorrer. Como Lessing sugeriu, somos atraídos para o que vemos efetivamente, porque sabemos o que se segue; ao mesmo tempo, pomos entre parênteses aquilo que sabemos que irá acontecer. Esta atitude paradoxal, contraditória, fica a dever-se ao espírito contingente que o conjuntivo instaura. Enquanto espectadores, somos arrastados para o "e se" dessas representações, somos levados a congeminar como se poderiam ter passado as coisas – caso a morte não houvesse ocorrido. E é esta "voz" de natureza conjuntiva – a modalidade da contingência – que persiste na memória. O " e se" é aquilo que subsiste, reciclado em *posters*, números de revistas procuradas por colecionadores, álbuns fotográficos do ano em revista. O conjuntivo torna-se, assim, uma "voz" ou *tropo* através do qual se recorda.Isto sugere que a opção estética envolvida na eleição de um momento de morte iminente como imagem da morte é decisiva: essa escolha produz uma imagem especialmente poderosa e emocional da morte. Além disso, este momento de morte iminente é traduzível, culturalmente, num espectro muito vasto de representações, entre as quais o jornalismo.

Mesmo antes do advento da fotografia no jornalismo, a presença de ilustrações ou desenhos de momentos de morte iminente era comum na imprensa. Um dos exemplos mais conhecidos é uma ilustração do assassinato do Presidente William McKinley em 1901, que um ilustrador da revista *Leslie* desenhou no momento em que aquele estendia a mão direita para cumprimentar o homem que estava prestes a assassiná-lo.[23] A partir do momento em que a fotografia se torna a forma preferencial de visualizar os acontecimentos

23 A ilustração de T.Dart Waller apareceu na capa de *Frank Leslie's Weekly*,setembro 21, 1901. Apesar de as primeiras informações insistirem que McKinley, que se manteve ainda vivo por uma semana, iria recuperar da tentativa de assassínio, esta imagem de um homem prestes a morrer foi exibida ao mesmo tempo da sua morte efetiva.

no jornalismo, aumentam de modo drástico as possibilidades de representação de momentos de morte iminente.

O Jornalismo e a Imagem da Morte Iminente

A inclusão da imagem de morte iminente em representações jornalísticas fornece uma ilustração particularmente interessante do eco deste tipo particular de registo. Quando os jornalistas incluem, nas suas reportagens, o momento de morte iminente, eles estão, de facto, a subverter os seus próprios objetivos, que são os dar conta do que é mais notável. Aquilo que é mais notável para o jornalismo é a própria morte. No entanto, apresentar a própria morte nem sempre é aquilo que é visualmente mais forte, o que sugere que a decisão – por parte de um jornalista ou cadeia noticiosa – de eleger o que é visualmente mais poderoso, exclui efetivamente aquilo que é notável. Quando tal imagem visualmente poderosa acaba por se tornar a primária representação icónica do acontecimento registado, levantam-se questões acerca do valor documental das imagens das notícias – e de como atuam sobre a memória. Para além disso, quando esse registo usa como "voz" o modo conjuntivo – o "e se" – e não o modo indicativo – o "assim tal qual", no qual o jornalismo se baseia – levanta-se igualmente a questão da voz através da qual os jornalistas tipicamente estabelecem a sua autoridade.

Esta não é questão de somenos, já que o repositório dos momentos altos do fotojornalismo está literalmente repleto de registos fotográficos do momento de morte iminente. Antologias de imagens icónicas do fotojornalismo há muito que incluem versões do motivo da morte iminente, onde se foca o momento que antecede a morte, real ou suposta. São estas imagens que habitam a nossa memória coletiva: um jovem a ser levado para fora do Gueto de Varsóvia sob a mira de uma metralhadora nazi; Lee Harvey Oswald, a ponto de ser alvejado por Jack Ruby; um homem negro a subir à plataforma onde seria linchado; uma criança palestina agachada, e aterrorizada, antes de ser atingida por soldados israelitas. Em cada um destes casos, o motivo de morte iminente é recorrente como substituto, como sínedoque memorizável de um espectro de acontecimentos complexos, muitas vezes contestados na história contemporânea.

O momento de morte iminente implica duas aberrações do ponto de vista jornalístico. A primeira diz respeito à violação do valor jornalístico daquilo que é eminentemente noticiável, aquando da publicação da fotografia – por parte quer do fotógrafo quer da direção do jornal ou cadeia noticiosa – em função da qual a imagem de morte iminente se torna a forma preferencial de visualizar a morte disponível. Na maioria dos casos, esta decisão implica substituir imagens da própria morte, cujo valor noticioso é mais forte, por fotografias que registam o momento de morte iminente. Em parte, tal decisão prende-se com aquilo que Jessica Fishman define como uma inibição no que toca às imagens de cadáveres nas notícias, em função da qual as fotografias de restos mortais se tornam a opção jornalística mais causadora de ofensa.[24] A segunda envolve a violação reiterada dos valores noticio-

24 Ver Jessica M. Fishman, "Documenting Death: Photojournalism and Spectacles of the Morbid in the Tabloid and Elite Newspaper", Tese de Doutoramento, Universidade de Pensilvânia, 2001.

sos, mediante a qual a fotografia menos informativa, escolhida para publicação, se torna a imagem icónica através da qual os acontecimentos complexos que envolvem a morte irão ser recordados. Tais fotografias do momento de morte iminente reaparecem depois em retrospetivas noticiosas, efemérides e outros exercícios de memória efetuados regularmente pelas cadeias noticiosas.[25] Dado que muitos dos acontecimentos que são representados ou recordados envolvem a morte trágica de personalidades públicas ou de largos segmentos de população, a seleção e manutenção de fotografias que foram estrategicamente escolhidas por registarem o processo de morte e não a morte como algo terminado é algo de revelador.

Por exemplo, três das quatro imagens icónicas da guerra do Vietname captam indivíduos suspensos no momento em que estão prestes a morrer, mas não ainda mortos.[26] Todas essas fotografias não só tiveram intensa divulgação na altura do desenrolar dos acontecimentos, como viriam a ser exibidas recorrentemente, aparecendo de novo em histórias contemporâneas do Sudeste Asiático, em retrospetivas da guerra do Vietname, e dos anos sessenta e setenta, feitas por jornais e canais noticiosos. A mais famosa será a que foi tirada por Eddie Adams em 1969, de um comandante da polícia do Vietname do Sul – o general Loan – a alvejar na cabeça um prisioneiro vietcongue. A fotografia, uma na sequência de instantâneos que Adams tirou na altura, tornar-se-ia rapidamente um símbolo poderoso dos sentimentos antiguerra e desempenhou um papel chave na reviravolta da opinião pública norte-americana, que começou a ser contra a guerra. É significativo que Adams tenha feito vários outros instantâneos do prisioneiro vietcongue, já morto, e que esses não tenham tido grande difusão na imprensa, ao passo que o momento de morte iminente figurou nas primeiras páginas de praticamente todos os jornais dos E.U.A. Apareceu duas vezes na edição do *New York Times*, na primeira página e na décima segunda, em destaque – ladeada por fotografias que Adams tirara dos momentos anteriores e posteriores à execução.[27]

O fornecimento de corroboração fotográfica da morte de um prisioneiro foi, dessa forma, subalternizado para se dar lugar à imagem da morte iminente. A cadeia noticiosa *NBC* seguiu o procedimento oposto: mostrou a fotografia e de seguida o ecrã televisivo ficou em escuridão durante três segundos, o que serviu para aumentar o impacto da fotografia.[28] A fotografia acabaria por receber o prémio Pulitzer e tornar-se numa das representações icónicas da guerra do Vietname – o que não é surpreendente.

25 Discuti estes dois modos de interpretação enquanto distinção entre o local e o temporal. Ver Barbie Zelizer, "Journalists as Interpretive Communities", *Critical Studies in Mass Communication* 10, no.3 (1993): 219-37.

26 Além da fotografia obtida por Eddie Adams e discutida mais abaixo, estas incluíam fotografias de um monge budista a imolar-se pelo fogo e de um grupo de mulheres e crianças prestes a ser fuziladas em Mi Lai. Quando a fotografia chegou às redações foram levantadas algumas questões em relação à sua impressão Um editor de Siracusa foi citado como tendo dito "Se se pode publicar uma imagem da crucificação, podemos publicar esta fotografia." Ver Vicki Goldberg, *The Power of Photography* (Nova Iorque: Abbeville, 1991), 2I2.

27 Eddie Adams, "Shooting of General Loan" (Associated Press, 1968).

28 Goldberg, *Power of Photography*, 226.

Mas o momento de morte iminente nunca atingiu porventura uma representação tão eloquente como aquela que nos é dada pelos registos visuais dos ataques de 11 de setembro[29] ao World Trade Center e ao Pentágono. Dado que o ataque ao World Trade Center ocorreu no centro da capital jornalística da nação, o *New York Times* presumiu que as câmaras das equipas de reportagem e as máquinas fotográficas teriam tempo "mais do que suficiente para captar os momentos mais atrozes".[30] Contudo, imagens de perda de vida humana não foram comuns, à exceção de uma fotografia de uma mão decepada, no *Daily News* nova-iorquino.[31]

A exibição de restos mortais, sangue e cenas atrozes foi praticamente inexistente. Possivelmente, devido ao trauma provocado pela extensão da tragédia, representar a perda da vida humana no último momento de vida pareceu mais adequado do que retratar a morte em si. Essa prática reflete também a relutância, identificada por Fishman, em exibir na imprensa imagens de restos humanos e uma tendência concomitante de preferência por imagens de objetos inanimados ou corpos com vida.[32] Assim, administradores das cadeias noticiosas reconheceram que o material visual (vídeo e fotografia) de corpos amputados foi afastado da visão do público. O presidente da MSNBC disse que a sua equipa pôs de lado inúmeras fotografias que mostravam sangue e partes de corpos humanos e elegeu imagens mais anódinas. "Optámos por não mostrar demasiado," declarou." O que de mais horrífico e explícito existe do que um prédio de 110 andares a soçobrar e desintegrar-se ante os nossos olhos?"[33] Por outras palavras, o momento de morte iminente foi, desde o início, *tropo* de representação cimeiro.

Mesmo assim, as imagens que surgiram nos dias posteriores aos ataques foram recebidas com incredulidade. O *Business Week* aconselhou aos seus leitores: "Fechem os vossos olhos e tentem fazer estas imagens desaparecer – os buracos cavados nas torres gémeas por dois aviões comerciais sequestrados, os empregados de escritório desesperados a saltar para a morte, o desmoronar dos edifícios em cascata, cenas de pânico nas ruas, imagens televisivas não editadas de funcionários do Pentágono feridos. Não conseguimos fazer com que o horror desapareça."[34]

Fotografias dos ataques, mesmo sem exibir corpos, apareceram com uma frequência que chegava a ser, por vezes, excessiva. Mesmo volvidos vários meses as imagens continuavam a ser emitidas – uma vez que, como escreveu o *New York Times,* "elas param no tempo uma calamidade de uma magnitude tal que, mesmo agora, meses passados, a mente ainda luta por aquilatar aquilo que os olhos lhe transmitem."[35]

29 O ano é 2001 (Nota da tradução).

30 28 Jim Rutenberg and Felicity Barringer, "The Ethics: News Media Try to Sort Out Policy on Graphic Images", *New York Times*, 13 de setembro, 2001, p. A24.

31 *NewYork Daily News*, 13 de setembro 2001, edição vespertina.

32 Fishman, "Documenting Death."

33 Erik Sorensen, citado em Rutenberg e Barringer, "The Ethics."

34 "Terror in America", *Business Week*, 24 de setembro, 2001, p. 35.

35 Andy Grundberg, "Photography", *New York Times,Book Review*, 2 de dezembro, 2001, p. 35. Com efeito, o número de

As representações de morte iminente do 11 de setembro tiveram dois pontos de enfoque fotográfico: instantâneos mal focados de pessoas prestes a morrer, e imagens dos edifícios do World Trade Center em chamas, cheios de pessoas não avistadas, mas como que suspensas num espaço presumido ou imaginado, na iminência da morte. Estes dois lados de representação da morte – uma imagem de primeira ordem, que mostra pessoas à beira de morrer, e uma imagem de segunda ordem, que retrata a sua presumível morte em edifícios prestes a soçobrar – foram exibidos de forma díspar, ainda que complementar. Faz sentido que os consideremos individualmente.

Fotografias de Primeira ordem da Morte Iminente

As imagens de pessoas em queda, em direção à morte, forneceram um exemplo especialmente horrífico da força da captação fotográfica – exemplo que constituía uma representação em primeiro grau do momento da morte iminente. Imagens de corpos ainda vivos, debruçados nas janelas dos andares de topo ou tombando dos arranha-céus, constituíram um conjunto do que foram talvez as mais trágicas imagens exibidas nos dias imediatos aos ataques. Trazendo à memória uma imagem antiga, em que pessoas numa fábrica têxtil acenavam histericamente desde o interior do armazém a arder aos espectadores na rua e preferiam saltar a morrer nas chamas[36], estas fotografias eram chocantes pela magnitude de perda de vida humana que significavam. As fotografias das pessoas a acenar freneticamente à medida que as chamas consumiam os edifícios ou a saltar para uma morte certa eram especialmente dolorosas porque sublinhavam o desespero – tanto das pessoas presas lá dentro como daqueles que assistiam ao seu fim.

Imagens das pessoas prestes a morrer surgiram, em primeiro lugar, na televisão. Durante as primeiras horas após os ataques, alguns canais noticiosos abertos e de cabo – CNN, Fox News e CBS – começaram por mostrar filmagens de pessoas a saltar dos andares de topo das torres para as suas presumíveis mortes, no pavimento. Estas imagens, nas quais os corpos se assemelhavam a traços negros irreais a tombar, espasmodicamente, contra o céu cinzento que ladeava os prédios, representavam, mas não captavam momento real da morte. Nenhum corpo foi mostrado a atingir o pavimento, e foram dados escassos detalhes visuais sobre os que estavam prestes a morrer. As fotografias eram insólitas, pelos longos planos de ação que ofereciam e pela inexistência, nelas, de rostos, traços humanos discerníveis ou detalhes de vestuário. Ao mesmo tempo, a distância entre os fotógrafos e equipas de reportagem e as pessoas presas nos andares de topo dos edifícios assegurava que estas últimas permaneciam anónimas e não seriam reconhecidas

fotografias que circulou foi enorme, sugerindo que a resposta pública à tragédia foi mediada pelo uso da fotografia como portadora de testemunho, de acordo com o modo iniciado em 1945, após a libertação dos campos de concentração nazis. Ainda acerca deste assunto, ver Barbie Zelizer, "Photography, Journalism, and Trauma", *Journalism after September 11*, ed. Barbie Zelizer e Stuart Allan (Nova Iorque: Routledge, 2002); Barbie Zelizer, "Finding Aids to the Past:Bearing Personal Witness to Traumatic Public Events", *Media, Culture and Society* (maio 2002): 697-714.

36 Numa calamidade anterior, o incêndio na fábrica de Triangle Shirtwaist, em 1911, cerca de cinquenta pessoas saltaram das instalações para a morte.

pelos familiares.[37] Aos telespectadores, por sua vez, era pedido que presumissem a morte iminente no pavimento a partir do facto brutal desses corpos anónimos em queda livre. Assim, num certo sentido, estas imagens que captavam de forma tão completa o horror do ataque à medida que este se desenrolava dependiam, já nesta primeira versão, da capacidade do espectador preencher os espaços em branco na narrativa de uma morte horrível, para lá daquilo que objetivamente era visto. É significativo que estas imagens, na sua versão filmada, tenham sido tiradas do ar imediatamente após a sua emissão inicial. Tanto a ABC como a MSNBC decidiram não as passar de todo, com a administração de ambas as organizações noticiosas a interrogar-se se seria "necessário mostrar pessoas a mergulhar para a morte."[38] A NBC mostrou uma imagem de uma pessoa a saltar e depois tirou-a porque, na opinião de um dos seus administradores, era "perturbante".[39] Embora a imagem continuasse a ser mostrada em algumas cadeias noticiosas internacionais, como a BBC, internamente foi considerada inapropriada e tirada do ar.

E, contudo, estas imagens de pessoas debruçadas das torres e a saltar viriam a ter uma vida breve – e bizarra – na imprensa, facto que sublinha o poder do conjuntivo em ajudar as pessoas a lidar com os ataques ao World Trade Center. Duas imagens em particular regressariam de novo no dia a seguir ao ataque, relegadas então, como "imagens paradas", para as páginas interiores de alguns jornais. Uma fotografia da *Associated Press* de uma pessoa isolada, a saltar de cabeça desde um dos prédios, tirada em duas versões por Richard Drew, teve uma circulação maior do que qualquer outra imagem de pessoas prestes a morrer. O indíviduo, com as pernas posicionadas em pose de dança, aparecia em queda contra a face do edifício. A imagem apareceu no *Philadelphia Inquire,* numa página interior, sob um título simplesmente informativo, direto – "Uma pessoa cai da Torre Norte do World Trade Center" – ao lado de outra imagem muito maior de um avião a preparar-se para embater numa das torres.[40] Apareceu também no *Chicago Tribune* e no *Washington Post*, no último dos quais surgia apensa a um artigo que conjeturava sobre que tipo de razões levariam as pessoas a escolher saltar.[41] Uma versão desde um ângulo diferente da mesma imagem foi exibida no *New York Times* e no *Washington Post*.[42] A *Time* legendou-a como "A Longa Queda."[43]

37 Vieram lágrimas aos olhos de um operador de câmara do canal de notícias da Fox quando, entrevistado, descreveu como foi filmar as pessoas a saltar das torres. "Deixei de filmar," disse, "mas vi ainda mais 25 a saltar, de mãos dadas, em grupo." (Rob Ginnane, citado em "Behind the Camera", *TV Guide,* setembro 29- outubro 5, 2001, p.15).

38 David Westin, presidente da ABC NEWS, citado em Rutenberg and Barringer,"The Ethics."

39 Bill Wheatley, vice-presidente da NBC NEWS, citado em Rutenberg e Barringer,"The Ethics."

40 A fotografia apareceu no *Philadelphia Inquirer* , 12 de setembro, 2001, p. A14.

41 A fotografia apareceu no *Chigago Tribune* em 12 de setembro, 2001, p. A12. É reproduzida em Gene Weingarten and David Von Drehle, "A Death Better Than Fate's", *Washington Post*, 13 de setembro, 2001, p. C1.

42 A fotografia apareceu no *New York Times*, 12 de setembro, 2001, p.A12. Imagens das torres incendiadas surgiram nas páginas A1 e A8. A fotografia apareceu no *Washington Post*, 12 de setembro, p.A8. Uma fotografia ligeiramente diferente de pessoas a saltar, tirada por *Getty Images* , apareceu no *Los Angeles Times* , 12 de setembro de 2001, p. A13.

43 *Time*, edição especial de 11 de setembro, s.p.

Imagem nº1 – Um homem não identificado salta para a morte a partir de uma das torres
(Richard Drew, Associated Press/Wide World Photos).

Uma segunda imagem, tirada por Jeff Christiensen, da *Reuters*, foi também muito difundida nos primeiros dois dias após os ataques. A fotografia mostrava pessoas debruçadas das janelas do *World Trade Center*, a acenar freneticamente. Embora Christiensen não se tivesse apercebido de início que a imagem maior do edifício continha, num dos cantos, várias pessoas encurraladas entre a opção de morte pelas chamas ou de morte pelo salto, o serviço noticioso da agência, assim que se deu conta do que aí estava captado,

ampliou esse canto da fotografia, tornando esses 1/50 avos da foto na imagem central. A imagem apareceu duas vezes no *Washington Post,* no *Chicago Tribune, Newsweek* e *Boston Globe*.[44] Recebeu uma legenda que generalizava de modo típico a cena retratada: a *Newsweek* intitulou-a "Após a Explosão."[45]

A exibição imediata destas imagens pela imprensa levanta a questão de como o instantâneo fotográfico pode, subitamente, tornar apresentável o que era horrível em movimento. Porque é que a imagem de pessoas a saltar, considerada demasiado forte e inapropriada quando faz parte de uma sequência de vídeo, se tornava adequada para exibição pública umas meras vinte e quatro horas depois, então transformada num retrato estático, único? Estas questões, no entanto, não chegaram a colocar-se, uma vez que este ressurgimento das imagens estáticas de pessoas prestes a morrer ocorreu apenas de forma limitada.

Não obstante uma curta presença na imprensa durante o primeiro ou segundo dias após os ataques, as fotografias não proliferaram significativamente. Foram publicadas apenas num número limitado de jornais, sobretudo jornais nova-iorquinos e de referência[46]. Quando surgiram, apareceram nas páginas interiores em vez de na primeira página e, na maior parte dos casos, a preto e branco em vez de a cor.[47] Mas, mesmo assim, provocaram queixas dos leitores. [48]

No fim de semana, as imagens de pessoas prestes a morrer haviam praticamente desaparecido, ressurgindo apenas escassamente em magazines noticiosos, retrospetivas, ou compilações dessa primeira semana.[49] Por altura da impressão, três meses depois, de várias retrospetivas do ano, já quase não apareciam. Numa dessas publicações me-

44 A Reuters foi avisada de que havia pessoas que a fotografia captava por um assinante europeu, o qual descortinou umas manchas incongruentes na perspetiva mais ampla da fotografia original. Ver Valerie Basheda, "An Unforgettable Picture", American Journalism Review (outubro 2001): 27. A fotografia apareceu no *Boston Globe* em 12 de setembro, 2001, p.A8; no *Chigago Tribune* em 12 de setembro de 2001,p.A12; no *Washington Post*,12 de setembro, 2001, p.A16 e 13 de setembro, 2001, p.C3.

45 *Newsweek*,24 de setembro, 2001, investigação especial, s.p.

46 Ver Alice Tugend , "The Simple Act of Getting to Work Was an Ordeal", *American Journalism Review* (outubro 2001):25. Os jornais que publicaram a fotografia incluíam o *New York Times,* o *Detroit News*, o *Newsday,*o *Denver Post* e o *Philadelphia Inquirer*. O *Washington Post* incluiu uma troca de ideias na primeira página sobre os corpos a cair (Barton Gellman, "I Saw Bodies Falling Out-Oh God, Jumping, Falling", *Washington Post*, 12 de setembro, 2001, mas a fotografia que a acompanhava era de duas mulheres angustiadas que se abraçavam. A fotografia da Reuters das pessoas a debruçar-se das torres apareceu na A16.

47 Numa ampla seleção de fotografias das primeiras páginas dos jornais no dia a seguir aos ataques, nenhum dos 122 jornais nacionais mostrou qualquer imagem das pessoas prestes a morrer nas suas primeiras páginas. Ver Instituto Poynter, *September 11 2001: A Collection of Newspaper Front Pages Selected by the Poynter Institute* (Kansas City: Andrews McMeel, 2001). Os únicos jornais a publicar essas imagens na primeira página não eram norte-americanos: o *EL Universal,* da Cidade do México, mostra a fotografia da Reuters das pessoas a debruçar-se dos edifícios (12 de setembro de 2001, p.A1) e *O Dia,* do Rio de Janeiro, mostrou a fotografia da AP de um homem a cair para a morte de cabeça com a legenda "Desesperado" (setembro 12, 2001, p.A1).

48 VerTugend, "Simple Act of Getting to Work." Ver também Rutenberg e Barringer, "The Ethics."

49 A imagem apareceu na *Newsweek,* 24 de setembro de 2011, s.p, impressa em duas páginas. Uma outra fotografia, tirada por um fotógrafo para a *Getty Images* surgiu na edição especial da *Time* a 11 de setembro. Mas a imagem das pessoas a saltar não surgiu nas edições normais da *Time, Business Week, People*, ou na *In These Times.*

moriais, das cerca de cem fotografias incluídas nenhuma mostrava os corpos a tombar.[50] Mesmo na retrospetiva da *Associated Press*, editada em setembro de 2001, a fotografia do homem solitário a saltar, tirada por um dos fotógrafos da casa, não foi incluída. [51]

A exibição contraditória da imagem estática, isolada – que surgiu mitigada, não em toda a sua força – é reveladora. Por um lado, poder-se-ia esperar que a sua aparição seria breve, dada a relutância da imprensa em mostrar despojos humanos.[52] Por outro lado, o ressurgir do momento do prestes a morrer como imagem parada ofereceu uma visão mais contingente, e em modo conjuntivo, relativamente à que era sugerida pela versão em movimento.

Imagem nº2. Pessoas suspensas entre a morte pelas chamas ou morte pela queda
(Jeff Christiensen, ©Reuters 2001, publicada com permissão).

Mesmo que, no espaço de um par de dias, a maior parte dos leitores se tenha compenetrado do aspeto trágico da narrativa maior – o facto de que, para lá do espaço delimitado pela máquina fotográfica, estava o duro pavimento em que os corpos se iriam estatelar – havia pouco nas imagens em si que os forçasse a enfrentar esse aspeto do acontecimento presenciado. Pelo contrário, a exibição estática do momento permitia que eles se mantivessem no espaço do conjuntivo ainda mais tempo do que haviam permanecido com a

50 Magnum Photographers, *New York: September 11,2001; In the Line of Duty* (Nova Iorque: Regan Books, 2001); and Reuters, September 11: A Testimony (Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, 2002). No volume da *Reuters*, a imagem, captada por Jeff Christiensen, de pessoas dependuradas das janelas foi incluída (p.13).

51 World Wide Photography and Associated Press, *Day of Terror* (Nova Iorque: America Products, 2001).

52 Fishman, "Documenting Death.

imagem em movimento. Nesse espaço do conjuntivo, as pessoas retratadas não estavam ainda mortas e a imagem sugeria a possibilidade remota, nas palavras de um espectador, de que "talvez fosse tudo um pesadelo".[53] Como afirmou um correspondente da ABC, "a coisa mais horrível era a visão das pessoas a atirar-se do prédio. Dizia a mim mesmo que talvez não fossem pessoas a sério. Pareciam pequenos bonecos."[54]

A luta entre estes dois impulsos contraditórios tornou possível tanto o desaparecimento das imagens como o seu retorno episódico. Contudo, a posição terrivelmente clara dos corpos, alguns precipitando-se de cabeça pelos edifícios abaixo, tornava insustentável prolongar indefinidamente uma interpretação no modo conjuntivo. Que outras possibilidades – além daquela da morte certa – poderiam ser aqui contempladas? A imagem era de tal modo incómoda que o *New York Times* publicou um artigo pormenorizando as razões editorias por detrás da decisão de pôr nas suas páginas a imagem dos corpos em queda livre.[55] Enquanto o *New York Times* justificava a sua decisão de a publicar argumentando que a fotografia aparecia só nas páginas interiores e a preto e branco, o *Newsday* justificava-a alegando que era uma imagem pequena e que a pessoa nela captada era irreconhecível; isso, contudo, não foi suficiente para alguns leitores.[56] Como uma pessoa escreveu ao *Denver Post* , "[I]sto é nauseabundo... Será que não têm sentimentos, nenhum sentido de decoro pelas famílias em luto?"[57]

Assim, os retratos dos corpos em queda livre desapareceram uma segunda vez. Tornava-se necessária uma visualização que pudesse transmitir de forma poderosa o desenrolar dos acontecimentos, e um outro momento de morte iminente – de segunda ordem – emergiu assim das inúmeras fotografias tiradas. Representava uma dimensão mais imaginada ou reconstituída da morte iminente, corporizada no colapso do World Trade Center. Por outras palavras, as imagens dos edifícios onde pessoas estavam prestes a expirar tomaram o lugar das imagens das pessoas que estavam para morrer.

Fotografias de Segunda Ordem da Morte Iminente

A exibição de imagens dos edifícios consolidou uma tendência na imprensa, identificada por Fishman, de contrabalançar a visualização de cadáveres através de um enfoque em objetos inanimados.[58] Porém, no caso presente, os prédios assumiram desde o início, para um público pesaroso, um papel central na visualização da tragédia. Repetidas por inúmeras vezes na televisão, nas revistas e noutros meios de difusão, as torres forneciam uma

53 Comentário anónimo feito durante uma exibição pública da reportagem televisiva na Universidade de Pensilvânia em Filadélfia, 11 de setembro, 2001.

54 Don Dahler, citado em "Ground Zero", *Tv Guide*, 29 de Setembro-5 de Outubro, 2001, p. 39.

55 Ver Rutenberg and Barringer, "The Ethics."

56 Ibid.; Tugend, "Simple Act of Getting to Work", 25. Inversamente, na coluna do *Philadelphia Inquirer* intitulada "As imagens mais atrozes" não se mencionam de todo os corpos.

57 Citado em Rutenberg and Barringer, "The Ethics."

58 Fishman, "Documenting Death."

imagem notável do momento do impacto, que segmentava de forma clara a história mais vasta num antes e num depois. Por vezes, as imagens pareciam funcionar como uma "espécie de cenário fixo".[59] Contudo, a exibição repetida destas imagens, contudo, dissipou a descrença que perdurava nas pessoas acerca do que estava a acontecer. Nas palavras do apresentador Brian Willians da *MSNBC* , "[A]s pessoas ainda ficam espantadas ao ver aquelas imagens-vídeo."[60]

Mas, enquanto fotografia de um momento de morte iminente, a imagem do World Trade Center a fraturar-se, as suas torres brevemente em chamas antes de soçobrarem de modo colossal, assumia uma função adicional. Forçava os espectadores a imaginar ou presumir as circunstâncias precisas das pessoas que enfrentavam a morte, sem que se visse alguma delas prestes a morrer. Tal como as imagens em movimento de corpos ofereciam menor capacidade de permanecer no modo conjuntivo se comparadas com imagens estáticas, a exibição de corpos proporcionava menos espaço ao modo conjuntivo do que as imagens dos prédios inanimados. A decisão de mostrar edifícios em vez de corpos, prolongava o momento da contingência, durante o qual os espectadores podiam ainda esperar, improvavelmente, que os prédios não ruissem e que as pessoas fossem salvas. Como disse um dos espectadores, " Continuava a olhar e a olhar com esperança que a história tivesse um desenlace diferente."[61] Ou, como comentou um articulista do *New York Times* num momento em que o registo gravado das imagens dos edifícios recém-atingidos foi momentaneamente rebobinado, "vimos a história a inverter-se; o prédio surgiu de novo inteiro, como num sonho."

As fotografias retratavam as ominosas fachadas gigantes das torres gémeas em vários estados de destruição. Algumas fotografias mostravam-nas na altura do choque de um dos aviões; outras mostravam-nas a arder após os aviões as terem atingido; outras ainda mostravam-nas em derrocada. As primeiras páginas de alguns jornais escolheram mostrar uma série temporal dos prédios a ruir.[62] Cada uma era uma versão adicional do momento do "prestes a morrer", levando os espectadores a reconhecer que os milhares de pessoas que estavam vivas no seu interior estavam a passar momentos atrozes, em circunstâncias horrendas, no momento da captação das imagens.

Durante os dias seguintes, as mesmas imagens passaram repetidamente. No dia seguinte aos ataques, as torres em chamas surgiram na primeira página de quase todos os jornais norte-americanos e internacionais.[63]

---

59 Deborah Potter, "It Isn't Over" , *American Journalism Review* (novembro 2001):76.

60 Citado em "Terror Hits Home", *Tv Guide*, 29 de Setembro-5 de Outubro, 2001, p.10.

61 Comunicação pessoal feita à autora.

62 Este esquema representacional, em que uma sequência de imagens mostrava os prédios a ser atingidos pelos aviões e depois em ignição pelo fogo e prestes a soçobrar, foi bastante utilizado. A sequência surgiu nas primeiras páginas do *Los Angeles Times*, do *Lexington Herald-Leader,* do *Sacrament Bee*, do *Arizona Republic,* do *Tennessean*, do *Denver Post*, e do *Dallas Morning News,* entre outros.

63 Numa recolha bastante ampla das primeiras páginas no dia a seguir aos ataques, as torres em chamas aparecem em quase 85 por cento dos jornais elencados. Ver *September 11, 2001,* Instituto Poynter.

Imagem nº3 O colapso iminente das torres do World Trade (Sean Adair, ©Reuters 2001, publicada com permissão)

Ao ver as imagens naquela altura, os espectadores eram obviamente forçados a suspender aquilo que já sabiam – que as torres haviam soçobrado, matando todos os que estavam presos nelas. E, contudo, a imagem persistiu. O *Philadelphia Inquirer*, por exemplo, utilizou as torres a arder como logótipo nos dias a seguir ao ataque, como forma de assinalar o seu inventário diário de artigos relacionados com o ataque. [64]

Para além das primeiras páginas dos jornais, as torres em chamas foram vistas em praticamente todas as formas de suporte visual. Nos dias posteriores, apareceram nas capas de todas as revistas de notícias e como logótipos da maior parte das emissões televisivas, em cabo ou em canal aberto. [65] Adornaram as capas das publicações que recordavam os ataques que surgiram nos meses seguintes.[66] A capa do número duplo de fim do ano da *Newsweek* afixava uma única palavra – "setembro" – sobre uma fotografia das duas torres a arder.[67] A 31 de dezembro, a mesma imagem encabeçava uma secção especial do *New York Times* intitulada "O Ano em Imagens".[68] As torres apareciam não só nas capas mas nas páginas interiores dessas compilações das notícias do ano: uma edição comemorativa, publicada pela Reuters, atribuiu dez por cento das suas mais de 130 fotografias às torres em chamas.[69] As imagens foram ainda afixadas em inúmeros artefactos culturais, como calendários, pregadeiras, t-shirts e posters.[70]

Mas devemos perguntar porque razão foram estas as imagens captadas que ficaram presas na memória. Porque razão foram as imagens das torres a arder as escolhidas para definir o momento do "prestes a morrer" nos ataques de 11 de setembro? É provável que a sua soberania indisputada como forma preferencial de conferir sentido aos ataques se prenda com o facto de elas terem a "voz" adequada para representar o horror associado ao ataque ao *World Trade Center.* As imagens não ofereciam apenas um grau de contingência apropriado para uma mensagem demasiado cruenta, que não podia ser vista em

64 O logótipo deixaria de aparecer no jornal aos 16 de setembro – altura em que uma imagem semelhante das torres em chamas surgiria numa das páginas de dentro (a 24).

65 As torres incendiadas tendiam a surgir tanto nas capas como nas páginas interiores da imprensa mais popular. Surgiram por exemplo na capa da *In These Times*, 15 de outubro, 2001 e ainda nas páginas 9 e 10; na capa do *Tv Guide* debaixo do título "Terror Hits Home", 29 de Setembro-5 de Outubro, 2001, e ainda em três páginas interiores (8-9,10, 18); na capa da *Business Week*, sob o título "Act of War", 24 de setembro, 2001 e ainda na página 34; na capa de *People*, com o título "September 11, 2001: The Day That Shook America", 24 de setembro, 2001 e ainda nas páginas 6 –7.

66 Incluíam as capas de Magnum Photographers*, New York: September 11, 2001* (Nova Iorque: Powerhouse, 2001); World Wide Photography and Associated Press, *Day of Terror;* Editors of *New York Magazine*, *September 11, 2001: A Record of Tragedy, Heroism, and Hope* (Nova Iorque: Henry N. Abrams, 2001); Ethan Casey, ed., *9: 11 8.48 A.M.:DocumentingAmerica's Greatest Tragedy* (Booksurge.com, 200l).

67 *Newsweek,* 31 de dezembro, 2001- 7 de janeiro, 2002.

68 "The Year in Pictures", *New York Times,* 31 de dezembro, 2001, sec. G.

69 Reuters, *September 11: A Testimony.* Ver também World Wide Photography and Associated Press, *Day of Terror* e Magnum Photos, *New York: September 11, 2001.* No último citado, das quase cem fotografias, 20 retratavam as torres em chamas ou envoltas em fumo. Num padrão mnemónico que era frequente em publicações memoriais, noutras 12 surgiam imagens das torres antes de 11 de setembro de 2001.

70 Alguns exemplos: o World Trade Center Memorial Wall Callendar (Brown Trout Publishers); o Heroes 2002 Wall Calendar (Brown Trout Publishers); e *America 911; We Will Never Forget* (VHS).

toda a força bruta da captação da realidade. Como escreveu, no *New York Times,* um espectador que tentara tirar uma fotografias às torres antes da derrocada, "Teria sido uma boa fotografia. E sem dúvida que tinha sido mais fácil transformar o horror numa distância estética e negar a realidade. Nessa distância ficávamos a salvo."[71] Mas a imagem também interrompia, cortava – e mostrava – a história precisamente no seu momento mais forte, levando os espectadores a reconhecer o que se iria seguir ao mesmo tempo que lhes permitia que prolongassem a experiência do que já tinha . Estas imagens criavam, assim, um espaço de (im) possibilidade, dentro do qual os espectadores podiam permanecer ainda num momento em que toda a extensão da tragédia não se havia abatido sobre eles.

Conclusão: Quando a Memória Estaca na Contingência

A troca de pessoas por edifícios como a representação preferencial do momento de morte iminente no *World Trade Center* faz sentido se considerarmos o papel do conjuntivo na imaginação popular. Contemplar a crueza horrenda dos corpos em queda para a morte era claramente problemático porque a sua rude exibição tornava o modo conjuntivo incapaz de silenciar, para os espectadores, a finalidade da morte. Os edifícios, pelo contrário, prolongavam a resposta do conjuntivo, atenuando a realidade com o sentido, improvável mas reconfortante, de que o tempo poderia ter travado a intenção da morte.

É importante percebermos que a dualidade associada à exibição destas imagens foi resolvida recorrendo a uma robusta tradição de fotografias da "morte iminente", onde a morte ocorria de facto ou se presumia. A trajetória pela qual a tragédia cruenta veio a ser visualizada através de um "e se", em vez de um "assim tal qual", não foi fruto de uma decisão tomada a partir deste único acontecimento. Tem uma longa história, que relaciona esta ocorrência com outras catástrofes semelhantes – guerras, assassínios, tragédias naturais, atos de terrorismo. A "voz" da imagem tornou disponíveis os paralelismos e clarificou quais os filtros que seriam admissíveis para trazer à esfera pública a representação da morte. Essa mesma "voz" ofereceu, aos espectadores, o espaço da contingência durante o tempo que lhes foi necessário, adiando a conclusão lógica da imagem do prestes a morrer – a própria morte.

É, porém, significativo, tal como se pôde constatar ao vermos a longa e influente tradição de tais imagens, que a representação do prestes a morrer não desapareça à medida que desliza para o campo da memória e para aquilo que deveria ser uma aceitação gradual do horror dos acontecimentos subjacentes. Pará lá da sua funcionalidade estratégica para certos tipos de eventos públicos, o momento de morte iminente permanece como um marcador de acontecimentos complexos na história. Persiste numa miríade de formas, transformando-se, no jornalismo, em fotografias galardoadas, imagens celebradas, e até em representações icónicas que se tornaram, nas palavras de um jornal, " afirmações definidoras dos acontecimentos que as originaram"[72]. Isto quer dizer que uma resposta de modo conjuntivo aos horrores representados persiste também, prolongando-se enquanto

71 Colson Whitehead, "The Image", *New York Times Magazine*, 23 de setembro, 2001, p. 21.

72 Richard Edward Larsen, "Did Palestinian Boy Die in Vain?" *Ventura County Star*, 5 de Outubro de 2000,p.B9.

mensagem de contingência até um ponto em que esta poderá não ser já melhor a resposta aos acontecimentos de destruição em massa exibidos nessas imagens.

Isso deveria fazer-nos parar para pensar. A poderosa presença do conjuntivo no centro da nossa capacidade de memorizar o passado sugere que, muitas vezes consciente ou inconscientemente, entramos numa espécie de jogo irracional com aquilo que presenciamos, projetando outros fins nos ecrãs através dos quais olhamos o mundo. O "e se" habita o âmago dos nossos encontros com o mundo real e molda ainda a nossa capacidade de recordar, muito após a sua utilidade ter cessado. Muitas vezes "vemos" porque "deveríamos ver". Mas o nosso salto para o terceiro sentido da imagem, para um abraço do condicional e do hipotético, deve ser objeto de reflexão, ainda assim, pelo que sugere acerca das fronteiras da memória. Pois pode ser que a memória assente não apenas nas fronteiras do familiar, mas também nas fronteiras do impossível. E quando se trata da memória de acontecimentos trágicos, precisamos de perguntar a nós mesmos se essa é a melhor resposta que podemos arranjar.

Nota da autora: Este ensaio proveio do meu contributo como oradora principal numa conferência sobre retórica visual em Blomington, Indiana – sendo a outra parte fruto de uma conferência sobre o enquadramento da memória na Universidade de Siracusa (ambas dadas em setembro de 2001). Os meus agradecimentos a Barbara Biesecker, John Lucaites, e Kendall Phillips por terem organizado a minha participação; a Roger Abrahams, Larry Gross e Amy Jordan por criticarem os primeiros rascunhos das minhas ideias; e a Bethany Klein por assistência na investigação.

MISTURAS NAS IMAGENS:
ALGUMAS PROPOSTAS DE (DES)ARRUMAÇÃO

ISABEL CALADO

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE COIMBRA (ESEC-IPC)
CENTRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO SÉCULO XX DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA – CEIS20

Resumo

A vastidão do conceito de imagem pede que se constitua para ele um inventário de aceções e apelidos. O presente texto centra-se na "imagem material", em parte porque se assume como complementar de um outro onde a questão da materialidade havia já sido problematizada, embora numa perspetiva diversa[1].

São equacionadas algumas dicotomias, designadamente aquela que tende a separar as imagens cerceadas pela ideia de uma eficácia controlada e as imagens abertas a um campo de eficiência dispersivo. Em todas se deteta a marca do poder: qualquer imagem exerce uma influência e nenhuma é inócua.

Quando falamos em estatutos das imagens implicamos nisto dois aspetos: o do lugar que ocupam no quadro de uma categorização formal, mas também o dos poderes mais ou menos institucionalizados que vão adquirindo e através dos quais deixam marcas nos corpos individuais e coletivos.

Palavras-chave

Imagem; imagem material; representação; imagem estética; perceção; imagem mental; eficácia; eficiência.

1. Pressupostos de um inventário crítico de conceitos

Se queremos perguntar o que faz a imagem, que efeitos produz (sobre quê e sobre quem) e como o faz, é talvez prioritário esclarecer o próprio conceito de imagem. Nem tanto para circunscrevê-lo (a sua tendência expansiva torna difícil e talvez inútil essa ambição), mas essencialmente para metodologicamente constatarmos a multidimensionalidade do vocábulo.

Um uso criterioso dos termos e a discussão sobre o seu significado são terrenos férteis para pensar qualquer objeto de estudo. Porquê, por exemplo, usamos o termo "técnica" numas circunstâncias e, noutras, "tecnologia"? Por que falamos em "meios", reservando para outros discursos as "ferramentas"? Porquê "suportes" e nem sempre "interfaces" ou "sujeitos interfaciados" a ocupar paulatinamente o lugar dos "sujeitos aparelhados"? (cf.

1 CALADO, Isabel (2010) – A imagem sob o signo da fabricação: materialidade e técnicas na modelação da arte e da cultura. *Estudos do Século XX*, 10, Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, p.147-165.ISSN 1645-3530.

Couchot, 1999) Será realmente o "hipertexto" uma novidade radical do "texto"? Porquê "decodificar" e não "interpretar" ou "compreender"? Porquê "ler", quase acintosamente, em vez de "ver"? Por que queremos, nuns casos, "alfabetizar" e noutros "alfanumerizar"? (cf. Echeverría, 1998). Estará o saber organizado em "enciclopédias" ou cada vez mais em "cosmopédias"? (cf. Lévy, 1994) [2] Teremos de inventar "netiquetas" para regulamentar as relações dos atuais "netizens" ou os códigos de conduta dos "cidadãos" são suficientes e aplicáveis aos internautas? (cf. Mathias, 1997). Porquê ainda "educação" vs. "entretenimento" ou "diversão" e só raramente "edudiversão" ("edutainment")?

São opções feitas conscientemente, estas, e elas relevam justamente da vontade de rigor, a que corresponde uma necessidade de circunscrever as especificidades do real, para poder apreendê-lo em toda a sua complexidade. Nem sempre a linguagem acompanha a modulação conceptual a que conduz uma atenta observação dos fenómenos: assim, por exemplo, quando tentamos perceber as constituintes e os dinamismos do mundo eletrónico, esbarramos amiúde com a palavra "ecrã", que veio a tornar-se, desde que as NTIC (cuja designação se vai também alterando e é certo que já preferimos, em alguns contextos, chamar-lhes "novos media") se desenvolveram, demasiado indiferenciada. No campo das Ciências da Comunicação, não parece de todo assimilável o conhecimento produzido a propósito da televisão e do cinema ao conhecimento produzido a propósito dos *new media* – a cultura do(s) ecrã(s) não é a mesma cultura num e noutro caso.

Pois bem, com a palavra "imagem" as dificuldades decorrentes da sua imprecisão vão ao ponto de incorrermos, quase inevitavelmente, em algumas contradições. Ou então, tentando evitá-las, esquartejamos demasiadamente um discurso que dela fale, para (em apartes sucessivos) esclarecer significados mais precisos com que, no contexto, a utilizamos.

São muitas as imagens da imagem (cf. Calado, 1994): nalgumas um retrato, numa definição particularmente acarinhada em culturas (como é ainda a nossa) que destacam a imagem analógica. Noutras, as imagens são saberes e, nesse caso, produtos da inteligência e de um olho pensante. Versões existem em que as imagens são sobretudo magias, transportando-nos para o mundo dos duplos, das sombras, dos reflexos e dos simulacros. Nela se buscam, ainda, lugares privilegiados de vivência do tempo, para se encontrarem, com frequência, dilúvios e excessos que obrigam a repensar as relações com as tradicionais coordenadas da existência.

Por várias vezes nos temos confrontado com o interesse e a fecundidade de uma reflexão sobre a pluralidade do visual e já perdemos algum tempo construindo as perguntas que subjazem a uma tal variedade (cf. Calado, 2000).

Com esta nota introdutória voltamos a fazer um alerta para a amplitude do conceito, para a imprecisão com que frequentemente o usamos e até para a impropriedade relativa do vocábulo. Num certo sentido, e particularmente quando se trata de analisar imagens, conviria encurtar a semântica do termo e precisar três ou quatro características desse objeto de análise, de modo a perceber-se exatamente de que imagem(ns) se trata. Por outro lado, o esclarecimento terminológico que nos propomos fazer aqui servirá para mostrar, também, que devemos tê-lo em conta moderadamente. Ou seja, se é verdade que, em certas ocasiões, a operacionalização da(s) imagem(ns) se torna imperiosa, outras situações ocorrem em que tendemos a falar dela, e acertadamente, de uma forma aparentemente indistinta: de algum modo independente da sua materialidade concreta, do(s) caso(s) em que se multiplica, das versões que assume ao organizar-se numa representação, do corpo que toma em função do suporte, da máquina ou da técnica que a veicula.

2 Para este autor, os termos não se equivalem: a enciclopédia é um sistema de organização em que as pessoas se colocam em torno do saber; na cosmopédia é o saber que se configura, se adapta, em torno das pessoas, sofrendo metamorfoses decorrentes da adaptação a um contexto particular, sujeitando-se à forma que melhor corresponde a um qualquer efeito de pertinência local.

2. Muitas imagens e alguma arrumação

2.1. Contributos da Teoria Computacional da Perceção

Acrescentemos, aos já enunciados, alguns outros plurais: imagens visuais e olfativas, e ainda sonoras e gustativas; imagens naturais, reais e virtuais; imagens únicas ou múltiplas; fixas, animadas e cinéticas; imagens manuais, artefactuais ou mecânicas; imagens naturalistas ou abstratas; figurativas ou esquemáticas; funcionais ou artísticas, úteis e inúteis; imagens narrativas ou conceptuais; analíticas ou simbólicas; ícones e índices; ídolos, simulacros, duplos; imagens literárias; ilustrações; imagens mentais; imagens materiais; imagens funcionais... Não termina aqui o rol de designações, que correspondem a outras tantas realidades. A palavra imagem cobre fenómenos tão diferenciados como os que dizem respeito aos objetos *tout court*, aos signos (enquanto mensagens codificadas), às posturas sociais e às visibilidades institucionalizadas:

> *No conceito simbólico de imagem integra-se, atualmente, a programação, encenação e projeção de atitudes pessoais e de acontecimentos sociais e políticos, destinados a criar uma aparência que possa ser visualmente percecionada como uma 'realidade'; é o caso da 'imagem' projetada pelos políticos e pelos factos políticos, e corresponde à tendência comum das pessoas de quererem 'dar uma imagem de si' e de procurarem 'o modo como queremos que os outros nos vejam'.*
>
> (Nadal, 1999: 289)

E, de entre estas, mescla-se ainda no poderosíssimo conceito de "representação", cujo potencial para estudo de inúmeros fenómenos da cultura humana do presente e do passado é sobejamente conhecido e especialmente realçado por movimentos académicos e políticos muito ativos, dos quais não podemos deixar de realçar o dos Estudos Culturais. Um dos mais curiosos momentos do potencial da imagem para representar e significar o poder é relatado por Peter Burke, a propósito da fabricação do Rei-Sol:

> *Entre as mais importantes representações inanimadas do rei estavam os seus retratos. A respeito do pintor Claude Lebrun, foi dito que ele representara num retrato do rei 'todas as suas elevadas qualidades, como num claríssimo espelho.' Essas pinturas eram também tratadas como substitutos do rei. O famoso retrato pintado por Rigaud,*

por exemplo, fazia as vezes do monarca na sala do trono, em Versailles, quando ele não estava lá. Virar as costas ao retrato era uma ofensa tão grave como virar as costas ao rei.

(Burke, 1994: 20)

Perante alguma necessidade de arrumar, constatamos que não é fácil (e nem sempre é necessário) isolar categorias, por outras palavras, classificar[3]. Seja como for, o mundo da imagem exige da investigação um claro esforço de sistematização e tal passa, naturalmente, por uma elucidação dos conceitos e das modalidades de imagem e de visual a que eles correspondem. Simultaneamente, e como seria de esperar já que se trata de um caso/um objeto complexo, essa tarefa faz-se sempre acompanhar de uma chamada de atenção para os cruzamentos que se operam entre as categorias e para as dinâmicas geradas no seio dessas interseções. Meunier, por exemplo, preocupado em descrever os procedimentos da imagética mental, explica em que consiste a circularidade que liga imagens mentais e imagens materiais:

No que diz respeito às imagens, a circularidade pode conceber-se globalmente assim: as imagens mentais (retiradas da interiorização do mundo exterior, e compreendendo nelas as imagens materiais) e as operações mentais efetuadas sobre estas imagens, especificam-se em formas exteriores (as imagens materiais tecnicamente possíveis e maioritariamente socialmente controladas), as quais por sua vez são interiorizadas...

(Meunier, 2000: 23).

Para além deste e de outros fatores, o esforço da tarefa vê-se hoje acrescido, no que ao mundo das imagens diz respeito, pela tendência para as sínteses e para a hibridação que os desenvolvimentos tecnológicos têm acentuado: há produtos visuais que não sabemos se devemos incluir na categoria do vídeo, do cinema, da fotografia, etc.

Apesar das dificuldades e da constatação de algum insucesso nos objetivos visados, desde há muito que não deixamos de fazer esforços neste sentido e não só porque nos parece que não há outro modo de sistematizar um discurso que procura ter a clareza necessária à comunicação científica, como porque a categorização serve ainda outros fins úteis, designadamente os que emergem das exigências profissionais: iconotecários, grafistas, ilustradores, diretores artísticos, fotógrafos, tipógrafos (hoje *type designers* e *webdesigners*), desenhadores e outros muitos profissionais lidando com tecnologias variadas e trabalhando em jornais, agências de publicidade, estúdios de criação, empresas editoriais de maior e menor porte, não passam sem uma possibilidade de gerir o universo das imagens, identificando cada uma delas através de traços muito concretos e ligados à sua feição material e funcional.

Há portanto, inegavelmente, categorias funcionais e profissionais que circulam. Curiosamente, em certos contextos de utilização, acabam por não ser elas as que predominam, antes sim outro tipo de reconhecimentos, provenientes do olhar. Deveríamos falar, nesses casos, em categorias de receção?[4]

Esta empresa de estabelecer uma ordem no mundo da imagem tem vindo a fazer-se, de modo por vezes disperso, outras vezes sistematizado. No texto já remoto para que acima remetemos (Calado, 1994), por exemplo, distinguíamos três critérios básicos de classificação das imagens: o critério de género (que diz respeito à funcionalidade/destinação); o critério técnico-sensorial (morfológico e produtivo); e o critério semântico.

Um dos aspetos interessantes deste empreendimento ordenador e classificativo é que as características das imagens passam a ser vistas como grandezas, registáveis em escalas e passíveis de mensuração. E não são somente as variáveis (morfológicas)- como a cor, o formato, a trama, o traço – que se sujeitam a esta quantificação, mas também ingredientes como a iconicidade[5], a complexidade[6], a inteligibilidade, a ambiguidade, a normalização ou a pregnância.[7]

A abordagem das imagens ocupada em estabelecer categorias e relações quantificáveis – mais do que em desvelar as propriedades da empatia estética – provém de uma engenharia da comunicação, que se orienta para o universo das visualidades movida por princípios de estratégia, de consecução de objetivos em públicos-alvo e de rendimento co-

3 Para ultrapassar alguns obstáculos, autores há que – achando infinita a classificação dos signos (e portanto inglória a tarefa) – salvaguardam a necessidade de estabelecer uma disciplina orientadora: a taxonomia (classificação das classificações). (cf. Deleuze, 1990)

4 Concretizando a ideia, recordamos a propósito uma experiência relatada por Manuela Bacelar num encontro havido em Coimbra. Tratou-se dos II Encontros do Livro Infantil, ocorridos no Teatro Académico Gil Vicente, em junho de 2006. Contava a ilustradora que, quando apresenta às crianças portuguesas livros de histórias que contêm boas/belas ilustrações, os meninos atendem, sistematicamente e prioritariamente, ao texto – não à ilustração. Isto ainda que o texto lhes seja indecifrável (como nos casos em que aparece escrito em checo ou alemão). Só se interessam pela ilustração quando lhes são apresentados álbuns de arte (Escola Flamenga, Bosch, Boticelli, etc.). Que poderia inferir-se desta experiência? Parece-nos nítido, a partir dela, que nem sempre as categorias de produção são as que vinculam a imagem ao seu uso. Pelo contrário, e reportando-nos a este relato, evidencia-se aqui a interferência de uma categoria psicológica ligada à receção (a expectativa) no reconhecimento das propriedades da imagem (propriedades de comunicação, de transmissão de uma mensagem).

5 Tomemos a iconicidade como o grau de realismo ou semelhança que uma imagem contém. A referência para a operacionalização destes conceitos é Moles (1981).

6 A complexidade, enquanto variável icónica mensurável, é por vezes equiparada àquilo que a teoria da informação chama "taxa de informação": *"Reportar-nos-emos, muito simplesmente, a escalas de comparação de 7 ou 10 postos, lembrando que o ensinamento fundamental da teoria de Shannon mostra que a complexidade cresce, por um lado com o número de elementos utilizados num sistema [...]; por outro lado, com a originalidade das associações que têm entre si: um esquema [que é um tipo de imagem] comportando poucos elementos, pode ser relativamente complexo; um esquema comportando um grande número de elementos alinhados de forma rotineira ou repetitiva, apreensíveis com um simples olhar do espectador, pode ser, na verdade, menos complexo."* (Moles, 1981:109).

7 A pregnância é entendida, desde a *Gestalt Theorie*, como a força da forma. O que pode equivaler, de algum modo, a admitir uma ação determinante desta última sobre o conteúdo. Por outras palavras, quando o olhar se movimenta em busca do sentido numa imagem, deparamos com situações (passíveis de registo em gráficos que representam os pontos de fixação do olhar face a uma imagem) em que esse movimento se revela estereotipado, obediente a um padrão consideravelmente fixo – o que justamente denota a força da forma. Podemos dizer então que a pregnância é medida em graus de estereotipia de uma imagem. Há mesmo quem os defina como "... correlação por postos dos pontos de fixação em diferentes observadores." (Moles, 1981: 55). O estudo dos movimentos do olhar (conduzindo à elaboração de uma sociometria da visão) tem sido empreendido por estudiosos como Buswell, Yarbus, Remond, Molnar, Coss.

municacional. Os profissionais que acima citámos, em particular, têm problemas concretos para resolver e constrangimentos a que atender: devem desenvolver planos de cumprimento dos seus objetivos tendo em conta, por exemplo, o número de metros quadrados disponíveis para expor as fotografias ou o número de páginas de ilustração acordado para a enciclopédia, para a obra técnica ou para o manual didático. Para eles, qualquer ato comunicativo tem um custo e este pesa sobre o criador, sobre o produtor e mesmo sobre o recetor.

Esta engenharia da comunicação – herdeira direta da teoria informacional (Shannon e Weaver)[8] – foi aplicada às questões da imagem e da perceção e corporizada numa Teoria Computacional da Perceção, da qual Abraham Moles é um dos principais fundadores (cf. Moles, 1972). Trabalhando no *Institut de Psychologie Sociale des Communications* de Strasbourg e na *Hochschüle für Gestaltung*, Moles e os seus seguidores recolhem os ensinamentos da teoria matemática, por um lado, e da *Gestalt Theorie*, por outro, e contribuem para gerar, junto das imagens, uma prática de investigação que pretende ser contrastante face aos tradicionais estudos semiológicos e aos da estética filosófica. A Teoria Computacional da Perceção estabelece o objetivo de "... dar conta integralmente das leis da Gestalt a partir das noções de previsibilidade, complexidade e redundância" (Moles, 1972: 67) que, como sabemos, são devidas ao modelo canónico da comunicação. É neste que assentam todas as simulações computacionais da perceção, onde os procedimentos de análise, síntese e tomada de decisão são fundamentais.

Mas também a semiótica se reivindica da *Gestalt Theorie* e, a prová-lo, estão os estudos que recolocam a problemática dos modelos mentais e da carga imagética destes modelos. As bases neuronais, fisiológicas e psicológicas da perceção e do pensamento sustentam essas abordagens, que igualmente visam a compreensão semiótica das representações visuais e das suas relações com os modelos percetivos do real. O Groupe μ, por exemplo (cf. Groupe μ, 1992), assume este tipo de abordagem, encarando a semiótica visual como uma disciplina que procura insistentemente as relações entre o modelo mental, os mecanismos e formas percetivas e, na base, as sensações. Em geral, as investigações que hoje se debruçam sobre a imagética mental sustentam uma filiação entre a produção de imagens mentais e a atividade percetiva, na qual aquelas radicam.[9]

Não sendo aqui o lugar de desenvolver este assunto, registemos apenas que se tornaram abundantes os estudos que assentam em dados da perceção e que fazem dela a principal instância de compreensão e de leitura das imagens, criando técnicas de medição (como os

8 Cujo texto inaugural – "A Mathematical Theory of Communication" – foi publicado em 1949 no *Bell System Technical Journal.*

9 O reconhecimento da semelhança entre estes dois tipos de atividade é aliás duplo: trata-se de uma semelhança funcional (comprovada mormente por investigações em torno das atividades de memorização e estabelecimento de semelhanças) – que reconhece efeitos idênticos produzidos pelas atividades de perceção e de produção imagética – e estrutural (semelhança entre as imagens mentais e os percetos).

diagramas de atributos[10] e os diferenciais semânticos[11]) que desenvolveram alguma rotina de aplicação entre os investigadores.

É claro que as quantificações obtidas através destes métodos (como quaisquer outras resultantes da aplicação de modelos experimentais de investigação) supõem a presença de condições laboratoriais que não permitem que as tomemos linearmente, como valendo para quaisquer circunstâncias.

A importância da psicofisiologia da visão e as potencialidades que dela decorrem para o desenvolvimento de estudos tendentes a quantificar o mundo das imagens deve pois ser realçada. Ela tem contribuído, de forma inegável, para as tentativas de construção de uma teoria da imagem. Reconhecer esse contributo não pode porém impedir-nos de encarar a imagem também do ponto de vista sociológico. Diríamos, por outras palavras, que uma imagem, sendo a visão psicofisiológica que dela se obtém, bem como o conjunto de sinais inscritos no texto e destinados a direcionar essa visão, é também um olhar marcado pelo tempo histórico em que se produz. Cada época tem o seu espírito percetivo e cada imagem é também aquilo que o olhar menos fisiológico (e mais sócio-histórico) dela consegue fazer.

Voltemos às categorias.

2.2. Categoria 1: imagens materiais vs. imagens mentais

De todas as imagens que elencámos, gostaríamos de isolar, a partir de agora, a *imagem material*. Não somente por ser aquela que, porventura, mais claramente pode descartar-se de algumas outras aceções (como as de "imagem natural", "imagem mental" ou ainda "imagem literária"), mas sobretudo porque o destaque da imagem material permitir-nos-á estabelecer um novo marco na configuração do campo de interesse desta análise. Orientemo-nos pois para as imagens materiais, as *"pictures*" (que os ingleses não confundem com as *"images"*)[12], os "artefactos visuais", como lhes chama Debray (cf. Debray, 1994 a), ou ainda as "imagens externas" (na designação preferida por Meunier, 2000).

Embora a focalização sobre a imagem material reflita, da nossa parte, algo mais do que simplesmente a tentativa de definir uma categoria icónica (a questão da materialidade das representações visuais é um tema fecundo e inspirador), é nossa intenção, neste momento, apropriarmo-nos dessa categoria enquanto tal e dar dela uma definição possível: a imagem material refere-se a "sistemas de representação sensorial materializados num

10 O diagrama de atributos é um método que permite captar e representar numa nuvem de associações as associações livres feitas pelos sujeitos a partir de um estímulo determinado. Este estímulo é apresentado sob a forma de um conceito indutor (que pode ser uma imagem).

11 Criado por Osgood, o diferencial semântico é uma escala de cinco ou sete postos que permite obter o perfil de polaridade de uma imagem: os inquiridos devem marcar, nessa escala, os seus julgamentos face àquilo que veem, referenciando as suas decisões a adjetivos bipolares que lhes são fornecidos (triste/alegre; quente/frio; moderno/antigo; pesado/leve; vulgar/original; harmonioso/discordante; realista/abstrato; erótico/austero; masculino/feminino; ativo/passivo; etc.).

12 Importa notar que é com o conceito de *"image"* (referente à imagem mental) que está relacionada a expressão *"visual imagery"*, a qual acabou por se ver traduzida, entre nós, pelo vocábulo "imagética", utilizado indiscriminadamente no sentido de *"visual imagery"* e de representações visuais materializadas (como são as da "imagética científica"). Voltaremos a isto mais adiante.

documento" (Moles, 1981: 264), "....suscetíveis de subsistir através da duração" (Moles, 1981: 20) e que ".... constituem um dos componentes principais dos meios de comunicação de massa (fotografia, pintura, ilustrações, escultura, cinema, televisão)." (Moles, 1973: 353).

A imagem material, sendo a representação de objetos, seres ou ideias, é assim ela própria um objeto. Na medida em que a definimos como uma representação não pode todavia ser confundida com os próprios objetos. Estas imagens são ainda, evidentemente, realizações materiais das imagens mentais (e ao mesmo tempo base de outras imagens mentais), mas, mais uma vez, os termos referem-se a duas realidades distintas. A imagem mental é um "esqueleto estrutural criado pela perceção" (Arnheim, 1989: 111) a partir das formas materiais. Até certo ponto estamos fazendo referência a suportes (folha de papel, tela, película fotossensível, etc.) e também a realizações específicas que a técnica autoriza (desenho, fotografia, cinema, infografia,...); mas só até certo ponto, pois que, sendo a imagem

> *.... um objeto visto que é sempre materializado num suporte qualquer...., [ela] é um objeto-suporte que apenas tem significação em função da representação visual que lá está desenhada, gravada ou fotografada. Essa representação é uma fonte visual que tem um poder de comunicar mais voluntário do que o objeto, e é do mesmo tipo que o poder de comunicar da palavra e da música.*
>
> (Cloutier, ca 1975: 119)

É bem certo que a materialidade das imagens é hoje um tema que, em virtude das evoluções da técnica e do domínio do digital, se abriu a novas e interessantes formulações. Até há bem pouco tempo, o fotógrafo e o artista plástico (em geral, os produtores de imagens), quando criavam formas inéditas (partindo menos da captação do real que da sua imaginação), materializavam essas formas:

> *É evidente que este tipo de materialização faz parte de uma cultura, a cultura dos objetos [...]. A cultura para a qual qualquer forma, qualquer imagem, se não se materializou ou concretizou num objeto sólido estável não é uma imagem, não é uma forma, não é nada, e não é algo que se possa conservar, pôr num museu, etc. A imagem do computador não entra nesta cultura dos objetos, mas está associada ao vídeo, à memória, à fita, à diskete, ao disco rígido, etc.*
>
> (Maltese, 1990: 45).

Digamos que há uma materialidade associada a uma estabilidade essencial e que essa estabilidade é um aspeto que as imagens informáticas não respeitam: elas são instáveis e efémeras, dependem da capacidade de memória do computador, do tempo de permanência nos lugares da rede e de outros fatores semelhantes.

Uma outra dicotomia corre próxima da que distingue imagens materiais e imagens mentais: a que diferencia *imagens externas* e *imagens internas*, de novo isolando fenómenos

que, na realidade, se encontram inextrincavelmente associados. De facto, as imagens externas e as imagens internas são dois pólos da visualidade que caracteriza o mundo humano e toda a orientação da semiótica cognitiva não tem feito mais que acentuar esta ligação e aprofundar as suas características. A tradição vygotskyana, o legado de Olson e Bruner e alguns estudos empreendidos no domínio da comunicação – de entre os quais gostaríamos de salientar os de Gavriel Salomon (1974, 1976, 1981) e os de Pierre Lévy (1991, 1995, 2001) – exploram justamente o valor e a feição da interação entre os signos externos, os elementos simbólicos e formais que os produzem, e os ganhos e perdas cognitivos que eles desencadeiam. Bem como o contrário: o modo como as estruturas cognitivas, existindo, modelam a perceção e interpretação dos signos externos. Esta é uma importante linha de investigação sobre os *media* que, não sem algumas dificuldades, se destacou de uma orientação mais virada para os conteúdos dos meios de comunicação visuais e para os comportamentos decorrentes da exposição a esses conteúdos.

A dialética entre imagens externas e internas é intensa:

> *As imagens externas têm um estatuto duplo. Por um lado, não resta dúvida de que elas provêm da imagética interna das quais elas são uma exteriorização. Por outro lado, elas são também, como os objetos da perceção, os objetos externos que constituem objeto de uma reapropriação mental (interna).*
>
> (Meunier, 2000: 21)

Esta dialética adquire hoje novos relevos, complexificando a topografia das fronteiras. Carlos Fiolhais, um destacado físico português, dizia um dia numa conferência que as imagens, em ciência, se dividem em imagens externas (as do mundo real) e imagens internas (as do mundo abstrato e interior). E que, hoje em dia, aparece um terceiro tipo de imagens (fortemente associadas à produção informática), que resultam de uma fabricação, não exatamente daquilo que existe, mas daquilo que se quer ver ou visualizar – ou seja, de uma realidade virtual: algo que pertence simultaneamente ao mundo interno e externo, como a imagem que resultaria da imaginação do mundo a partir do tamanho de um átomo (*"Que veria eu se fosse do tamanho de um átomo?"*, perguntava Niels Bohr) ou a partir de um ponto de vista inusitado (*"Que veria eu se fosse transportado em cima de um fotão?"*, interrogava-se Einstein).

Um último conceito se vê inevitavelmente capturado nesta constelação de termos, sendo que provém de uma tradução curiosa (do termo "*imagerie*" ou *"imagery"*), para que apontámos supra, em nota de rodapé: o conceito de *imagética*. Pensamos mesmo que é ele que mobiliza grande parte das considerações sobre a questão das precedências (quem precede quem), nomeadamente quando se insiste (como é o caso de Meunier e outros) em que os signos externos provêm dos signos internos. É a tradição piagetiana que se faz sentir nessas circunstâncias. A diversidade da imagética externa radicaria, justamente, na sua proveniência (interna). Se Piaget estabeleceu uma relação clara entre certas imagens figurativas simples (os desenhos) e as imagens mentais, muitos outros autores encontram noutras situações relativas ao visual esta mentalização prévia:

As imagens animadas provêm e atestam a nossa capacidade de efetuar transformações sobre a nossa imagética mental. Tal como a imagem fotográfica não é simplesmente o registo do apercebido, a imagem cinematográfica não é simplesmente o registo do movimento real. Aquilo que os diversos tipos de alterações visíveis nas imagens cinematográficas testemunham primeiro que tudo, é justamente a nossa capacidade de imaginar a transformação de uma cena visual numa outra ou de fazer variar o ponto de vista sobre ela. Os diferentes movimentos da câmara que os teóricos do cinema distinguem decorrem precisamente desta capacidade.

(Meunier, 2000: 21)

E todas as outras imagens, nesta ótica, são geradas a partir da mente. São-no, ao menos na medida em que resultam sempre de um ajustamento focal comportando ponto de vista, seleção e saliência de certos aspetos. Cada imagem é a fixação de uma *perspetivação*.

É certo, o que acaba de ser dito. E também o inverso faz sentido e encontra fundamentação: como temos vindo a notar, a distinção entre imagens mentais (interiores) e imagens materiais (externas) é uma distinção que não pode, funcionalmente, manter-se. Se uma certa tendência de análise acentua a ideia de que não deve atender-se à imagética externa sem remetê-la à imagética interna, de igual modo é lícito sublinhar que tratar a cognição independentemente do pólo material da linguagem – o plano discursivo, onde as mensagens se produzem – não faz sentido. Isto mesmo é afirmado pelos analistas do discurso (cf., por exemplo, em Hajer, 1999): as estruturas mentais enraizam-se nas práticas discursivas.

2.3. Categoria 2: imagens funcionais *vs.* imagens estéticas

A segunda categoria que precisamos de destacar no âmbito desta análise é a das *imagens funcionais*.

Segundo Moles (1981), estas são as que servem para "comunicar ou conhecer o mundo". São "imagens de comunicação" ou de "compreensão". Definem-se sobretudo por diferença relativamente às imagens de dominância estética ou que resultam essencialmente – digamo-lo de forma quiçá leviana e apenas como ponto de partida, a rever – de uma necessidade de expressão autónoma e da afirmação de um valor de presença. Numa definição também primária destas últimas imagens (ou da obra de arte, em geral), Debray fala delas como sendo ".... objetos materiais cujo valor de utilização é exclusivamente simbólico." (Debray, 1994 b: 134)

As imagens funcionais, por seu lado, creem-se pouco abertas ao imaginário e, nalguns casos mesmo, policiadas. É assim que Peraya fala das imagens escolares (de caráter funcional): elas só aceitam o imaginário desde que ele ".... possa por seu lado ser objeto de uma didática." (Peraya, 2000: 4)

Se outras distinções já mencionadas são artificiais, esta que assim inicia uma divisão entre estética e funcionalidade (ou, abusemos das noções, entre o simbólico e o funcional) é, mais do que isso, problemática. Já em trabalho anterior (cf. Calado, 1994) chamávamos a atenção para o envolvimento destas tipologias na confrontação – mais geral – das

imagens das belas-artes (que, em grande medida, são ainda para os ocidentais a pintura, a escultura, a arquitetura) com as imagens das artes aplicadas (ilustração, fotografia, grafismo, desenho industrial) e da estética (gratuidade) com a utilidade (interesse). Um debate desta natureza levar-nos-ia longe e não podemos empreendê-lo aqui. Limitaremos a reflexão a alguns tópicos decisivos ou, por outras palavras, aos aspetos que nos parecem ser os mais nevrálgicos adentro da problemática.

O primeiro acentua, mais uma vez, a relatividade das dimensões dos objetos que, no presente caso, se exprime basicamente na constatação de que em todo o objeto ou representação visual útil há, ao menos potencialmente, uma dose de esteticidade, ao mesmo tempo que a funcionalidade não está ausente do objeto ou representação visual estética[13]. A imagem estética, aliás, como se sabe, esteve primordialmente ligada às necessidades humanas essenciais e à comunicação.

Em segundo lugar, se outros afastamentos acabam por ver-se reduzidos, há sem dúvida que colocar a tónica da funcionalidade no ".... fabrico de objetos, materiais e demonstrações que correspondem a necessidades básicas", enquanto no artístico a motivação essencial parece decorrer da "produção do belo" e da indagação da "natureza da perfeição sensorial" (cf Dondis, 1988: 15 e 16). Na verdade, foi em torno destas noções – de beleza e perfeição – que a experiência estética se constituiu.

Em terceiro lugar, digamos que a questão artística pode também ser fortemente associada a um índice – o da *variação individual* (ou *originalidade)* – passível de acrescentar-se a todo o objeto fabricado. Nesse caso, torna-se menos pertinente tratar a utilidade e a estética como dois universos separados.

Por último, se associarmos a funcionalidade à intencionalidade[14], é sustentável pensar

13 O postulado de uma ligação decisiva entre as duas dimensões constituiu aliás o princípio fundamental do Construtivismo russo (ligado ao socialismo revolucionário) e da *Bauhaus* alemã (associada ao reformismo social-democrata), experiências artísticas que se desenvolveram paralelamente entre 1917 e 1920 e que se encontram associadas pela ideologia comum do *funcionalismo*. Ambas afirmam uma intensa ligação à realidade e uma crença nas potencialidades de crescimento social, industrial e cultural: *"A arte deve saber responder às revoluções da técnica e às novas exigências sociais, mas também deve manter-se fiel a si mesma e eliminar assim o contraste entre a estética e a vida. A arte não evita, antes procura, a contaminação com os materiais tecnológicos e com os métodos da produção industrial, submetendo-se ao conceito de útil."* (Sprocatti, 1999: 185). A ligação da utilidade à arte é uma intenção expressa no *Manifesto da Bauhaus*: *"Criemos uma nova comunidade de artífices em que não exista a distinção de classe que ergue uma barreira de arrogância entre o artesão e o artista. Juntos concebamos e criemos o novo edifício do futuro, que unirá a arquitetura, a escultura e a pintura e que um dia, pelas mãos de milhões de operários, se elevará no céu futuro, como símbolo cristalino de uma nova fé."* (Sprocatti, ob.cit.: 185-186). Assim nasce o *Design* como modelação artística dos objetos de uso e dos produtos industriais, como pacto entre a forma (de um objeto) e a função (desse objeto) e, concomitantemente, a evolução da ideia de "forma" (*gestalt*) para a ideia de "formação" (*gestaltung*) ou "construção". Esta nova forma está estreitamente ligada à *função* e ao dinamismo dos *projetos*: associando rigorosas análises técnicas, planos estruturais e poéticas que chegam a ser profundamente líricas e emocionais (como em Klee), esta arte útil e comprometida representa talvez o expoente máximo da tendência que, numa direção contrária à de outros movimentos artísticos, associa funcionalidade e estética.

14 O que faz todo o sentido, nos parece, em particular quando abordamos as imagens pelo prisma do *género*. Nessa circunstância, as imagens subdividem-se em casos como o *publicitário*, o *pedagógico*, o *científico*. O que quer dizer que uma imagem pertence ao género pedagógico senão que ela possui uma intenção (ou uma função) que a liga ao ensino-aprendizagem? Uma imagem de género é, na verdade, uma *unidade de intenção social consciente*. O que isto significa, entre outras coisas, é que uma imagem produzida no âmbito da criação artística ou publicitária pode assumir uma dimensão

que as imagens artísticas são também funcionais, na medida em que a intencionalidade não está delas ausente: teríamos então a imagem "artística" distinguindo-se – no mesmo alinhamento – da imagem "pedagógica" ou "publicitária" ou "científica". Neste particular, partilhamos a convicção de Moles, que rejeita a ideia, defendida em certos círculos de pensamento, de uma arte sem intenções ou de um artista totalmente alheio à produção de significações:

> *Diversos artistas, enquanto fabricantes de imagens, afirmam explicitamente que não querem dizer nada – aspeto em que se autoiludem. Em todo o caso, é verdade que várias imagens têm uma 'quantidade de intenção' fraca em relação ao seu 'valor existencial', o que consiste em 'estar lá' como objetos brutos de perceção, de um modo tal que aquilo que 'querem dizer' é talvez apenas o resíduo daquilo que são, resíduo que o artista da recusa de sentido não foi capaz de eliminar totalmente.*
>
> (Moles, 1981: 73)

Por outro lado, parece admissível que uma imagem de dominância "existencial" (neste sentido acabado de introduzir) não pode ser *apreciada* a partir dos mesmos critérios com que se *avalia* uma imagem de dominância funcional. Talvez a noção de *eficácia* (contrastada com a de *eficiência*)[15] possa ajudar a equacionar a diferença e, por arrastamento, uma reflexão sobre o papel do consumidor na definição das imagens será igualmente elucidativa.

Parece indiscutível que qualquer imagem supõe não somente aquele (ou aquilo) que a fabrica /cria, como igualmente aquele que a recebe. Chamemos-lhe recetor. Este último é parte incontornável da sua existência social. Porém, como diria Manuel António Pina a propósito dos textos (literários)[16], este "alguém do lado de lá" não obriga a que quem escreve "....tenha de fazê -lo 'para' alguém determinado, pois o leitor (eu prefiro dizer leitura, porque é menos equívoco) de que falamos é uma existência teórica, um vazio, não é um endereço a quem se possa dirigir um texto literário como se fosse uma carta ou um

pedagógica se vier a ser tomada, num contexto de ensino-aprendizagem, com uma intencionalidade muito específica e for sujeita a um processo de adequação aos destinatários (alunos, no caso). O género não se encontra, pois, na natureza, mas na função.

15 Denis Huisman (1983) distingue os termos: de índole mais economicista, a eficácia é a medida exata pela qual uma mensagem atinge (no interlocutor) os efeitos desejados pelo locutor. Poder-se-ia dizer que se refere ao sentido programado do efeito. A eficiência, por seu lado, pode ser entendida como a soma dos efeitos previstos e imprevistos, num circuito comunicacional que não é inteiramente controlado, nem a montante, nem a jusante. Aplicando a esta diferença a teorização de Daniel Bougnoux (1995), caberia dizer que uma mensagem eficiente é talvez menos informativa, mas não deixa de ser comunicativa (pode sê-lo até de um modo particularmente intenso).

16 *Obras*… e não coisas… Novamente as opções terminológicas refletindo conceções. É de assinalar, a este respeito, a carga conotativa do termo "obra" (de arte), que no entanto autorizou (tem vindo a autorizar), em certos momentos criativos, a utilização das noções de "objeto" e até de "coisa" para designar o produto artístico. Assim, por exemplo, "Rodchenko, Stepanova e Tatlin [representantes do construtivismo dos anos 20] substituem o termo vulgarmente utilizado de 'obra' pelo de 'coisa', ou seja, *Vesc* (objeto), para designar um conjunto de materiais (luz, espaço, plano, cor, volume) e de trabalho humano." (Sprocatti, Sandro, 1999: 191-192).

fax." E responde ainda à interrogação: ".... [Para quem escreverei então eu? [...] Escrevo, acho eu, para mim, isto é, para outros." (Pina, 2000)

Aqui se pretende encontrar, por vezes, o critério. Outros textos (à partida não assumidos como literários: cartas e faxes, para usar os exemplos de Pina) teriam esse cunho de uma direção (um endereço) ou uma direccionalidade muito mais definidas, e de um destinatário regulador do processo. É no campo das imagens (dos textos) utilitários que tomam toda a sua envergadura noções como a de "eficácia", tomada como medida de convergência entre a intenção de partida e os resultados finais de consumo, ou a de "adequação": uma imagem publicitária ou uma imagem didática serão finalmente avaliadas pelos efeitos/resultados produzidos no recetor (e sua relação com os objetivos que presidiram à produção), mais do que por qualquer outra medida de valor. Ora, o valor estético é de outra natureza e confiná-lo à ideia de uma "consonância" é forçosamente empobrecê-lo e desvirtuá-lo. Teríamos de trabalhar com outra demora a problemática da *receção* – onde afinal reside a questão estética – afim de sustentar com alguma profundidade um assunto que é sobremaneira extenso e complexo e que, como é sabido, tem dominado os estudos comunicacionais.

Acentuemos por ora, e tão-só, a ideia fundamental: as categorias que nos ocupam (funcionalidade, esteticidade, outras ainda) não estão inscritas na natureza da imagem; elas são, em grande medida, função do uso e do olhar, do destino e do enquadramento que damos a cada imagem. O olhar é quem institui o objeto estético (*"ce sont les regardeurs qui font les tableaux"*, dizia Duchamp). O termo "aesthetica" – criado por Alexander Baumgarten em 1750 – diz na verdade respeito a processos de receção, mais que de criação.

Mas também: o que faz o objeto estético, o que faz a obra de arte é, como diria Melot, algo mais que a obra de arte. O objeto de arte está vinculado, na perspetiva dos mediólogos quando ela absorve o legado de Bourdieu, às suas *condições de produção* e são estas que configuram tanto o objeto como o artista (que é também socialmente produzido). Desta construção resulta ainda o mercado de arte:

> *A noção de obra como objeto único, passível de apropriação privada, e mais latamente a noção capital de originalidade como critério de distinção entre o que é artístico e o que o não é, não constituem simplesmente conceitos ideológicos e categorias mercantis. São conceitos industriais (precisamente porque anti-industriais). A 'reprodutibilidade técnica' modificou as condições de produção do objeto original e como Michel Melot o mostrou notavelmente a partir da estampa, a rarefação artificial dos múltiplos e a social dos compradores potenciais (tiragem limitada das esculturas, provas fotográficas numeradas, litografias de 'prova artística', etc.) determinam os critérios do mercado, os quais se repercutem por seu lado na natureza da obra de arte.*
>
> (Debray, 1994 a: 59)

São estes critérios que, em grande medida, e sobremaneira no que respeita à modernidade, fazem a obra de arte. Nesse sentido os *marchands* e galeristas que decidem colocar

o objeto em exposição e promovê-lo à *vitrina* são também criadores.[17]

Vemos pois que, muito embora o conceito de imagem funcional possa servir-nos – na medida em que convoca a ideia de que a imagem comunica, serve objetivos e pode ser medida em termos de eficácia –, a exacerbação da funcionalidade das imagens por oposição a outros valores (de presença, de existência, de gratuidade, de arte) pode tornar-se, mais que estéril, perversa. Diz Frade, a propósito da fotografia:

> *Menos nobres porque aparentemente maculadas pelo aspeto vil que, pelo menos para alguns espíritos retorsamente aristocráticos, inevitavelmente acompanha a submissão ao cumprimento de uma tarefa, essas imagens que a utilidade tornava diminuídas puderam assim esquivar-se aos olhares de muitos e ao interesse de alguns que não deveriam tê-las deixado despercebidas. Tudo estaria bem, é claro, se a estética fotográfica fosse capaz de se explicar a si mesma e, muito especialmente, se ela conseguisse traçar uma fronteira clara e distinta entre aquilo que permite consignar como arte e aquilo que obriga a rejeitar como lixo.*
>
> (Frade, 1992: 12)

É também por este tipo de razões que se revela importante atender e acarinhar as experiências que justamente procuram fazer um caminho inverso, revalorizando todo o tipo de materiais visuais (e particularmente fotográficos) até aqui substancialmente votados ao esquecimento. Certas empresas de exumação iconográfica (ainda raras no nosso país, porém assinaláveis) ajudam a recuperar, conservar e reutilizar um capital visual único e excecional. Recolhendo, desenterrando décadas de história visual, tais experiências de arquivo, de restauro e reabilitação estão menos preocupadas em estabelecer fronteiras nítidas entre aquilo que tem ou não valor artístico e mais atentas ao que nas imagens constitui a possibilidade de revisitar acontecimentos, lugares, realidades e sujeitos que não puderam ser fixados de outro modo e de que a nossa memória coletiva tende a ver-se privada. Poucos são os que iniciaram este processo de arquivar e desarquivar. Talvez por

17 Sintomática, no panorama da arte contemporânea, é a multiplicação dos museus e das instituições culturais dedicadas à arte. Há mesmo quem considere que ".... os museus de arte moderna fizeram 'a arte moderna', que não existia como categoria singular antes do aparecimento (entre 1920 e 1940) de espaços distintos que lhe foram destinados."(Debray, 1994b: 138).

Há pois, de algum modo, uma *exterioridade da arte* relativamente ao objeto, à obra: *".... quem faz a programação dos museus e quem decide quais as aquisições a serem feitas? Com que critérios e a partir de que conivências operam as comissões de compras? Quem escolhe o que vai ficar em exposição e o que é recolhido na reserva? Não será que estas questões de 'sociologia' ou de administração se tornaram questões de decisão e definição? "* (Idem, *Ibidem*: 140).

Os processos de deslocamento, de transferência do centro a partir do qual se define o objeto de arte, não terminam aqui, na prevalência do *marchand* ou do galerista sobre o artista. Têm ainda a ver, por exemplo, com a questão da designação. Também a este respeito as palavras de Debray são sugestivas; selecionando uma conhecida obra de Duchamp como paradigma, diz: *"Pedem-me uma obra de arte? Pois aí está, peguem nesse urinol, levem-no para um museu e olhem bem para ele: é uma fonte. Aí vão descobrir que um museu é uma acumulação de indícios apontados, 'atenção: isto é para ser visto'. [...] A nossa época vê a museologia espalhar-se à medida que a estética se retrai, e as molduras de exposição ganharem magnificência à medida que as obras materiais vão deixando esses espaços vazios. Será que se sabe cada vez menos o que é uma obra de arte e cada vez melhor o que é um museu?"* (Idem, *Ibidem:* 141)

isso é ainda pouco reconhecido e mal avaliado o seu inestimável valor.[18] Mas trata-se, sem dúvida, de um grande empreendimento, não somente pela quantidade de imagens que podemos imaginar enterradas e à espera de um olhar, como também pelo contributo que presta para o esboroamento de uma certa arquitetura do estético, assente em delimitações demasiado rígidas e segregadoras.

A exumação das fotografias reaviva ainda outra das suas peculiaridades, curiosa e quase mágica: a que transforma essas imagens, de ícones, em indícios. As fotografias parecem estar dotadas de uma contemporaneidade, no mínimo de uma ubiquidade, apreciável: mesmo antigas, são imagens estigmatizadas pela presença, dotadas de uma "teimosa persistência" (Frade, 1992: 13). São imagens que resistiram ao tempo ou que chegam a anulá-lo, tornando presente o que é do passado e envolvendo-nos numa experiência vicarial com esse passado que nenhuma outra imagem está tão apta a favorecer: *"Vejo os olhos que viram o Imperador*"... sentia Barthes, perante a fotografia de Jerôme, o irmão mais novo de Napoleão, datada de 1852. (Barthes, 1981: 15)

Depois de exposta a nossa preocupação e sugestões de organização com e para o mundo plural das imagens, e bem assim o destaque que conferimos à imagem material, tornar-se-ia possível registar a partir daqui a discussão num outro nível, onde é viável formular algumas ideias com outro alcance e mesmo tomar algumas posições no âmbito do pensamento sobre a cultura e, em particular, sobre a cultura visual. Faremos isso numa próxima ocasião.

18 Um dos nomes a destacar neste campo, em Portugal, é o de Alexandre Ramires, que tem levado a cabo um extenso e meticuloso trabalho de recuperação e catalogação de registos fotográficos, de reconstituição da memória visual do país e de historiografia pelas imagens; o seu trabalho, empreendido com maior e menor apoio institucional no âmbito de museus, iconotecas e centros de arquivo e documentação visual é de enorme valor e não deveria ser esquecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, R. (1989). *Arte y Percepción Visual: psicologia del ojo creador*. Madrid: Alianza.

BARTHES, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

BOUGNOUX, D. (1995). *La communication contre l'information*. Paris: Achete.

BURKE, P. (1994). *A Fabricação do Rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CALADO, I. (2000). "Algumas Perguntas da Educação face às Modernas Visualidades". *Comunicação e Sociedade,* 14: 727-739.

CALADO, I. (1994). "As Imagens da Imagem". *Ler Educação*, 13: 83-92.

CLOUTIER, J. (ca 1975). *A Era de Emerec ou a Comunicação Áudio-scripto-visual na Era dos Self-media*. Lisboa: I.T.E.

COUCHOT, Edmond (1999). "Tecnologias da Simulação – um sujeito aparelhado". *Revista de Comunicação e Linguagens* 25-26: 363-375.

DEBRAY, R. (1994 a). "Vie et mort de l'image- une histoire du regard en Occident", *Esprit,* 199: 57-66.

(1994 b). *Vida e Morte da imagem – uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes.

DELEUZE, G. (1990). "Doutes sur l'imaginaire". In *Pourparlers*. Paris: Minuit.

DONDIS, D. (1988). *La Sintaxis de la Imagen – introduccion al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

ECHEVERRÍA, J. (1998). "La Escuela Distal". *Comunicar* 10: 27-31.

FRADE, P. (1992). *Figuras do Espanto – a fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Asa.

GROUPE µ (1992). *Traité du signe visuel. Pour une réthorique de l'image*. Paris: Seuil.

HAJER, M. (1995). *The Politics of Environmental Discourse. Ecological Modernization and the Policy Process*. Oxford: Clarendon Press.

HÖGE, H. (1999). "Psychological Aesthetics: roots, experiments & applications". [texto policopiado de uma conferência integrada no Colóquio sobre "Educação Estética e Artística". Lisboa: Gulbenkian]

HUISMAN; D. (1983). *Le dire et le faire – essai sur la communication efficace*. Paris: C.D.U.:SEDES.

LÉVY, P. (2001). *O que é o Virtual?*. Coimbra: Quarteto.

LÉVY, P. (1995). "Overtures sur les hipertextes – aventures de la lecture". *Le* Français Aujourd'hui, 70: 98-107.

LÉVY, P. (1994). "Nous sommes le text". *Esprit,* 199: 87-95.

LÉVY, P. (1991). *L'idéographie dynamique, vers une imagination artificielle?*, Paris: La Découverte.

MALTESE, C. (1990). "Linguagem Analógica e Linguagem Digital". In *O Novo Mundo das Imagens Eletrónicas*, ed. Guido e Teresa Aristarco. Lisboa: edições 70.

MATHIAS, P. (1997). *La cité internet*. Paris: Presses de Sciences-po.

MEUNIER, J.P. (1999). Connaître par l'image, Recherches en communication 10: 35-75. [Em linha] Disponível em www.comu.ucl.ac.be/grems/travail/articles.htm [Consult. Jan. 2000].

MOLES, A. (1981). *L'image, communication fonctionelle*, Tournai: Casterman.

(1972). *Théorie de l'information et perception esthètique*, Paris: Denoel.

(1973). "L'image. De la paroi de la caverne au cinèrama". In *Les Dictionnaires Marabout Université*, ed. Jacques Dumont e Jean-Baptiste Baronian. Paris: Gérard & Cª. [vol.9]

NADAL, E. (1999). "Educação e Visualidade". *Brotéria,* 148, 287-297.

"VERS une théorie dês paratextes. Images mentales et images materielles", http://www.tecfa.unige.ch/~peraya/homepage/publi/publi.html. Por Daniel Peraya, Recherches en Communication, 2000.

PINA, M. (2000). "Escrevo, acho eu, para mim, isto é, para outros", *Malasartes – Cadernos de literatura para a infância e a juventude,* 2, 3-5 [em entrevista conduzida por José António Gomes].

SALOMON, G. (1981). "La fonction crée l'organe – formes de répresentation des médias et dévelopment cognitive". *Communications,* 33, 75-101.

(1976). "Cognitive Skill Learning Across Cultures". *Journal of Communication,* 26 (2). 138-144.

(1974). "Internalization of Filmic Schematic Operations in Interaction with Learners' Aptitudes". *Journal of Educational Psychology,* 66, 499-511.

SPROCATTI, S. (1999). *Guia da História da Arte*. Lisboa: Presença.

FOTOJORNALISMO NO BRASIL:
UM PERCURSO HISTÓRICO

MARIALVA BARBOSA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

SILVANA LOUZADA
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF); BOLSA FAPERJ.

Resumo

O objetivo do artigo é mapear historicamente o fotojornalismo no Brasil, destacando alguns momentos axiais: o da primeira modernização da imprensa, ocorrida no final do século XIX e início do século XX, e o da transformação da imprensa diária em meados dos anos 1950. Destaca-se a importância do jornal *Ultima Hora* (Rio de Janeiro – Brasil), surgido em 1951, neste processo. As mudanças decisivas que este jornal, do ponto de vista da edição de fotografias, introduziu nas suas páginas, permite afirmar que foi o criador do fotojornalismo moderno no Brasil. Reflete-se também sobre a importância da palavra impressa para a posterior difusão das imagens, ou seja, como elemento fundamental para a exacerbação da visualidade em múltiplos suportes impressos. E, finalmente, estabelece-se reflexões em torno da gradual leitura da imagem para a plena compreensão do público. Nesse sentido, a explosão da sequência fotográfica nas páginas dos jornais diários funciona como uma espécie de pré-texto da inclusão do instantâneo como narrativa dominante.

Palavras-chave

Fotojornalismo; narrativa; história.

Os ecos de um mundo oral e também visual são constitutivos da imprensa periódica brasileira desde o aparecimento do primeiro jornal do país, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1808. O exemplar, de 10 de junho, deixa antever um mundo que se faz presente, sobretudo, pelas técnicas e estratégias de difusão oral. Nos textos publicados, as referências constantes ao fato de as informações estarem "correndo léguas" e "andando de boca em boca" mostra, no presente, os ecos desse mundo imerso nas práticas da oralidade.

Ainda que os recursos técnicos impedissem a publicação de imagens nesse e em outros periódicos, o tratamento da palavra impressa como coisa visual já estava presente desde o início do século XIX. Dispostos em colunas visualmente idênticas, ornados por fios, molduras, brasões, entre outros recursos tipográficos, e transpondo a palavra impressa de forma milimetricamente idêntica, esses periódicos formavam um corpo uniforme também do ponto de vista do olhar, transformando-se na sua totalidade em uma imagem dominante. A palavra impressa, quando disposta sobre suportes que permitem a sua visualização em

conjunto e a regularidade da inscrição das letras, como ocorre a partir do desenvolvimento da impressão, é antes de tudo um código visual.

Pouco menos de 40 anos serão necessários para que haja a inclusão das imagens nos periódicos brasileiros, inicialmente sob a forma de litogravuras que, por vezes, tomavam inteiramente as páginas das publicações, como é o caso do exemplar da coroação de Dom Pedro II, publicado em 20 de julho de 1841. E já no final do século XIX, periódicos como a *Revista Ilustrada* de Angelo Agostini alcançam tiragens extraordinárias para a época (4 mil exemplares), ao fazer exclusivamente da imagem a estratégia de aproximação com o público.

Assim, o desenvolvimento dessa imprensa ilustrada de grande tiragem, tendo em conta a difusão daquele momento, não deve ser explicado exclusivamente pelas possibilidades técnicas que permitiram a impressão das litogravuras. Deveu-se também à explosão da imagem como visualidade, possibilitada pela expansão da palavra escrita sob a forma de impressos os mais variados, incluindo a imprensa diária. Na seqüência da explosão da imprensa como palavra pública, o que ocorre a partir de 1830/1840, há a proliferação de imagens em diferentes suportes: inicialmente nas revistas ilustradas e, posteriormente, nos muros, praças, quiosques e bondes das cidades sob a forma de cartazes de todos os tipos e tamanhos. A impressão é também coisa visual.

Embora a fotografia já tenha nascido irremediavelmente ligada à imprensa, a sua reprodução direta nos periódicos só foi possível com a invenção da técnica *halftone*, na década de 1880[1]. Até então a imprensa tem que se valer de técnicas de gravura para a reprodução de imagens, especialmente da gravura em xilografia e litografia. A imprensa européia elege, a partir da década de 1840, a gravura em madeira (xilo) como técnica preferida para a publicação de fotografia. Já no Brasil, especialmente pela carência de mão de obra especializada, alguns editores optam por publicar as imagens impressas separadamente, por litografia ou talho doce, encartadas junto ao texto do periódico (Andrade, 2004).

A explosão da palavra pública, transformada em uma imprensa muitas vezes efêmera e de publicação irregular, como enfatiza Morel & Barros (2003), se faz sentir a partir do término da censura prévia, em 1821. O crescimento no número de jornais e revistas vendidos até às vésperas da proclamação da República é constante, saltando de 5 mil, em 1840, para 20 mil, em 1860, e atingindo 30 mil exemplares, em 1870.

Nas duas últimas décadas do século XIX, os periódicos brasileiros ingressam numa espécie de modernidade compulsória, incluindo nesse processo de transformação todas as tecnologias disponíveis no momento para atingir, cada vez mais, um público mais vasto. Modernas linotipos, máquinas impressoras capazes de imprimir até 20 mil exemplares por hora, somam-se a outros artefatos, fazendo também dos jornais e revistas lugares de um

1 Como na fotografia, diversos são os prováveis inventores do processo, que consiste na reprodução da figura através de uma retícula ou malha de vidro, fragmentada em pontos de vários tamanhos, de acordo com as diversas tonalidades da imagem. Grava-se então o *clichê*, composto de pontos em alto relevo, correspondentes às áreas escuras da imagem. A técnica permite a publicação na mesma página de texto e fotografia, ou seja, a montagem dos clichês juntamente com os blocos de texto, provocando uma verdadeira revolução na imprensa. O processo é atualmente conhecido como *halftone* ou meio-tom.

mundo que se duplicava pela possibilidade da reprodução dos sons e imagens. Técnicas permitiam a reduplicação do mundo do olhar e do mundo da escuta.

Na fotografia os avanços também são notáveis. Os principais são o filme em rolo e as lentes anastigmáticas[2]. Se, até então, era preciso trocar a chapa a cada foto tirada, com o filme de rolo era possível fazer várias fotos seguidas, inclusive em sequência. Além de maior liberdade no trabalho do fotógrafo há mudança na linguagem, aproximando a fotografia da imagem em movimento. As lentes mais claras e sem distorções, por outro lado, possibilitavam fotografar situações antes impensáveis. Com os novos filmes em rolos e objetivas mais eficientes, era possível captar o instantâneo, atributo imperativo para o desenvolvimento do fotojornalismo.

A combinação dessas duas novas tecnologias permite a captação de imagens inéditas e a impressão da fotografia, mesmo que ainda através de gravuras, impulsiona o desenvolvimento da imprensa ilustrada no país. E já a partir da segunda metade do século XIX alguns periódicos começam a se distinguir na utilização da imagem para ilustrar a notícia.

A fotografia e a primeira modernização da imprensa

Na passagem do século XIX para o XX, diversos jornais e revistas buscam na publicação da fotografia o aval para adentrar na modernidade. Além disso, fazem uso de diversas práticas como, por exemplo, a ampliação das coberturas policiais e a difusão do folhetim, para atingir o imaginário de um público mais vasto. Ao mesmo tempo, do ponto de vista editorial procuram separar, cada vez mais, os textos opinativos das reportagens qualificadas como informativas e imparciais (Barbosa, 2007).

Os periódicos mais importantes do país introduzem uma série de artefatos tecnológicos, o que se refletirá diretamente nos modos de produção do jornalismo: profusão de ilustrações, aumento de tiragens, possibilidade de impressão de sucessivas edições, entre outras mudanças. A rigor, cria-se no início do século XX as primeiras condições para o desenvolvimento de uma imprensa de massa no país, que se consolidará ao longo da primeira metade do século XX.

A imprensa foi local privilegiado para a construção de um ideal de modernidade e os periódicos investiram na linguagem e na tecnologia para sedimentar esse simbolismo, sendo a fotografia um dos seus carros-chefes. Um novo olhar tecnológico, também mediado pelo aparelho fotográfico, foi construído, possibilitando a sua inserção nas páginas dos jornais e revistas ilustradas. Novas tecnologias, como automóveis e bondes de tração elétrica, transportavam as pessoas em velocidades nunca antes imaginadas, mudando a perceção e estabelecendo nova relação do tempo com o próprio corpo. Balões e aeroplanos sobrevoam as cidades e transportavam corpos de uns poucos e a mente de muitos para um ponto de vista inédito por meio de fotografias e do cinema. Além disso, a difusão de técnicas como a fotografia na imprensa, a telefonia, o cinematógrafo e o fonógrafo instaurava uma espécie de novo horizonte técnico ao alcance de todos.

2 Objetivas com vários tipos de vidro ótico nos quais a distorção devido à incidência oblíqua dos raios de luz e à curvatura do campo de imagem é eliminada, corrigindo assim o astigmatismo. A imagem capturada é muito mais nítida.

Na década de 1920 surgem no Brasil os primeiros conglomerados de imprensa. O mais importante, os *Diários Associados,* chegou a contar com 40 jornais e revistas, 36 estações de rádio, 16 emissoras de TV, uma agência de notícias e uma empresa de propaganda. Dentre todo esse império, a revista *O Cruzeiro* construiria o primeiro momento do fotojornalismo moderno brasileiro, sintetizando todas as experiências anteriores e avançando para a consolidação da utilização da linguagem fotográfica na imprensa.

Surgida em novembro de 1928, a revista *O Cruzeiro* instaura novo momento para a imprensa ilustrada, com a publicação de fotografias em grande formato, reportagens com dezenas de imagens procurando explorar, pela visualidade e de forma exaustiva, todos os aspetos da notícia e a publicação da autoria da fotografia. A partir da década de 1940, a revista se consolida como marco do fotojornalismo brasileiro investindo em ampla mudança editorial e apostando nas grandes reportagens que atingem o gosto do leitor. São temáticas exóticas e calcadas na aventura, como descobertas de tribos de índios bravios ou mergulhos em instituições de doentes mentais e religiões secretas, perfis de personagens extravagantes ou banalmente comuns, todas recebendo um cuidadoso tratamento editorial, com destaque para a fotografia.

Já os jornais diários pouco investem na linguagem fotográfica, embora alguns modernizem seus parques gráficos e suas tecnologias, como *O Globo* que em 1936 publica pela primeira vez no Brasil uma radiofoto[3]: a imagem enviada via rádio da nadadora que acabara de se classificar para a final dos 400 metros livres na Olimpíada de Berlim.

As revistas ilustradas são o palco privilegiado da construção da linguagem fotojornalística no país, que também se transforma. É um período de crescente industrialização e intensa urbanização, caracterizado pelo aumento da influência norte-americana, especialmente a partir de 1942, quando o Presidente Getúlio Vargas, em seu primeiro período de governo, rompe relações diplomáticas e declara guerra aos países do Eixo, aproximando-se mais dos Estados Unidos, que passa a exercer forte influência no país. Assim, o modelo da imprensa ilustrada norte-americana, em especial da revista *Life*, influencia fortemente o emergente fotojornalismo brasileiro.

É nesse período que o público, que vinha sendo construído desde o final do século anterior, amadurece na leitura e consumo de imagens, ao mesmo tempo que as condições para o desenvolvimento de uma imprensa de massa se consolidam.

Estão criadas as premissas fundamentais para uma nova etapa no desenvolvimento da imprensa, priorizando uma visualidade que prepara o olhar do público para o cotidiano em permanente movimento. O comum, o corriqueiro e também o excecional, a tragédia e tudo o que causa repulsa e horror serão objeto da fotografia nos jornais diários. Primeiro, uma foto parada, quase estática. Depois, um jogo de imagens em sequência. Para, finalmente, a divulgação do momento pontual, menos do que o istimo do segundo, através do instantâneo.

3 Fotografia transmitida através de ondas de rádio, posteriormente substituída pela telefoto, que utilizava telefone. O sistema (*wirephoto* em inglês) possibilita a transmissão de imagens ou fotos à distância utilizando um aparelho equipado com um pincel luminoso que varre a imagem e de uma célula fotoelétrica que traduz os estímulos em correntes que são transmitidas para um aparelho semelhante instalado no local de receção, onde o original é reconstituído.

Esse jogo de múltiplas imagens particularizando temporalidades distintas – a imagem congelada como algo que passou, a imagem no movimento de um presente que se desenrola e a imagem instantânea de um presente que possui uma espécie de exacerbação do agora – constrói para a imagem de imprensa novo estatuto: o da referencialidade aos múltiplos presentes que colocam em cena.

Um periódico, mais do que qualquer outro, sintetizará essas mudanças nos jornais diários brasileiros na década de 1950: *Ultima Hora*.

A Modernidade Fotográfica

Em 12 de junho de 1951 o primeiro número de *Ultima Hora* (*UH*) chega às bancas e já diz, gráfica e fotograficamente, ao que veio. Em oito colunas e letras garrafais, anuncia uma "Nova Tragédia" e completa em tipos sucessivamente menores "a qualquer momento – desmorona a Central". Uma fotografia representando a principal ferrovia do país, a Estrada de Ferro Central do Brasil, mostra uma locomotiva que se funde a um trem apinhado de passageiros dependurados do lado de fora, uns sobre os outros, tentando se agarrar ao vagão, e é ainda mais eloquente que a manchete. Fotografia e manchete têm igual peso na página e o texto vai diminuindo até penetrar na imagem. "Desmorona a Central" é editado sobre o espaço da fotografia (cf. figura nº1).

GETÚLIO: Nenhuma Contradição Existe Entre o Exercício da Crítica Honesta e as Atribuições do Poder Público

NOVA TRAGÉDIA

A QUALQUER MOMENTO

DESMORONA A CENTRAL

Ultima Hora

LEIA NA PAG. 7

Figura nº1 – Ultima Hora, 12 de junho de 1951, primeira página

Já estão presentes três das características mais marcantes do jornal: o apelo visual, a exploração do sensacional e a inclusão das temáticas cotidianas e populares. Uma quarta característica, igualmente importante e estreitamente vinculada a essas, não tardaria a surgir: a exploração da fotografia de esportes, especialmente o futebol.

Ultima Hora nasce de uma demanda política: foi idealizada para apoiar o recém-eleito presidente da república, Getúlio Vargas, em seu segundo período de governo que, ao contrário do anterior, foi fruto da vitória nas urnas, apoiado majoritariamente pelas camadas populares e com forte oposição das elites. A idéia é criar um jornal popular e de qualidade.

O público a quem *Ultima Hora* se destinava vivia ainda longe da literalidade, o que aparentemente poderia ser uma contradição para o projeto do próprio jornal. Segundo o recenseamento populacional de 1950, nesse ano mais da metade da população brasileira com mais de 15 anos era analfabeta.

Isso não significa que essa parcela da população não fosse capaz de tomar conhecimento do conteúdo das publicações de múltiplas formas e, sobretudo, de saber claramente o significado das letras impressas que circulavam em múltiplos suportes. Além disso, é preciso considerar que, ao se falar de público, as práticas de leitura inserem as informações no cotidiano dos leitores de múltiplas formas. Há leituras em voz alta, há leituras por ouvir dizer, por ouvir falar, ou seja, de segunda e de terceira natureza. A leitura se multiplica, também, pela força do comentário. Eric Havelock (1996, p.49) considera "arrogância cultural" pretender identificar a inteligência humana com o domínio da escrita, uma vez que uma cultura pode fundar-se na comunicação oral.

Ultima Hora investe na fotografia para atrair esse leitor. E, se para decifrar a palavra escrita é necessário um aprendizado, para a imagem também não é diferente, ou seja, a internalização do conhecimento das regras e princípios da informação imagética também requer treino.

Até àquele momento a imagem publicada pelos jornais diários é pouco informativa. São retratos dos personagens da história sob a forma de "bonecos", isto é, no jargão jornalístico o retrato do personagem, geralmente apenas o rosto, como nas fotos de documentos; poses de times de futebol e outros atletas; fotografias da fachada de uma casa onde ocorrera um crime, etc. *Ultima Hora* inova e passa a aliar o texto ligeiro a imagens com maior poder de informação, procurando habilitar seu leitor a poder decifrá-las. Esse aprendizado vai se dar dentro do próprio ato de leitura do jornal que, ao mesmo tempo, também está experimentando o potencial narrativo da fotografia.

Assim, frases curtas e tipos grandes como "nova tragédia" certamente estariam de acordo com a capacidade de leitura e de letramento de boa parte do público do jornal que tem na imagem sua porção maior de informação.

Um vespertino que faz sucesso nas manhãs de segunda-feira

Ultima Hora surge como vespertino. Não circulava aos domingos e sua edição de segunda-feira valia também para o dia anterior. A partir da sua segunda semana em circulação, em 25 de junho de 1951, traz uma novidade: uma edição matutina adicional a ser publicada exclusivamente às segundas-feiras, custando a metade do preço da edição regular. É nessa edição matutina, intitulada "esportivo-policial", que se inicia o uso radical da fotografia na imprensa diária brasileira.

Uma primeira página repleta de fotos, contemplando temáticas de maior apelo popular – esporte e polícia – tem endereço certo: os grupos populares, semialfabetizados. Os

textos são curtos e as fotografias de pernas femininas descobertas, esporte e, sempre que possível, sangue, muito sangue, vão ser as marcas dessa edição. Com preço mais baixo e com temáticas de forte apelo popular, o matutino funcionará como uma espécie de balão de ensaio para a utilização inovadora da fotografia em *Ultima Hora*.

O primeiro número da edição matutina semanal de segunda-feira traz um pequeno texto, apenas o necessário para apresentar a edição. No mais são fotos, legendas e textos mínimos que podem ser facilmente decifrados. As fotos predominam e são variadas: moças de maiôs, corredores, à pé e de automóvel, dividem espaço com outras do turfe. No centro da página há a fotografia da cobrança de um pênalti, uma imagem plena de movimento, um verdadeiro instantâneo (cf. figura nº2).

Presos os Sequestradores em Campinas
GUTEN TAG, AUSTRIA!
Ultima Hora
ESPORTIVO POLICIAL
50 CENTAVOS
Copa Rio
CHICO LANDI VENCEU

Figura nº2 – Ultima Hora, 25 de junho de 1951 – edição matutina Esportivo-Policial – primeira página

O sucesso da edição matutina semanal é imediato e leva o jornal a ampliar o número de páginas de 8 para 12, já nos números seguintes. São páginas recheadas de fotografias de esporte, com predomínio do futebol. Embora os principais times de futebol cariocas tenham sido criados no início do século, o apogeu do esporte se daria com a Copa do Mundo de 1950, em que o Brasil era franco favorito.

Não era uma Copa qualquer: a primeira disputada após o fim da II Guerra se realizaria no Brasil, que construiu o maior estádio do mundo, o Maracanã, especialmente para a competição. As Copas de 1942 e 1946 não aconteceram devido à II Guerra e a sensação de nor-

malidade restabelecida passava também pela organização da competição, e o Brasil, único candidato, foi escolhido para sede. Apesar de favorito e de uma campanha brilhante, na partida final em 16 de julho, jogando pelo empate, o Brasil perdeu por 2 a 1 para o Uruguai.

Surgido quase um ano depois daquele fatídico domingo de 1950, *Ultima Hora* aposta na cobertura de esporte, especialmente no futebol. Além da edição matutina de segunda-feira, há um suplemento esportivo na edição da tarde desse mesmo dia e durante a semana publica páginas e páginas de futebol. Algumas vezes, na última página do primeiro caderno, ou na primeira do segundo, ou em ambas, há sempre uma matéria relativa ao esporte, não apenas relatando as partidas, mas enfocando a vida pessoal dos jogadores, treinos e curiosidades.

O esporte tem forte apelo visual. Dos vários sentidos estimulados por um jogo, certamente a visão é o mais importante. Para contemplar o desejo de ver o gol de seu time, o torcedor naquele momento teria que ir pessoalmente ao estádio ou se contentar em ouvir a partida pelo rádio, construindo mentalmente a imagem do jogo. Para ver de perto e em detalhes os lances da partida era preciso recorrer, no dia seguinte, às páginas de *Ultima Hora*, uma vez que a televisão (inaugurada também em 1950 em São Paulo e no ano seguinte no Rio de Janeiro) só se tornaria veículo de massa nos anos 1970.

Jonathan Crary (1990) sustenta que as transformações históricas de nossas idéias sobre a visão não podem se desvincular do processo de reconstrução da subjetividade que não esteve associado a experiências óticas, mas a processos de modernização e racionalização. Em outra obra, o mesmo autor (2008) defende que na modernidade a visão é apenas uma das capas de um corpo suscetível de ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas. Mas, ao mesmo tempo, a visão é só uma das partes de um corpo capaz de se evadir do isolamento institucional e inventar novas formas, afetos e intensidades.

A exploração que *Ultima Hora* faz da imagem não é apenas visual, mas também oral. O jornal, que é dependurado nas bancas onde os leitores se reúnem para ver, mas também para comentar, é tátil, quando passa de mão em mão. A sua exploração é também sonora se associada aos comentários radiofônicos e dos leitores, na rua ou no trabalho. E *Ultima Hora* traz, para esse conjunto de sensações, inovação na cobertura fotográfica.

Corpos em Movimento

Ainda em 1951, o jornal começa a publicar sequências de fotografias de esportes, especialmente dos lances de gol. São várias fotos encadeadas, com variações mínimas nos movimentos fotografados (cf. figura nº3)

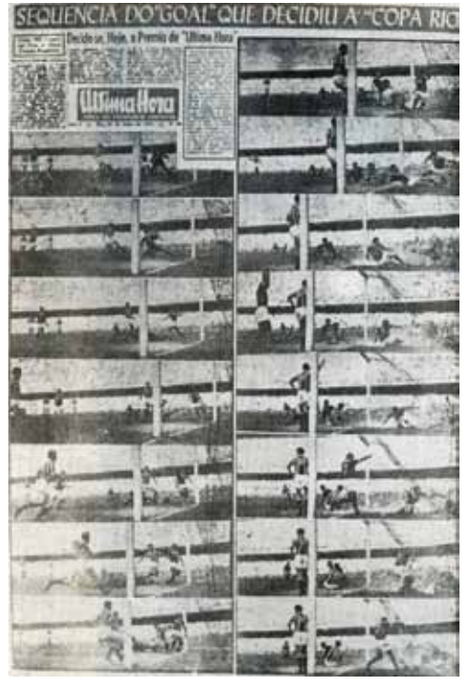


Figura nº3 – Ultima Hora, 23 de julho de 1951 – edição matutina, página 12

Para realizar esse tipo de narrativa, que o jornal irá explorar, foi preciso importar uma câmera especial. Nas máquinas fotográficas mais utilizadas na imprensa na época, Rolleiflex e Leica, era necessário avançar o filme após cada foto tirada. Já as câmeras utilizadas para as sequências dispunham de um mecanismo de avanço rápido, sendo possível obter fotogramas com diferença de frações de segundos.

Uma dessas câmeras de avanço rápido era a Foton que começou a ser fabricada, em 1948, pela empresa norte-americana Bell & Howell e aceitava filmes de 35 mm. O avanço contínuo do filme era de 4 a 6 quadros por segundo, uma velocidade alta, inclusive para os parâmetros atuais. Com essa velocidade era possível fazer de 10 a 15 tomadas sequenciais. Havia ainda outra câmera, a Robot II, produzida pela fabricante alemã Otto Berning desde 1939 e fabricada até 1951. As sequências fotográficas que essas câmeras possibilitavam serão utilizadas por *Ultima Hora* como estratégia narrativa, de forma a ordenar o mundo visível que noticiava e proporcionar a seu leitor um determinado entendimento da notícia.

Considerada, por Ribeiro (2007), como período de renovação na imprensa brasileira, de investimento na modernização do texto, do perfil tipográfico e de estratégias empresariais, a década de 1950 vê também materializada, sobretudo, em *Ultima Hora,* uma singular renovação visual, contemplando a fotografia e o aproveitamento da imagem em suas

páginas. O jornal percebe a fotografia como meio estratégico de transmissão da notícia e investe em formas inovadoras de utilização da linguagem imagética.

Fotografar com uma câmera de avanço rápido ou usando motor drive permite que o fotógrafo não perca a melhor foto, uma vez que a melhor disposição dos objetos na cena corre menos risco de acontecer enquanto avança o filme na máquina. É particularmente útil em fotografias de esportes e de natureza quando o fotógrafo dispara a câmera e depois escolhe a melhor foto dentre as várias obtidas. É garantia para o profissional que, na década de 1950, trabalhava ainda com várias limitações técnicas, como a baixa velocidade do obturador, na maioria das câmeras T 504.

Curiosamente, *Ultima Hora* não investe prioritariamente no instantâneo, mas na sequência de fotos quase idênticas, onde o movimento pode ser recriado. Enquanto no cinema a ilusão de movimento é obtida projetando 24 quadros por segundo, *Ultima Hora* possibilita que o leitor reconstrua mentalmente o lance do esporte em cerca de quatro vezes esse tempo. Um filme sem movimento, impresso em página inteira.

A perceção da imagem em movimento não é novidade em 1951. Taumatroscópio, fenaquistoscópio, estroboscópio e zootrópio são aparelhos conhecidos há mais de um século, populares mesmo nas feiras pelo interior do país. De fato, desde as experiências de Eadweard J. Muybridge, em 18725, a fascinação pelo registro do movimento apenas cresce, até o surgimento do cinema, no final do século XIX.

No Brasil, o cinema foi generosamente recebido e no Rio de Janeiro brilhavam as chanchadas da produtora de cinema *Atlântida*, além de inúmeros filmes estrangeiros exibidos nas 300 salas que a cidade tinha no final da década de 1950. Não apenas a grande oferta de salas e títulos, mas o preço do ingresso, o mais barato da América Latina em 1952, tornava o cinema uma diversão muito popular (Faria, 1987, p. 21. *Apud* Dias, 2008).

À incorporação da perceção do movimento que o cinema propicia, soma-se a sensação experimentada pelo próprio corpo, em meio a urbanização e a velocidade estonteante das cidades. Corpos viajam ligeiros em automóveis capazes de ir de zero a mais de 90 km por hora em poucos segundos e de alcançar mais de 150 km/h, dependendo do modelo. Aviões cruzam os céus levando o homem a pontos de vista inéditos e velozes, acelerando ainda mais o ritmo da sociedade. Todo esse movimento deve ser incorporado à narrativa visual da notícia.

Num universo que se move rapidamente, com a apreensão do tempo cada vez mais fracionada, é preciso organizar esse fluxo numa narrativa inteligível. O fotógrafo deve se posicionar em local apropriado, esperar o início do movimento, dar corda na câmera

4 A velocidade do obturador, representada por uma escala de números T, mede o tempo que a cortina interna (o obturador), que protege o filme, fica aberta permitindo que a luz o atinja: a fotografia é feita neste intervalo. É uma escala de frações onde T50 significa 1/50 segundos. Uma alta velocidade do obturador (T 250 ou mais) permite congelar o movimento, enquanto nas baixas velocidades (menores que T 60) tudo o que estiver se movendo fica com o aspeto borrado.

5 Muybridge (1830-1904) recebeu a encomenda de provar que ao correr o cavalo ficava em algum momento com as quatro patas fora do chão, hipótese que era sustentada pelo cientista francês Étienne-Jules Marey. Muybridge construiu um sofisticado dispositivo com diversas câmeras fotográficas e, em 1877, conseguiu realizar uma fotografia em que o cavalo tinha as quatro patas no ar.

e disparar, nem antes, nem depois. Para que a sequência tenha sucesso, não basta uma fotografia após a outra: há de haver um encadeamento, uma tessitura do tempo inteligível que, se por um lado aparenta encadeamento temporal lógico e sequencial, por outro esconde uma construção deliberada espaço-temporal.

A tecnologia fotográfica possibilita essa nova forma narrativa, uma sequência que não é a imagem em movimento do cinema, mas também não é o momento decisivo, o flagrante instantâneo. É uma forma inovadora de narrar imageticamente o acontecimento, em geral um lance breve, de alguns segundos, que demanda a compreensão do leitor. Assim, a foto, também como uma "tessitura da intriga" (Ricouer, 1994), deve ser apresentada como possível de existir, instaurando a verossimilhança.

O que o periódico oferece aos leitores é mais do que uma sequência de fotografias, e também não é somente a imagem em movimento. É a própria sensação do movimento do corpo, da apreensão do tempo, a reconstrução mental da jogada de esporte da véspera, que pode ser feita a qualquer momento sem depender de aparelho algum, apenas comprando um exemplar do jornal.

Apesar de ser uma narrativa em si mesma, a sequência precisará, em determinados momentos, de um complemento escrito. Mas é um texto rápido, pontual, como se, no encadeamento espaço-temporal que propõe, não fosse preciso descrever nada, não fosse sequer necessário comentar. Bastava olhar.

Mais do que uma revolução tecnológica, o que se vê nas páginas esportivas de *Ultima Hora* é um investimento na linguagem fotográfica, explorando todas as suas possibilidades. A tecnologia é central para que a narrativa se desenrole e está a serviço de uma composição que é entendida pelo leitor que, ao que indicam os números da tiragem do jornal, aprova a novidade. A tiragem saiu dos 70 mil exemplares, em 1952, para 117 mil em 1960, enquanto o jornal concorrente *Tribuna da Imprensa* passou de 25 para 18 mil, e *A Notícia* de 130 para 56 mil. Entre os vespertinos, apenas *O Globo* teve aumento de tiragem, passando de 120 para 218 mil exemplares (Anuário Brasileiro de Imprensa (1950-57) e Anuário de Imprensa, Rádio e Televisão (1958-60) *Apud* Ribeiro, 2007, p. 43).

Uma câmera atrás do gol adversário registrava, em 11 fotos, um lance do jogo do início ao fim. Nas cinco primeiras, ainda na grande área, o jogador pegava a bola e fazia o passe para outro atacante, que não concluía, mas mantinha a posse de bola e crescia nas fotos em direção ao gol, enquanto o zagueiro adversário se movimentava dentro do arco. Nas duas últimas imagens aparece o goleiro já caído, espalmando a bola. Na coluna seguinte, mais seis imagens, ainda encadeadas com aquelas: o atacante tira a bola, dá um giro de 360 e marca o gol. A última foto é a bola praticamente solitária, voando rumo ao fundo da rede (cf. Figura nº4).

Quantos segundos terão se passado desde que o jogador iniciou a jogada? Certamente muito poucos. *Ultima Hora* decupa o movimento, para o tempo de instante em instante. O que o torcedor assistiria pessoalmente, como um fluxo temporal contínuo em que detalhes e mesmo gestos importantes são perdidos, o jornal oferece em fatias, muito próximas umas das outras, possibilitando a reconstrução do movimento sem, contudo, ser a imagem em movimento.

Nenhuma das fotos isoladas encerra toda a narratividade que a sequência constrói. Isso não significa que os fotógrafos de *Ultima Hora* não estivessem habilitados para realizar um autêntico instantâneo fotográfico.

O que se busca é outra linguagem. Ao organizar tempo e espaço, o jornal ordena também a forma como a mensagem fotográfica (no sentido de Barthes) chega ao público. Para compreender a narrativa o leitor precisa dominar as regras que governam sua ordem sintagmática, o que pressupõe uma inteligência narrativa e familiaridade com as regras de composição.

A sequência é uma forma de tornar a fotografia legível. Passo a passo, lance a lance, segundo a segundo o leitor figura o lance passado e o atualiza no seu presente. Um leitor pouco acostumado a decifrar textos certamente é também alguém não habituado a ler imagens fotográficas. A reconstrução temporal através da narrativa fotográfica juntamente com o texto sincopado permite ao leitor realizar a construção do sentido imagético.

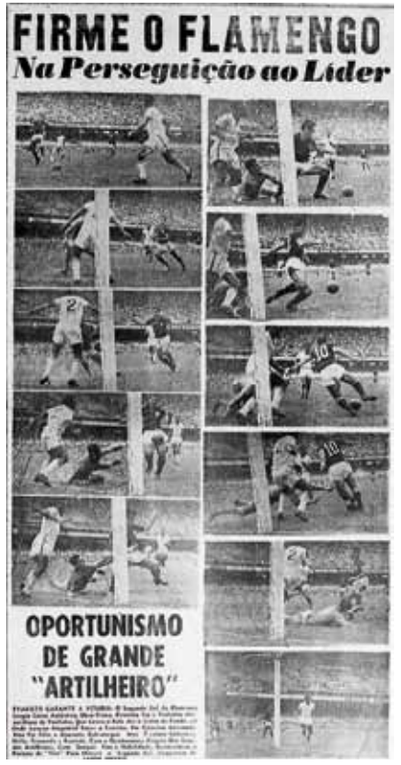


Figura nº 4 – Ultima Hora, 31 de outubro de 1955 – sequência de Jader Neves

Algumas fotos já encerram em si mesmas a narração da jogada, podendo resumir a perícia do jogador. No entanto não é isso que a sequência propõe. Embora as fotografias sejam parecidas, seu encadeamento, com sutis mudanças espaciais dos personagens, sugere uma cronologia temporal com clara função didática. São as sequências que preparam o público para a leitura da fotografia única. No caleidoscópio de imagens sequenciais estão articulações simbólicas dos carateres temporais que possibilitam que a ação seja narrada e, posteriormente, resumida em uma única imagem, o instantâneo. É a vida em movimento, veloz ou sutil, das quadras e gramados para os olhos do leitor.

Segundo Jonathan Crary (1990, p. 113), a modernização do observador envolveu a adaptação do olho para formas racionalizadas de movimento e essa mudança coincidiu e só foi possível graças a crescente abstração da experiência ótica a partir de um referente estável.

Walter Benjamin (1980, p. 31) denuncia que, na concorrência histórica entre as várias formas de comunicação, a substituição da informação pela sensação se reflete na atrofia da experiência, enquanto todas as formas de comunicação se afastam da narração. Mas as sequências de *Ultima Hora*, a despeito de seu caráter informativo, não apenas se aproximam como têm forte conteúdo narrativo. Ainda segundo Benjamin, a narração faz o acontecimento "penetrar na vida do relator, para oferecê-lo aos ouvintes como experiência". A narração visual das sequências de *Ultima Hora* é realizada e publicada de forma a ser experimentada pelo leitor e, por isso, quase prescinde do texto que informa.

O ponto de vista é inédito para o público e a relação é ora didática na leitura da imagem, ora informativa do texto que a acompanha. Não é precipitado afirmar que, na contramão da dicotomia narração-informação benjaminiana, as sequências fotográficas não excluem a informação do âmbito da experiência, antes a apresentam de maneira nova e dinâmica.

Experimenta-se agora nova visualidade. Mais que a ilusão de proximidade do público com o acontecimento, a sequência busca recortar da realidade um fluxo temporal determinado, criando trabalho de memória inédito, a partir de um ponto de vista exclusivo do fotógrafo no momento das fotos, mas também por ver algo (através da máquina fotográfica) que jamais os olhos humanos seriam capazes de captar. O fatiamento temporal das sequências gera outra perceção visual, possibilitando que o leitor perceba o fracionamento do fluxo do tempo no movimento, mas também o prepara para a leitura do congelamento do tempo na imagem, isto é, para o instantâneo.

EM PRAGA A HUNGRIA DERROTOU A TCHECO-ESLOVAQUIA POR 3X1

NA VICE-LIDERANÇA, AGORA, O FLUMINENSE

FALTAVA UM CASNOK AO BOTAFOGO

Ultima Hora

OFERTA SEMANA

Figura nº5 – Ultima Hora, 3 de outubro de 1955 – fotos de Milagres e Amaro

O instantâneo fotográfico é, assim, aquisição tecnológica, fração de tempo não percetível para o olhar humano. A visão humana tem uma capacidade relativamente baixa de "separação temporal" já que é impossível distinguir o encadeamento de imagens que se movem numa velocidade superior a 1/10 segundos (Aumont, 1993, p.32). Essa velocidade é bem próxima dos 1/16 segundos, que nas câmeras fotográficas se convencionou tratar por 1/15 segundos, ou simplesmente T15, e é a mais baixa com a qual o fotógrafo pode operar segurando a câmera em sua mão, ou seja, sem tremer a imagem ao não se valer de um apoio. Isso porque mesmo um sutil movimento do fotógrafo faz com que os pontos de luz que o objeto fotografado reflete mudem de lugar, dando à foto a aparência borrada. Em se tratando de um objeto imóvel, um fotógrafo de mão firme pode operar com essa velocidade sem "borrar", mas se o objeto é móvel, com certeza a imagem sairá tremida. Assim, para congelar a imagem é preciso aumentar a velocidade do obturador, ou seja, diminuir o tempo em que este fica aberto e de forma proporcional ao movimento do objeto.

Por isso, o instantâneo, tal qual é captado pela câmera fotográfica, é impercetível, ou melhor, é invisível para o olho humano. Para Maurício Lissovsky (In: Guran, 2007), no processo de modernização da cultura e das sociedades, a fotografia colaborou para a secularização do invisível, já que não se tratava apenas de um meio de representar o mundo visível, mas de tornar o mundo visível. Para o autor, a fotografia se constitui como a dimensão mágica de um mundo encantado, inventando seu próprio invisível, novo território plástico que surge apenas com a fotografia: o instantâneo moderno. Lissovsky (2008, p. 40) assinala que somente com a naturalização do instantâneo fotográfico no século XX o

ato de fotografar torna-se "a prática de um ausentar-se do tempo, de um refluir do tempo para fora da imagem".

Milton Guran (1999, p. 17) aponta como potencialidade da fotografia sua capacidade de "destacar um aspeto particular que se encontra diluído em um vasto e sequenciado campo de visão, explicitando, através da seleção do momento e do enquadramento, o significado e a transcendência de uma determinada cena". Para ele é essa fração mínima do tempo que marca toda a complexidade e singularidade da fotografia.

Lissovsky (2008) desenvolve o conceito de "expectação", que é o resultado do trabalho do fotógrafo de esperar este momento, esta fração de tempo que resulta não apenas em mais um ponto de vista, na captura de uma porção do espaço, mas na dimensão pontual do tempo que é a imagem fotográfica. Para ele a a origem da fotografia moderna é basicamente a história do esquecimento da duração, já que a tecnologia do instantâneo tornou-se tão familiar aos fotógrafos que "registrar o instante" parece fazer parte da própria natureza da imagem e a era em que a exposição fotográfica necessitava da imobilidade foi simplesmente esquecida.

Considerações Finais

Ao mapear alguns momentos de rutura na história do fotojornalismo no Brasil, observamos que, ao longo do século XX, em função de tecnologias, visualidades, modos de ver dependente de um contexto em que a imagem ganha outra dimensão, constrói-se o que podemos considerar como o moderno fotojornalismo brasileiro.

A imersão da imagem numa tipologia narrativa que resgata para a fotografia a sensação de mobilidade das sequências fotográficas é apenas uma das fórmulas utilizadas para incluir o leitor (ou o observador) na trama, ampliando suas sensações. Ao mesmo tempo, o instantâneo fotográfico permite a sensação do congelamento do tempo, mas como alguma coisa que a tecnologia torna percetível já que o olhar humano não pode ver o que a técnica produz.

As sequências fotográficas de *Ultima Hora* não sofrem as limitações que as baixas velocidades do obturador impunham à fotografia. São plenas de movimento, sem serem instantâneos, assim como também não se inserem na noção de "momento decisivo", forjada por Henri Cartier-Bresson ao preconizar que "dentro do movimento há um momento em que os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve capturar este momento e conservar estático seu equilíbrio" (1955, p. 229). O instantâneo fotográfico, esse corte no contínuo fluxo espaço-temporal da vida, é naturalizado no decorrer da segunda metade do século XX como a própria essência da fotografia e o conceito de Bresson assumido como axiomático.

Mas o instantâneo fotográfico, como linguagem acabada, não aparece de imediato em *Ultima Hora* e vai demandar uma construção narrativa anterior, a sequência, que prepara o olhar, educa o leitor para a síntese do movimento que o instantâneo encerra.

Assim, quando vai aos poucos introduzindo o instantâneo, o jornal procura apresentá-lo ainda numa linguagem semelhante à da sequência. Os quatro lances mais importantes de um jogo são dispostos alinhados como na sequência tradicional. "Mais um", "o melhor gol" e "o gol de honra" são os títulos das fotos (maiores e com informação mais concisa) que

já procuram dar conta de toda a partida. Fora da sequência, um lance do goleiro, num balé aéreo, segura a bola e leva a melhor enquanto o atacante, vencido, ainda aparece no ar.

Na evolução da linguagem do jornal, o instantâneo vai ganhando espaço, dividindo as páginas com sequências que se tornam cada vez mais sintéticas. Das 15 fotos iniciais, a sequência pode se resumir a três ou quatro, numa página com o dobro de instantâneos. Por fim a sequência desaparece e o leitor tem seu ciclo de aprendizado de leitura de imagem completo. Está plenamente preparado para ler a notícia nas fotografias de *Ultima Hora*.

Forja-se, assim, um instantâneo que é derivado da sequência, tornando evidente também na história do fotojornalismo a permanência de modos de comunicação antigos naqueles que são considerados como novidades. Se há ruturas nessa história que contamos, há, sobretudo, permanências: e o exemplo da construção do fotojornalismo moderno no jornal *Última Hora*, o mais importante jornal popular brasileiro dos anos 1950, mostra mais uma vez essa continuidade em modos de comunicação que são vistos no momento de seu surgimento como plenamente revolucionários. Muitas vezes aquilo que os contemporâneos qualificam como novidades, nada mais é do que a continuidade de práticas culturais que se revelam em práticas comunicacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, J. (2004). *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier.

AUMONT, J. (1993). *A Imagem*. Campinas: Papirus.

BARBOSA, M. (2007). *História Cultural da Imprensa. Brasil (1900-2000)*. Rio de Janeiro: MauadX.

BARTHES, R. (1982). "A Mensagem Fotográfica". In Lima, L. (org.) *Teoria de Cultura de Massas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.307-318.

BENJAMIN, W. *et al* (1980). "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: *Textos escolhidos*, São Paulo: Abril Cultural.

CARTIER-BRESSON, H. (2003). In Fontuerta, J.. *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

CHARTIER, R. (org.) (2001). *Práticas de Leitura*, São Paulo: Estação Liberdade.

CRARY, J. (1999). *Thechniques of the Observer*,Cambridge/ Londres: MIT Press.

(2008). *Suspensiones de la precepción*. Madrid: Ediciones Akal.

GURAN, M. (1999). *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: ed. Gama Filho, 2ª ed.

HAVELOCK, E. (1996). *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Editora UNESP, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LISSOVSKY, M. (2007). In Guran (org.), Milton *Instantâneo: o tempo infinito da fotografia*. Rio de Janeiro: CCBB/Rio.

MOREL, M.; BARROS, M. G. M. (2003). *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A.

RIBEIRO, A. P. G. (2007). *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: E-Papers.

RICOEUR, Paul (1994). *Tempo e Narrativa*. Vol. I. Campinas: Papirus.

ROUILLÉ, A. (1998). "Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas". InTurazzi, M.I., (org.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*. Rio de Janeiro: SPHAN, nº 27.

NARRATIVAS DO COTIDIANO NAS FAVELAS DO RIO DE JANEIRO:
TENTATIVAS DE CONSTRUÇÃO DE VALORES-NOTÍCIA ALTERNATIVOS PELOS FOTÓGRAFOS POPULARES

ALICE BARONI

CCI – THE ARC CENTRE OF EXCELLENCE FOR CREATIVE INDUSTRIES AND INNOVATION / QUEENSLAND UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, BRISBANE

LEONEL AGUIAR

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO (PUC-RIO)

Resumo

Este artigo apresenta os resultados parciais de uma pesquisa em curso que, a partir do método etnográfico, investiga os projetos de comunicação comunitária, jornalismo e fotojornalismo no Rio de Janeiro, Brasil. As organizações não-governamentais (ONGs) *Viva Rio* e *Observatório de Favelas* apoiam projetos que têm como objetivo tornar moradores de favelas capazes de produzir, editar e publicar as suas próprias narrativas sobre personagens e questões do cotidiano de suas comunidades. O trabalho de campo sobre estes projetos, realizado durante três meses nas favelas do Rio de Janeiro, forneceu questões teóricas relevantes que representam o esforço dos fotógrafos populares para estabelecer *contra valores-notícia,* transferindo o foco da pobreza, escassez, violência e criminalidade para imagens do cotidiano, que incluem uma miríade de eventos que acontecem no dia a dia das favelas.

Palavras-chave

Valores-notícia; (foto)jornalismo; favelas; cotidiano; práticas discursivas.

Introdução

Os projetos *Viva Favela* e *Imagens do Povo* que fazem parte, respetivamente, das organizações não-governamentais Viva Rio e Observatório de Favelas, na cidade do Rio de Janeiro, vêm tentando transformar as recorrentes representações sobre as favelas e seus moradores ao propor transferir o atual agendamento jornalístico restrito aos temas da pobreza, da criminalidade e das carências para a construção de representações positivas sobre o cotidiano dessas comunidades. Ambos os projetos foram concebidos a partir da premissa do artigo 19 da Declaração Universal dos Direitos Humanos. O artigo 19 dá ênfase ao direito à comunicação e ao acesso à informação, já que – além do direito à liberdade de opinião e expressão – inclui o direito de todo cidadão ter liberdade para procurar, receber e divulgar informação. Essas duas organizações não-governamentais apoiam projetos que objetivam tornar moradores de favelas capazes de produzir, editar e publicar as suas próprias narrativas sobre o cotidiano de suas comunidades, a partir de um olhar "de den-

tro", ao contrário do olhar "estrangeiro", conforme os fotógrafos do *Imagens do Povo* se referem ao falar sobre as produções jornalísticas e fotojornalísticas feitas por quem está "do lado de fora" da comunidade.

Insatisfeitos com o modo como a grande imprensa vinha realizando a cobertura jornalística nas favelas, líderes comunitários provenientes de vários espaços populares da cidade do Rio de Janeiro pediram apoio à ONG Viva Rio, pois queriam buscar novas linguagens e modos de contar histórias sobre as favelas, mas pela perspetiva do seu morador (Baroni, Aguiar e Rodrigues, 2011). Com o advento da internet, o sonho de uma revista produzida pelo morador de periferia, para o morador e com o morador de favela virou realidade. Em 2001, foi inaugurado o portal *Viva Favela*[1], tendo como metas "a inclusão digital, a democratização da informação e a redução da desigualdade social"[2]. Assistidos por jornalistas profissionais, os correspondentes comunitários – repórteres e fotógrafos selecionados pelo Viva Rio – começaram a produzir o conteúdo do site.[3]

Dentre inúmeras atividades já realizadas, cabe destacar que o *Viva Favela* possui um banco de imagens em torno de 50 mil fotografias, resultado do trabalho dos fotógrafos comunitários (Jucá e Nazareth, 2008). Nesse sentido, de acordo com Peter Lucas, o *Viva Favela* não é apenas um site ou uma revista on-line sobre favelas: "é parte de um movimento internacional de inclusão visual para transformar a mídia dominante" (Lucas, 2008: 13). O desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação tornou possível o que um dia foi o objetivo da fotografia em seus primórdios: democratizar a experiência coletiva (Sontag, 1977).

Imagens do Povo, por outro lado, é um projeto inspirado pelo fotojornalista João Roberto Ripper. Convidado pelo *Observatório de Favelas* para documentar os espaços populares, especialmente, o Complexo da Maré, a partir de uma perspetiva diferente – isto é, não aquela aliada à violência, criminalidade e carências –, Ripper conheceu fotógrafos provenientes dessas comunidades que estavam começando a sua trajetória no campo do fotojornalismo. Alguns deles haviam participado de cursos de fotografia no Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm) e pretendiam continuar estudando fotografia. Naquele momento, Ripper decidiu que seria melhor se esses fotógrafos pudessem documentar as suas próprias comunidades, ao contrário de ele mesmo documentar as favelas. Com isso, Ripper propôs ao *Observatório de Favelas* a criação da agência-escola *Imagens do Povo*, que inclui a *Escola de Fotógrafos Populares*[4] e a *Agência Fotográfica Imagens do Povo*, fundados em 2004. Segundo Gastaldoni, a agência-escola *Imagens do Povo* parte do pressuposto de que "esses jovens e talentosos fotógrafos são os agentes ideais para documentar a história de suas próprias comunidades, a partir de um olhar endógeno, capaz de mostrar a favela para além da visão estigmatizante veiculada pela grande imprensa" (Gastaldoni, 2009: 16).

Vale acrescentar que a fotografia, independentemente de ocorrer em organizações tradicionais de mídia ou em organizações não-governamentais, está inserida em relações e disputas de poder inerentes ao meio no qual os processos fotográficos acontecem. Segundo o teórico americano John Tagg (2003), a fotografia em si não possui identidade cultural. O seu *status*, ao contrário, varia de acordo com as relações de poder nas quais a fotografia está inserida e a sua prática depende das instituições e agentes que a definem e a colocam em uso. Para ele, a fotografia é um modo de produção cultural que está inserida em determinadas condições de existência sociais que perpassam espaços institucionais. Tagg defende que o mais importante não é analisar a fotografia em si, mas as relações de poder que acontecem durante o processo de produção da imagem, que envolve agentes (fotógrafos) e instituições (mídia instituída e mídia alternativa).

O objetivo principal deste artigo é relatar os resultados parciais de uma pesquisa em andamento que investiga como as práticas discursivas e as rotinas produtivas dos fotógrafos populares refletem, em comparação com os fotojornalistas da imprensa instituída, as compreensões do papel que as representações sobre as favelas podem ter no sentido de influenciar ações políticas ou "dar voz" aos moradores de periferias e favelas brasileiras.

A pesquisa vem realizando diversos estudos de caso (Baroni, Aguiar e Rodrigues, 2011); cabe ressaltar, entretanto, que ainda existem limitações advindas do seu atual estágio de desenvolvimento. Esse artigo, portanto, apenas apresenta as práticas de trabalho dos projetos *Viva Favela* e *Imagens do Povo*, bem como a tentativa dos fotógrafos populares em instituir novos valores-notícia. Denomina-se "fotógrafo popular" o morador de favela que participou da *Escola de Fotógrafos Populares* – do projeto *Imagens do Povo* – e, atualmente, faz parte da *Agência Fotográfica Imagens do Povo*. O termo, entretanto, expande-se para o fotógrafo que é morador dos espaços populares e que também esteja engajado em práticas de documentação fotográfica nas favelas brasileiras, a partir de um olhar "de dentro". Estudos internacionais, semelhantes à pesquisa que estamos realizando, apontam diversas outras iniciativas jornalísticas que se propõem a promover práticas deliberativas e democráticas no âmbito comunitário[5].

1 Disponível em http://www.vivafavela.com.br.

2 Consultar no portal *Viva Favela*, em http://www.vivafavela.com.br/quem-somos-0.

3 No caso do *Viva Favela*, realizam-se ainda oficinas que visam jovens entre 15 e 24 anos, moradores de periferias e favelas, que já possuam um certo conhecimento da web 2.0 e tenham disponibilidade de tempo. Valoriza-se jovens que já tenham tido alguma experiência profissional com mídia comunitária.

4 O *Imagens do Povo*, através da *Escola de Fotógrafos Populares*, reúne pessoas das mais diversas proveniências e áreas da cidade. A última turma, por exemplo, selecionada em março de 2012, foi formada por 69 alunos e 10 ouvintes, entre 15 e 45 anos. As turmas, porém, em sua maioria, são de jovens com cerca de 20 anos. Há uma grande parcela de estudantes universitários, provenientes dos cursos de Geografia, Jornalismo e Comunicação. Os alunos são moradores de diversas áreas da cidade, como o bairro do Leblon, de classe média alta, e as diferentes favelas do Rio de Janeiro.

5 O trabalho de Romano (2010), por exemplo,abarca iniciativas em 13 países. Também Watkins e Tacchi (2008), através do projeto *Finding a Voice*, relatam as experiências realizadas em cinco países da região do Pacífico sul. Há ainda o *Centre for Communication and Social Change*, na Universidade de Queensland, Austrália, que dedica-se a pesquisar como os processos e técnicas comunicativos podem promover o desenvolvimento social, econômico e tecnológico.

Pesquisa de campo nas favelas

É a "ordem do discurso" que estabelece, para Foucault (1996), as possibilidades de organização do real. Esta ordenação, além de possuir uma função normativa e reguladora, age por meio da produção de saber, de estratégias de poder e de práticas discursivas. A partir da premissa de que os discursos (foto)jornalísticos são dispositivos que se implicam em processos de construção social da realidade, nossa pesquisa identifica conceitos na obra de Foucault que possam ser utilizados para a compreensão da ordem do discurso (foto) jornalístico: relações de poder, vontade de saber e efeitos de verdade.

Segundo Michel Foucault, afirmar que "as relações de poder se exercem através da produção e da troca de signos" (Foucault, 1995: 241) é ressaltar a positividade produtora do poder, pois aponta para a construção da realidade, já que "o poder produz campos de objetos e rituais de verdade" (Foucault, 1977: 172). Ao pensar em uma microfísica do poder atuando como uma rede produtiva que atravessa com eficácia todas as instâncias da vida social, Foucault destaca o poder como produção e não apenas como repressão. O poder produz saber, imbricando continuamente poder e saber, de modo que "não há relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua, ao mesmo tempo, relações de poder" (idem: 30).

Para Foucault, é justamente no discurso que se articulam poder e saber. Sendo assim, admitir a complexidade e a instabilidade de um jogo em que o discurso pode ser, simultaneamente, instrumento e efeito de poder e, também, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta, é aceitar a regra da polivalência tática dos discursos. "O discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo" (Foucault, 1980: 96). Ou seja, o que devemos ter em mira são os efeitos recíprocos de poder e saber que os discursos produzem. Cabe também interrogar quais são as correlações de forças e a conjuntura que tornam imprescritível a utilização do discurso como articulação entre poder e saber.

Na tentativa de compreender não simplesmente como os fotógrafos populares percebem a realidade social na qual estão inseridos, mas também como essa realidade social e suas subjetividades são construídas a partir de práticas discursivas (Foucault, 1997), foi realizado um trabalho de campo[6] durante três meses na cidade do Rio de Janeiro, entre novembro de 2010 e janeiro de 2011, com o intuito de entrevistar fotógrafos populares e fotógrafos da grande imprensa[7].

Há entrevistas com duração de duas horas e meia e outras com duração entre 35 e 40 minutos. No dizer de Patton (2002), o observador participante é capaz de colher grande número de informações a partir de conversas informais. Para ele, as práticas da entrevista e observação dão vigor às técnicas qualitativas de pesquisa, funcionando como ponte para o entendimento do sentido do questionamento qualitativo. Seguindo esse princípio,

6 A pesquisa de campo foi realizada por Alice Baroni, como parte de seu projeto de doutorado.

7 No final desse período, foi organizada uma mesa redonda, que aconteceu no *Observatório de Favelas*, localizado no Complexo da Maré, reunindo fotógrafos entrevistados e também alunos do *Imagens do Povo*. O objetivo foi discutir as diferenças entre as práticas dos fotojornalistas profissionais e dos fotógrafos populares. As conclusões dessa mesa redonda serão tema de um próximo artigo.

os fotógrafos decidiram onde gostariam de ser entrevistados. Ainda de acordo com essa linha teórica, o pesquisador deve estar presente nas comunidades para tentar compreender os estilos de vida, vizinhança e viver cotidiano. Para Patton (2002), o entendimento surge a partir de uma tentativa de nos colocarmos na posição do outro, para tentar fisgar outros modos de pensar, sentir e agir. Assim, a pesquisa de campo foi realizada em sete diferentes favelas[8] para se ter contato direto com os fotógrafos populares nos seus próprios locais de trabalho. Nas conversas informais com as crianças dessas comunidades também foi possível compreender que essa era uma boa maneira do pesquisador tomar conhecimento sobre o dia a dia das comunidades, já que o observador participante tinha como objetivo apreender o universo simbólico-cultural dos fotógrafos populares.

No início da pesquisa de campo, o pesquisador deve adotar a postura de estar aberto intelectual e emocionalmente para conhecer as favelas, os pontos de vista dos fotógrafos populares e estilos de vida. Nessa perspetiva epistemológica, o pesquisador deve se deixar conduzir pelo desenrolar dos acontecimentos. Em um segundo momento, deve-se focar a atenção em certos aspetos singulares e questões específicas. Neste caso, por exemplo, a partir das falas dos próprios fotógrafos, surgiram questões sobre o modo como a fotografia pode ser utilizada como ferramenta de mudança social e empoderamento das comunidades provenientes de "espaços populares" – expressão utilizada por eles quando se referem às favelas. Adotou-se, portanto, nessa pesquisa de campo, as técnicas etnográficas porque elas oferecem *insights* sobre, por um lado, como conhecer outras conceções de mundo e, por outro, como participar e agir no "local" de estudo.

Segundo Tedlock (2000), a etnografia tem sido adotada por diferentes áreas de estudo, incluindo as Ciências Sociais aplicadas; no entanto, o princípio essencial se mantém: aproximar-se e inserir-se a partir de uma interação prolongada com as pessoas em sua vida cotidiana. Com essa prática de pesquisa de campo, os etnógrafos podem compreender melhor as crenças, motivações e comportamentos humanos, se comparado a outras perspetivas teóricas. Assim, os princípios etnográficos foram de grande valia ao conduzir as entrevistas, bem como compreender as diferentes visões de mundo, motivações, autocompreensões e práticas de trabalho dos fotógrafos populares e da imprensa instituída.

O dia a dia

Fotógrafos do *Viva Favela* e *Imagens do Povo*, entrevistados entre novembro de 2010 e janeiro de 2011, mencionaram que o seu trabalho objetiva apresentar a favela a partir de uma perspetiva positiva porque os espaços populares não podem ser associados, exclusivamente, com os acontecimentos que envolvam violência e criminalidade. As suas fotografias surgem como uma tentativa de se produzir novos modos de pensar as favelas e seus moradores, o que pode ser considerado uma ação política. Ao documentar o dia a dia das favelas, os fotógrafos populares apresentam o olhar "de dentro" da comunidade, como ela se vê e, por outro lado, como os fotógrafos se percebem a si mesmos e aos seus

8 As sete favelas são: Rocinha, Cidade de Deus, Cantagalo, Santa Marta, Nova Holanda (Complexo da Maré), Grota (Complexo do Alemão) e Pavão Pavãozinho.

locais de moradia. A fotografia popular emerge como um pensar reflexivo sobre si, sobre os espaços populares e sobre o outro – as comunidades cariocas.

Nossa pesquisa, com fundo teórico foucaultiano, relaciona a noção de cotidiano com a teorização sobre microfísica do poder feita por Michel Foucault (1979) para que possamos ter uma melhor compreensão das práticas do dia a dia. Conforme teoriza Certeau (1980), a ideia de valorizar o cotidiano surge conjuntamente com grandes mudanças sociais no florescer do século XX; nesse sentido, acreditamos ser uma noção fundamental para ajudar nosso entendimento sobre o que vem ocorrendo no campo da mídia comunitária nas favelas do Rio de Janeiro.

No fórum Foco Coletivo[9] – realizado na Maré, em 2009, reunindo fotógrafos populares, independentes e da imprensa – o documentarista brasileiro naturalizado Guillermo Planel, que estava mediando a mesa redonda do evento, lançou a pergunta sobre como documentar o dia a dia das favelas, já que esse trabalho fotojornalístico inclui as relações de poder entre a polícia e os traficantes. Em resposta, Francisco Valdean, integrante do *Imagens do Povo*, acentuou:

> *essa questão da fotografia como poder, ela mexe, ela questiona, ela escancara, então, ela tem toda essa função. Isso para qualquer profissional da fotografia, você acaba ficando, de alguma forma, limitado, o que não significa que você vai deixar de fazer o trabalho por conta dessa limitação, mas aí você acaba entrando num jogo de negociação, num jogo onde você tem que entender muito bem o jogo, como que é, para poder estar atuando nesse campo.*[10]

Outros fotógrafos populares, também entrevistados para essa pesquisa e, nesta ocasião, por Planel, mencionaram, em diferentes momentos, que tiveram que aprender a participar desse 'jogo de negociação' para terem acesso e liberdade para realizar o seu trabalho fotográfico nas favelas. Enquanto moradores de favelas, os fotógrafos populares ressaltaram que precisam saber muito bem os limites de sua atuação, de modo a salvaguardar as suas próprias vidas e também as pessoas da comunidade.

O fotógrafo autodidata Maurício Hora contou que todas as suas fotos noturnas tiradas no Morro da Providência tiveram que ser negociadas com os traficantes. Sobre uma pergunta de Planel, relativamente à importância de cobrir conflitos violentos nas favelas, Maurício Hora reconheceu que esse tipo de cobertura é importante e interessante, valores-notícia fundamentais conforme os critérios de noticiabilidade das empresas jornalísticas; ele, entretanto, como morador da Providência, não poderia realizar esse trabalho.

9 Em setembro de 2009, Fábio Caffé, Naldinho Lourenço e Ratão Diniz, fotógrafos do *Imagens do Povo*, organizaram o fórum Foco Coletivo para discutir fotografia, jornalismo, favelas, direitos humanos e mudança social. O objetivo do encontro foi estimular o diálogo entre a mídia independente, a mídia instituída e os fotógrafos populares.

10 Valdean, F. Transcrição da fala. In Guillermo Planel, 2009, Forum Foco Coletivo. Gravação audiovisual do debate realizado no Ceasm/Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré. Gravado em 17/10/2009. Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

> *Eu sendo daqui não tem como fazer isso. Eu já sou mal visto dentro da comunidade porque é muito fácil você ser um marginal, muito fácil você estar dentro da comunidade e interagir... Bom, o meu pai foi um traficante. Aí todo mundo esperava que eu fosse um traficante também. Ele vai virar um traficante. Vai virar um traficante. Aí eu não virei um traficante... Caramba, esse cara é esquisito. Porque eu saí do padrão, entendeu?! Eu tô fora do padrão. Aí fica difícil porque eu não fumo, não cheiro, não bebo, aí eu não tenho papo para parar perto do cara da boca de fumo e conversar com ele. Isso me deixa meio isolado, sabe. Então, é difícil, cara. É muito difícil estar se fazendo um trabalho. Eu não posso fotografar a polícia numa ação porque eu acabo prejudicando as próprias pessoas da favela. Não sei se vocês já viram. Todo trabalho, toda fotografia, que denunciou um policial dentro da comunidade, a resposta da polícia é muito maior depois. Então, isso é terrível.*[11]

Os fotojornalistas da imprensa, também entrevistados durante a pesquisa de campo, compartilham o mesmo ponto de vista de Hora. Eles mencionaram que as favelas não são espaços livres, pois não há liberdade para realizar cobertura jornalística nas comunidades dominadas pelo tráfico. Além disso, foram consensuais ao apontar a morte do jornalista investigativo Tim Lopes[12], da TV Globo, em junho de 2002, na favela da Vila Cruzeiro, no Complexo do Alemão, como um 'divisor de águas', uma rutura entre os jornalistas e as comunidades de favelas, pois os profissionais da imprensa se transformaram em alvo dos traficantes. Após a morte de Tim Lopes, as empresas de comunicação adotaram regras de segurança que transformaram a prática de trabalho dos jornalistas do Rio de Janeiro. Algumas empresas proibiram os seus profissionais de produzirem reportagens nas favelas, enquanto outras adotaram o uso de coletes à prova de balas e carros blindados. Os jornalistas, por outro lado, começaram a receber treinamentos especiais para trabalhar em áreas de alto risco.

Em novembro de 2010, policiais militares, federais, civis, além do Batalhão de Operações Policiais Especiais (Bope) e das Forças Armadas, ocuparam o Complexo do Alemão – que compreende doze diferentes favelas – para instalar postos da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) no local. O objetivo deste programa é restabelecer o controle sobre os territórios dominados pelo tráfico e dar início a um processo de diálogo com as comunidades pacificadas. Esse processo de pacificação vinha ocorrendo desde dezembro de 2008, quando o governo do Estado do Rio de Janeiro instituiu a primeira UPP na favela de Santa Marta, no bairro de Botafogo. No caso do Alemão, como os traficantes não se renderam, o Complexo foi ocupado por 3.000 homens armados com metralhadoras e tanques de guerra.

Ao contrário dos jornalistas da imprensa nacional e internacional e dos fotógrafos populares provenientes de outras favelas, que documentaram o episódio do topo do morro porque não foram autorizados pela polícia a entrar na favela durante a invasão, Bruno Itan fotografou o processo de ocupação a partir de seu lugar de fala; ou seja, localizado "den-

11 Hora, M. (2010), Entrevista realizada por Alice Baroni. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 25/11/2010.

12 Para mais informações sobre o caso do assassinato do jornalista Tim Lopes, consultar http://www.timlopes.com.br/casotimlopesmobilizatodoopais.htm

tro" do Complexo. Como o fotógrafo vive no morro desde a infância e conhece a favela muito bem, ele pôde entrar e sair sem ter de pedir permissão. Quando o Bope e as Forças Armadas invadiram o morro da Grota, ele documentou a operação a partir de uma perspetiva diferente. A fotografia resultante desse processo mostra a imprensa na entrada da favela: foi desse ponto de visibilidade – "do lado de lá", nos limites da comunidade – que os jornalistas documentaram a ocupação.

Na entrevista, Itan relatou que a polícia o forçou a reformatar o cartucho de sua máquina fotográfica que possuía 400 fotografias da ocupação. Segue o trecho da conversa entre Itan e o policial (a transcrição abaixo segue o modo de falar do entrevistado):

> *O que é que tu tá fazendo com essa câmera? Ué, tô imortalizando o que está acontecendo aqui. Isso aqui é inédito, histórico, isso aqui NUNCA vai acontecer de novo. Aí ele falou: o que... tu tá tirando várias fotos com cara de policial pra isso mesmo? Tu tá tirando foto pra mostrar pros cara lá dentro, rapá. Tá pensando que eu não te conheço não? Eu já te vi aqui. E eu fui deixando ele falar... ele começou a falar uma história que devia ter medo e eu olho tranquilo pra ele. Primeiramente, o que eu tô fazendo é um exercício de democracia, se o senhor num sabe. Isso aqui eu tô criando notícia. Isso aqui você não pode me proibir de fotografar ninguém em espaço público, vocês estão em espaço público agora, se eu quiser fotografar vocês eu posso, fotografo, só que eu não tenho ordem, nem autorização, de publicar a tua cara em canto nenhum sem a sua autorização. Mas a foto é minha, eu posso fazer o que quiser com ela, só não posso publicar a sua foto, sem a sua autorização, mas eu posso tirar a sua foto. A gente está em espaço público. Aí começou... ele se sentiu como se eu estivesse... eh.. um morador do morro qualquer... eh... falando coisas sábias pra um policial. Como se ele não soubesse de nada, entendeu. Ele se sentiu assim... oprimido assim. Com essa expressão... eu senti isso nele. Ele.. ah vou deixar um morador me dá uma aula... me diminuir, isso, me diminuir. Não vô. Ah eh... tu vai apagar isso tudo agora, rapá. Quero ver, tu vai ver a democracia é agora. Que isso, você vai fazer eu apagar todas essas fotos? Isso é que vai criar a minha carreira, vou criar a minha vida com essas fotos. Tu vai apagar essa porra é agora... reformata o cartão. Não, eu não vou reformatar não. Reformata essa porra, senão vai todo mundo para a delegacia. Vai eu, você, mais dois policial de prova que você está fazendo desacato à autoridade.*[13]

Ainda nessa entrevista, Itan disse que, após a ocupação militar, atuar como fotógrafo no Complexo do Alemão se tornou um grande desafio, pois a polícia começou a controlar todos os movimentos dos moradores, inclusive o direito do cidadão de buscar e produzir informação. Itan afirma que, após ter documentado a ocupação, a polícia esteve 14 vezes em sua casa em menos de dois meses.

Durante a ocupação no Complexo do Alemão, foi possível observar que os fotógrafos populares começaram a documentar os conflitos armados nas favelas, prática realizada,

13 Itan, B. (2011), Entrevista realizada por Alice Baroni. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 31/01/2011.

até então, apenas pelos fotojornalistas da grande imprensa. No entanto, essa prática não é norma para os fotojornalistas populares. Fotógrafos do *Viva Favela e Imagens do Povo* dizem que o seu trabalho objetiva a produção da contrainformação das imagens e representações construídas pela imprensa sobre as favelas e seus moradores. Os fotógrafos populares buscam caminhos para utilizar a fotografia como ferramenta de conscientização social a partir da produção de representações positivas sobre as favelas e seus moradores, deslocando o foco da violência para as imagens de solidariedade, alegria e beleza.

Ratão Diniz[14], que faz parte do *Imagens do Povo*, relata que ele tentou capturar sorrisos, caretas e entusiasmo em um de seus ensaios fotográficos que se chama 'Explosões de Alegria'. Ele afirma que a discussão sobre como usar a fotografia em benefícios da pessoa fotografada e das comunidades dos espaços populares está sempre presente nas rotinas de trabalho da agência-escola *Imagens do Povo*. Diniz mencionou ainda que, certa vez, uma pessoa de sua comunidade pediu para ele fotografar um episódio violento, pois as fotografias poderiam ser utilizadas como prova em julgamentos.

Francisco Valdean[15], por outro lado, ressalta que, como administrador do banco de imagens da agência *Imagens do Povo*, esse trabalho lhe possibilita acompanhar a produção dos fotógrafos. Em sua análise, a maior parte das imagens são de violência, mas a violência compreendida através do olhar do morador de periferia, que não é aquela que estamos acostumados a ver. Ele deu, como exemplo, um ato político que partiu dos moradores da Vila do João, no Complexo da Maré, contra as regras do tráfico e a violência. Uma passeata reuniu em torno de 700 pessoas, mas apenas alguns poucos jornalistas da grande imprensa foram cobrir a manifestação na Maré. No dia seguinte, seis traficantes sequestraram e queimaram um ônibus e esse ato teve repercussão nacional. Valdean destaca que os fotógrafos populares não fazem esse tipo de cobertura jornalística, mas cobriram a manifestação da comunidade contra a violência.

A fala de Valdean[16] faz emergir a discussão sobre os valores-notícia instituídos na grande imprensa, em comparação aos "contravalores" que os fotógrafos populares estão tentando consolidar. No exemplo da cobertura da grande imprensa sobre o ônibus queimado, os valores-notícia que analisam esse acontecimento marcam o impacto, o conflito e a consequência do fato.

Os 'contra' valores-notícia

Ao discutir o conceito de noticiabilidade, Wolf (2003) enumera cinco pressupostos implícitos dos quais os valores-notícia são derivados: critérios substantivos, relativos ao conteúdo e que articulam a importância e o interesse da notícia; critérios referentes às características específicas do produto informativo; critérios vinculados ao meio de comu-

14 Ratão Diniz apresenta seus álbuns de fotos em http://www.flickr.com/photos/rataodiniz/

15 Francisco Valdean tem uma galeria de fotos em http://www.flickr.com/photos/70629803@N00/page1/

16 As falas de Valdean e Diniz nos dois parágrafos anteriores desse artigo foram transcritas de: Planel, G. (2009), Fórum Foco Coletivo. Gravação audiovisual do debate realizado no Ceasm/Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré. Gravado em 17/10/2009. Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

nicação; critérios concernentes ao papel da representação social que os jornalistas fazem do seu público; critérios ligados à concorrência. Se a noticiabilidade é um conjunto de exigências através dos quais é possível controlar a quantidade e a qualidade dos acontecimentos para seleção e construção discursiva como notícia, a aplicação desses critérios de noticiabilidade está baseada nos valores-notícia. Essa noção – os valores-notícia ou, conforme Tuchman (1983), *news values,* – constitui uma resposta ao principal problema do jornalismo: quais são os acontecimentos considerados suficientemente importantes e interessantes para serem transformados em notícia?

A noticiabilidade de um acontecimento é constituída pelo conjunto de critérios que se exige para que possa adquirir a existência pública de notícia. Qualquer acontecimento que não corresponda a esses critérios é excluído, pois não está adequado às rotinas produtivas das empresas jornalísticas e às normas da cultura profissional dos jornalistas. Noticiabilidade corresponde, portanto, ao "conjunto de critérios, operações e instrumentos" com os quais a imprensa seleciona, no universo "imprevisível e indefinido de acontecimentos, uma quantidade finita e tendencialmente estável de notícias" (Wolf, 2003: 190).

Os valores-notícia são as qualidades da construção jornalística dos acontecimentos, conforme apontam Elliott e Golding (1979). Para Bourdieu os jornalistas possuem "óculos especiais" através dos quais veem certos acontecimentos e não outros – "e veem de uma certa maneira as coisas que veem" (Bourdieu, 1997: 25). Esses "óculos especiais" são os valores-notícia através dos quais os jornalistas operam uma seleção e uma produção discursiva daquilo que é selecionado. Ou seja, são as condições de possibilidades de ver e dizer sobre a realidade social que estão estratificadas na comunidade interpretativa (Traquina, 2005) dos jornalistas.

O discurso jornalístico é produzido por um conjunto de enunciados que se apóia em um mesmo sistema de formação discursiva. Se, de um modo geral, qualquer discurso é "constituído por um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência" (Foucault, 1997: 135), o discurso jornalístico se constrói por um conjunto de regras anônimas e históricas que definiram as condições de exercício de sua função enunciativa. Esse conjunto de regras pode ser denominado como valores-notícia e estão vinculados aos critérios de noticiabilidade (Aguiar, 2007).

Em contraposição aos valores-notícia consagrados pela imprensa instituída, os fotógrafos populares estão tentando estabelecer outros novos valores-notícia. Ainda não é possível, nesse atual estágio da pesquisa, elencar e descrever minuciosamente quais seriam esses valores-notícia, mas eles abrangem ideais como a valorização da solidariedade, a luta de moradores de favelas para manter a dignidade e a beleza que existe no dia a dia e na vida dessas comunidades. Às vezes, esses valores contrastam com os valores-notícias já instituídos; em outros momentos, eles se assemelham; ou, ainda, emergem a partir da documentação fotojornalística de temas pouco agendados pela imprensa. Entrevistado em novembro de 2010, no Imagens do Povo, Valdean ressalta que

> *as imagens das favelas, elas são sempre retratadas pelo negativo. Até as soluções, as soluções que eu digo, em termos de governo, são pelo viés do negativo. Da falta e não pelo que há de belo, pelo positivo. É claro que você falar do positivo não significa você negar o negativo, entendeu.*[17]

A fala de Valdean explicita muito bem a busca dos fotógrafos populares em estabelecer um outro modo de olhar e falar sobre as favelas e seus moradores. A grande questão para os fotógrafos populares é documentar o processo de marginalização e abandono a que os moradores das favelas são submetidos. Em outras palavras, o estabelecimento de novos valores-notícia parte do deslocamento da cobertura dos conflitos – grupos do tráfico *versus* polícia, ou quadrilhas criminosas rivais lutando pela conquista do território para o tráfico de drogas – para se compreender o processo social que leva, por exemplo, os jovens a ingressarem no tráfico. Ou, então, documentar como a ausência do Estado nas comunidades de baixa renda afeta a vida dos seus moradores. Parafraseando Valdean, falar do positivo, nesse contexto, emerge como tentativa de se compreender as diversas violências que os moradores de favelas sofrem a partir de um discurso que não os discrimine ou mesmo os coloque em situação indigna e de penúria.

Ainda que de forma embrionária, já é possível perceber os moldes de transferência desse agendamento jornalístico, assim como a sua eficácia na mudança de perceção do público sobre esses temas nas coberturas jornalísticas. O melhor sintoma dessa mudança pode ser visto através do *Prêmio Faz Diferença*, concedido pelo jornal *O Globo*, segundo diário em maior tiragem do país editado no Rio de Janeiro. O *Prêmio Faz Diferença* é uma homenagem do jornal aos brasileiros que mais contribuíram para as transformações sociais no país. Já em sua nona edição, a premiação será entregue, em 2012, a 17 pessoas ou instituições que tiveram mais destaques nas páginas do jornal no ano anterior. Os agraciados são escolhidos por um júri formado por jornalistas, vencedores anteriores e pela soma do voto popular através do site do jornal. Dante Gastaldoni (2009: 16-17), coordenador pedagógico do *Imagens do Povo*, garante que a constante publicação de fotos dos fotógrafos populares em revistas e livros nacionais e internacionais, além da participação em exposições fotográficas no exterior, levou a *Escola de Fotógrafos Populares* a conquistar o *Prêmio Faz Diferença* relativo ao ano de 2007. O prêmio foi dado pelo ensaio fotográfico sobre as diversas maneiras de diversão existentes nas favelas cariocas, que rendeu a matéria "A favela se diverte", publicada na capa da *Revista Domingo* do jornal carioca. Em nossa perspetiva, o recebimento do prêmio proveniente de uma mídia tradicional assinala o processo dialógico que vem ocorrendo entre a mídia instituída e a alternativa.

Considerações finais

A noticiabilidade de um acontecimento sempre depende dos jogos de poder / saber estabelecidos entre as empresas jornalísticas e a comunidade interpretativa dos jornalistas: se, por um lado, os critérios de relevância são flexíveis e variáveis quanto à mudança de certos parâmetros, por outro, são sempre considerados em relação à forma de operar do meio de comunicação que produz a informação.

17 Valdean, F. (2010), Entrevista realizada por Alice Baroni. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 11/11/2010.

Não há um processo rigidamente fixado e uma avaliação esquematicamente pré-ordenada da noticiabilidade: suas margens de flexibilidade e de ajustamento induzem, portanto, a avançarmos na direção do caráter negociado dos processos de produção da informação. O produto informativo parece ser o resultado de uma série de negociações micropolíticas que têm por objeto o conteúdo daquilo que é publicado e o modo de como esse material é editado. Essas negociações são efetuadas pelos jornalistas em função de fatores que possuem diferentes graus de importância e ocorrem em diversos momentos do processo produtivo.

De um modo geral, portanto, o processo de fabricação da informação (foto) jornalística configura-se como um espaço público de lutas micropolíticas no qual diversas forças sociais, políticas e econômicas disputam, pela construção discursiva, a produção de sentido sobre a realidade social. Ou seja, esse processo em disputa acontece tanto em uma empresa jornalística quanto em organizações não-governamentais que realizam projetos voltados para o campo da comunicação comunitária e do jornalismo. No caso específico dos resultados da pesquisa aqui apresentados, essa disputa se dá entre os valores-notícia instituídos pelo campo econômico da empresa jornalística e os "contravalores" em construção pelo campo ideológico da comunidade interpretativa dos fotojornalistas populares das favelas cariocas.

O jornalismo e o fotojornalismo – esses modos do dizível e do visível sobre o real – implicam, para as comunidades interpretativas dos (foto)jornalistas, relações de poder-saber e produções discursivas atravessadas por efeitos de poder. Nessa perspetiva teórica, de fundo foucaultiano, analisar os dispositivos do poder a partir de uma estratégia imanente às correlações de força é apontar para os investimentos na ordem do discurso (foto) jornalístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, L. (2007). "Os Valores-notícia como Efeitos de Verdade na Ordem do Discurso Jornalístico". Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0832-2.pdf

BARONI, A.; Aguiar, L.; Rodrigues, F. (2011). "Novas Configurações Discursivas no Jornalismo: narrativas digitais nas favelas do Rio de Janeiro". Estudos em Comunicação 9: 309-327. Disponível em http://www.ec.ubi.pt/ec/09/pdf/EC09-2011Mai-16.pdf.

BOURDIEU, P. (1997). Sobre a Televisão. Rio de Janeiro: Zahar.

CERTEAU, M. de (1980). "On the Oppositional Practices of Everyday Life". Social Text, 3: 3-43.

ELLIOTT, P.; Golding, P. (1979). Making the News. London: Longman.

FOUCAULT, M. (1997). A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

(1996). A Ordem do Discurso. São Paulo: Loyola.

(1995). "O Sujeito e o Poder". In Dreyfus, Hubert e Rabinow, Paul (eds.) Michel Foucault, Uma Trajetória Filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária. pp. 231-249.

(1980). História da Sexualidade: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal.

(1979). Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal.

(1977). Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes.

GASTALDONI, D. (2009). "João Roberto Ripper Barbosa Cordeiro". In Gastaldoni, Dante e Marinho; Mariana (eds.), Imagens Humanas. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas.

JUCÁ, M.; Nazareth, O. (2008). Viva Favela, São Paulo/Rio de Janeiro: Olhares/Viva Rio.

LUCAS, P. (2008). "Viva Favela: fotojornalismo, inclusão visual e direitos humanos". In Jucá, Mayara e Nazareth, Otávio (eds.), Viva Favela. São Paulo/Rio de Janeiro: Olhares/Viva Rio.

PATTON, M. Q. (2002). Qualitative Research and Evaluation Methods, Thousand Oaks, Calif.: Sage.

ROMANO, A. (2010). International Journalism and Democracy: civic engagement models from around the world. New York: Routledge.

SONTAG, S. (1997). On Photography. New York: Dell Publishing.

TAGG, J. (2003). "Evidence, Truth and Order: photographic records and the growth of the state". In Wells, Liz (ed.) The Photography Reader. London: Routledge.

TEDLOCK, B. (2000). "Ethnography and Ethnographic Representation". In Denzin, Norman K. e Lincoln,Yvonna S. (eds.), The Handbook of Qualitative Research. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publication.

TRAQUINA, N. (2005). Teorias do Jornalismo II: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular.

TUCHMAN, G. (1983). La Producción de la Noticia. Estudio sobre la Construcción de la Realidad. Barcelona: Gustavo Gili.

WATKINS, J; TACCHI, J. (2008). *Participatory Content Creation for Development: principles and practices*. New Delhi: Unesco.

WOLF, M. (2003). *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença.

QUANDO A CAPA DA NEWSMAGAZINE É FEMININA[1]

CARLA CARDOSO

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (ULHT)
CIMJ – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO MEDIA E JORNALISMO

Resumo

As newsmagazines[2] enquadram-se num tipo de revista classificado como mais "racional" (Johnson e Prijatel, 2007: 5, 6). Pressupõe-se, por isso, que o seu conteúdo seja equilibrado e ajude a compreender o mundo. A capa é um território de tripla função: informar sobre as notícias disponíveis, seduzir e conquistar leitores e assegurar a identidade da publicação. Quais as características da representação do feminino nas capas das newsmagazines? Um estudo anterior com 48 revistas dos três primeiros meses de 1999 (Cardoso, 2012) identificou apenas três capas em que a imagem principal é classificável como exclusivamente feminina. Este ensaio tenciona confrontar este resultado com dados recolhidos de janeiro a março de 2009. O objetivo é identificar mudanças ocorridas no intervalo de uma década. Sendo a capa um objeto visual e narrativo, aplica-se análise de conteúdo em busca de padrões e uma aproximação semiótica à leitura da primeira página da revista, com o objetivo de identificar histórias subjacentes.

Palavras-chave

Newsmagazine; capa de revista; dispositivo; representações do feminino; estudos comparados.

Numa investigação anterior (Cardoso, 2012: 38-40) demonstrou-se a aplicabilidade do conceito de dispositivo de Foucault (1975) à capa de revista. Esta é constituída por uma "rede" que organiza um conjunto de elementos ditos e não ditos, organizados com um determinado fim. Pode, por isso, ser descodificada como uma unidade semiótica, um dispositivo imagético-textual, passível de uma leitura narrativa autónoma, antes de o seu

---

1 Este ensaio tem por base uma comunicação apresentada na Conferência IAMCR 2010 (na secção de Gender and Communication), realizada na Universidade do Minho, em Braga, intitulada "Female representations on the cover of newsmagazines". O texto foi revisto e aumentado. A participação na conferência foi apoiada pelos centros de investigação CIMJ e CICANT (Universidade Lusófona). Este artigo corresponde a resultados ainda iniciais de uma investigação em curso.

2 A tradução mais adequada de newsmagazine é, provavelmente, revista semanal de informação geral, embora surjam outras designações como, por exemplo, "revista de informação generalista" (Cabecinhas et al, 2011), sendo que esta última levanta a possibilidade de inclusão, por exemplo, da revista mensal *Courrier Internacional*. Uma vez que o termo anglófono newsmagazine está vulgarizado, diz respeito a um conceito de revista com características próprias e não tem palavra única como tradução, prescinde-se do itálico, à semelhança do que já acontece com um termo de construção e uso semelhante: newsletter (o não itálico em newsletter é admitido, por exemplo, no *Prontuário Info-Ciências Digital* da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa).

virar enquanto primeira página da publicação[3]. Trata-se, contudo, de um objeto iminentemente visual, apesar da presença do texto. Texto esse que é também trabalhado enquanto elemento gráfico, pela conjugação de cores, de tipos de letra, e dimensões diversas e, até, pela forma como se relaciona com as imagens. É esta capacidade imagética do texto que sustenta a existência – rara, é certo – de capas tipográficas (Johnson e Prijatel, 2007: 286) em que o texto ocupa por completo o espaço e as imagens estão ausentes.

É na primeira página da publicação que cada título constrói a sua estratégia de sedução do leitor e monta um dispositivo a meio caminho entre a informação e o marketing. A capa informa sobre o conteúdo no interior da revista, mas tem também a obrigação de vender o título e reforçar a sua imagem de marca, assegurando diversidade na continuidade. Para isso, funciona como uma primeira narrativa autónoma, que se basta a si própria e pode ser descodificada antes de se abrir a revista (Cardoso, 2009: 4332).

No estudo conduzido anteriormente analisaram-se quatro títulos – *Newsweek* (USA), *L'Express* (França), *Veja* (Brasil) e *Visão* (Portugal) – ao longo dos três primeiros meses de 1999. Recorrendo à análise de conteúdo foi possível sistematizar alguns padrões[4]. No que diz respeito à imagem escolhida para fazer a capa, analisou-se a personificação existente e, em caso afirmativo, outras características, entre as quais o género. Apurou-se que em janeiro, fevereiro e março, a personificação feminina única, isto é, a existência na imagem associada ao tema principal de apenas uma protagonista do sexo feminino, ocorreu em 3 das 48 capas, ou seja, em cerca de seis por cento do total. Este dado é o ponto de partida deste ensaio: em 2009, uma década mais tarde, olhando novamente para os três primeiros meses do ano, que resultados se encontram? Nas capas que privilegiam representações femininas solitárias, que protagonistas existem? Como são retratadas? E que histórias nos contam?

Embora o período de análise se mantenha idêntico, de 1999 para 2009 procedeu-se a uma alteração do *corpus*. Excluiu-se a newsmagazine brasileira, por se ter revelado muito diferente dos outros títulos analisados, quer em termos gráficos quer no que diz respeito à linguagem, afirmando-se com uma revista colorida, descontraída e completamente centrada no seu país de origem, afastando-se do universo tradicional das newsmagazines. Em contrapartida, três novos títulos fazem agora parte do *corpus*, escolhidos de forma a ser possível analisar eixos de interconcorrência direta entre newsmagazines líderes nos respetivos mercados. Temos assim, seis revistas em análise: duas norte-americanas (*Time* e *Newsweek*), duas francesas (*L'Express* e *Le Nouvel Observateur*) e duas portuguesas (*Visão* e *Sábado*). Este *corpus* tem ainda a particularidade de representar dois tipos de newsmagazines diferentes: as de distribuição nacional (títulos portugueses) e as internacionais (títulos norte-americanos e franceses).

Em 1999, as três newsmagazines com imagens principais de capa de representação

3 Este é, aliás, o fundamento da opção pelo conceito de dispositivo de Foucault: "rede que nós podemos estabelecer entre os elementos" (*apud* Peeters e Charlier, 1999: 15, 16). Um conceito desenvolvido por Gilles Deleuze, que sublinhou que este "é antes de mais uma meada, um conjunto multilinear", composto por "linhas de natureza diferente" (Deleuze, 1989: 185).

4 A grelha de análise utilizada na investigação das capas de 1999 é constituída por 36 categorias e 175 variáveis distribuídas por quatro campos: capa, título, imagem e temática, consultável em Cardoso, 2012: 163-169.

feminina única distribuíram-se da seguinte forma e apresentavam as seguintes características:

NEWSMAGAZINE	DATA	PROTAGONISTA	TEMA
Newsweek	11 janeiro	Mulher jovem	Saúde
Visão	4 fevereiro	Mulher jovem	Saúde
Visão	25 fevereiro	Hillary Clinton	Política Internacional

Quadro I: Representação feminina única nas capas de newsmagazines (Jan/Mar 1999)

Nos primeiros dois casos, as mulheres retratadas são desconhecidas, representadas através de "fotografias de produção", ou seja, criadas em estúdio para produzir o efeito pretendido. Na capa da *Newsweek* de 11 de janeiro (ver Figura 1) a escolha da jovem mulher, casada e com filhos parece reduzir os pacientes que sofrem de enxaquecas a esse grupo alvo. A característica mais estranha, contudo, é ser contraditória. Quem a observa, sofre. As ondas de dor – representadas por dois tons diferentes de encarnado – fazem-se sentir para além dos limites da capa e a leitura mais imediata é negativa. Quando se leem os subtítulos descobre-se, com surpresa, que o número de doentes não está a aumentar ou a doença a piorar. Em vez disso, foram descobertos novos medicamentos e novas formas de diagnóstico que podem ajudar a minimizar o problema.

A segunda desconhecida fita o leitor com um ar entre o simpático e o sedutor, semirrecostada, ameaçando morder um morango na capa da *Visão* de 4 de fevereiro. O tema é saúde, neste caso, alimentação. A jovem personifica a boa forma física, a beleza que se obtém quando se segue a ordem da newsmagazine: "Saiba Comer Melhor". O ponto de exclamação não está lá, mas a construção é imperativa. Provavelmente, a *Visão* achou que o tema despertaria maior interesse no sexo feminino (que constitui a maioria do público-leitor desta newsmagazine, ao contrário do que é habitual neste género de imprensa), se a retratada mostrasse – mesmo que discretamente – um pouco do ventre liso, uma área que tantas mulheres lutam por manter dessa forma, numa tentativa de corresponder a um estereótipo de beleza feminina definido socialmente.

A terceira e última capa "feminina" identificada em 1999 volta a pertencer à *Visão* (25 de fevereiro) e mostra Hillary Clinton, na altura senadora, com a revista a colocar a hipótese da sua candidatura à presidência dos Estados Unidos. Das três, é a única figura pública retratada. De mencionar ainda, tal como se observa, na Figura 1, que todas as mulheres que foram capa têm características étnicas caucasianas.

Figura 1: As três capas com representação feminina única (janeiro/março 1999)

Uma vez que os dois títulos que registaram ocorrências (*Newsweek* e *Visão*) se mantêm no *corpus* de 2009, este estudo procurará verificar como evoluíram passados dez anos quanto à representação do feminino. Por seu turno, em 1999, a *L' Express*, que também se mantém, não registou qualquer capa nesta variável. Como se comportará dez anos depois? Em relação aos três novos títulos – *Time*, *Le Nouvel Observateur* e *Sábado* – mesmo sem o contraponto de dados de 1999, continua a ser válido perceber a leitura das respetivas capas em 2009. A investigação subjacente a este ensaio[5] acompanha os seis títulos ao longo dos 12 meses do ano, percorrendo 307 revistas. Para este estudo de caso, analisam-se apenas os três primeiros meses do ano, restringindo-se o *corpus* a 77 newsmagazines[6].

Dez anos depois, três vezes mais capas

Em 2009, a imagem principal do tema de capa das seis newsmagazines em análise foi exclusivamente feminina 14 vezes. Em termos de percentagem, este número representa mais de 18 por cento das 77 revistas em análise, o que significa o triplo dos resultados encontrados uma década antes. As surpresas continuam com a análise da divisão dos resultados pelos títulos investigados, sistematizados abaixo no Quadro II.

5 Diz respeito a uma tese de doutoramento sobre o conceito de newsmagazine, que está a ser desenvolvida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL), sob a orientação da professora Cristina Ponte.

6 Cada título publicou 13 números, à exceção da *Sábado*, que fez sair o seu primeiro número do ano a 8 de janeiro e, por isso, tem apenas 12 números no período em análise.

	Time	Newsweek	L' Express	Le Nouvel Obs.	Visão	Sábado
Nº de Capas Femininas	2	0	0	4	4	4
Total Internacionais/Nacionais	6				8	
Total Corpus	14					

Quadro II: Representação única feminina nas capas de newsmagazines (Jan/Mar 2009)

A leitura dos dados do Quadro II permite verificar uma clara cisão entre as newsmagazines de circulação internacional e nacional. As primeiras, sendo quatro títulos, reúnem no seu conjunto menos duas capas que os dois títulos nacionais (6 contra 8). Tanto a *Newsweek* como a *L'Express* não fazem uma única capa feminina durante os três primeiros meses do ano, enquanto a *Time* faz duas em 13. Entre os títulos internacionais, a *Le Nouvel Observateur* afasta-se das suas congéneres, apresentado exatamente o mesmo número de capas que as newsmagazines portuguesas – quatro – o que corresponde a cerca de um terço dos números publicados no período em análise[7]. Verifica-se, assim, que dos três títulos que transitaram de 1999 para 2009 apenas a francesa *L'Express* manteve o mesmo comportamento: nenhuma capa. A *Visão* duplicou o número de ocorrências (de duas passa a quatro), enquanto a *Newsweek* perdeu a capa solitária que ostentava em 1999. Isto significa, ainda, que apenas vai ser possível estabelecer comparações diretas entre títulos no intervalo 1999/2010 no que diz respeito à *Visão*.

De forma a averiguar quem são essas mulheres que ocupam as 14 capas encontradas e de que forma os quatro títulos as representam ao longo do período de análise, criou-se uma grelha de análise de conteúdo com 27 categorias e 125 variáveis que procura identificar eventuais padrões e aclarar diferenças. A grelha divide-se em quatro grandes áreas: dispositivo capa; texto; imagem; temática.

Antes de se passar aos dados concretos encontrados, revela-se uma curiosidade detetada. O tema de capa da *Visão* de 19 de fevereiro é o mesmo da *Time* de 23 de fevereiro[8]. A revista portuguesa publicou parte do artigo original da *Time*, ao abrigo do acordo que tem com o título norte-americano, devidamente identificado com a indicação "Exclusivo *Time*". A forma como as duas revistas construíram as capas é idêntica, mas apresenta algumas diferenças.

A *Time* optou pela expressão máxima do contraste "claro-escuro" (Itten, 2001: 89-90), escolhendo o branco para a figura feminina sobre um fundo preto. O resultado é uma capa artística, em que a pureza e a espiritualidade associadas ao branco se reforçam pela posição das mãos da jovem mulher caucasiana, que aparenta rezar, e pela expressão calma e sorridente do rosto, os olhos fechados e a cabeça um pouco levantada.

No que diz respeito a diferenças, a *Visão* optou por uma fotografia a cores. Isto reduz o contraste com o fundo, também negro. O cabelo aparentemente apanhado da protagonista, a ausência de brincos e a abolição das mãos na posição atrás referida, afastam o tema

7 No caso da *Sábado*, que publicou apenas 12 números, como referimos, as quatro capas correspondem exatamente a um terço.

8 As duas revistas correspondem à mesma semana, uma vez que a *Time* lança sempre os títulos com a data de publicação antecipada em sete dias, o que significa que a revista de 23 foi publicada a 16 de fevereiro.

"fé" e sublinham o da saúde, exercício físico. A alteração também se relaciona com questões de arrumação habituais da capa. A *Visão* usa o rodapé para colocar chamadas secundárias – o que não poderia fazer, se reproduzisse integralmente a estrutura da capa da *Time*. Em substituição da posição de oração das mãos, a *Visão* optou por uma "luz divina", que irrompe do lado esquerdo da capa, logo abaixo do logótipo e ilumina o rosto também ligeiramente levantado da protagonista para assegurar a ligação do tema saúde ao da fé. Apesar das diferenças, as duas newsmagazines – uma norte-americana, de distribuição internacional, e outra portuguesa, de distribuição nacional –, saíram para as bancas com primeiras páginas quase iguais. Um leitor mais atento descobriria rapidamente as semelhanças antes, ainda, de ler as letras mais pequenas "Exclusivo *Time*" na capa da *Visão*.

Figura 2: A mesma reportagem na capa da Time (23/2) e da Visão (19/2)

Mulheres fotografadas, sempre. Mas como?

Uma constante encontrada no *corpus* analisado foi o uso da fotografia – surge nas 14 capas, o que a confirma como suporte imagético privilegiado pelas capas de newsmagazines[9]. O tipo de fotografia utilizado não é, contudo, sempre o mesmo. Metade, ou seja, sete capas, opta por "fotografias de produção", uma variável, como foi referido, que diz respeito a imagens captadas num contexto artificial, tendo em vista um objetivo concreto. Isto significa que estas mulheres posaram para um fotógrafo. Ou no contexto de um trabalho jornalístico (entrevista, reportagem) ou numa sessão fotográfica pura – são, ou pelo menos agiram como, modelos profissionais e trabalharam para ilustrar um tema. Todos os títulos analisados fizeram pelo menos uma capa em que a imagem principal se classifica como "produção fotográfica", mas a *Sábado* fez três das quatro nestes moldes, o que significa uma clara aposta da revista num dispositivo pré-construído, determinado e controlado, seguro.

9 Em 1999, 35 das 48 capas analisadas recorriam como suporte imagético a "fotografias integrais ou manipuladas" (Cardoso, 2012: 107)

Figura 3: As três capas da Sábado construídas com fotografias de produção

A imagem do tipo "ilustração fotográfica" ou fotomontagem reuniu quatro capas e só não foi utilizada pela *Le Nouvel Observateur*. Este tipo de imagem pressupõe um trabalho que parte de uma fotografia e lhe acrescenta elementos, criando com o resultado final uma leitura diferente. Em muitos casos, só quando a revista é clara na identificação desta metodologia é que se torna possível classificá-la com segurança. No *corpus* em análise, as quatro capas em causa são as duas que surgem na Figura 2 (à primeira a *Time* retirou a cor, à segunda a *Visão* acrescentou a luz divina) e as duas que seguem abaixo, na Figura 4, todas identificadas pelas revistas como ilustrações fotográficas. O segundo caso da *Visão* é muito claro – a artificialidade da capa é evidente. Já a ilustração fotográfica da *Sábado* poderia passar por fotografia de produção, caso não fosse identificada pela revista. Se somarmos as fotografias de produção com as quatro ilustrações fotográficas, temos 11 das 14 capas dominadas por imagens femininas trabalhadas com um grau maior ou menor de artificialidade.

Figura 4: Capas construídas com ilustrações fotográficas pela Visão e pela Sábado

Restam três capas, todas pertencentes à francesa *Le Nouvel Observateur*, que usam fotografias de reportagem. Duas delas são as capas mais duras do *corpus* e trabalham as consequências da Guerra de Israel na Faixa de Gaza iniciada em dezembro de 2008. Este tema foi trabalhado em oito capas por cinco dos seis títulos que se encontram em análise – a única exceção foi a *Sábado*. A *Le Nouvel Observateur* foi a única newsmagazine que escolheu protagonistas do sexo feminino para ilustrar esta temática. Optou ainda por faixas etárias normalmente ausentes da primeira página das revistas.

Na primeira capa, de 8 de janeiro, a *Le Nouvel Observateur* colocou uma criança, de olhos postos no chão, que chora, perdida, desolada, no meio de um cenário de destruição. Na segunda, de 29 de janeiro, optou por uma mulher que aparenta mais de 60 anos, igualmente enquadrada num cenário de guerra – este ainda mais visível que o primeiro. Se no caso da criança o sentimento inspirado pela imagem é uma compaixão emocionada, mas distanciada pela ausência de contacto visual, aqui há um apelo direto daquela mulher que estica o braço, olha diretamente o leitor nos olhos e implora ajuda.

Ao construir as duas capas, a revista francesa toma claramente posição através das imagens que escolhe, conjugadas com títulos expressivos apelativos comprometidos[10]. No primeiro caso, "Gaza La Guerre de Trop" / "A guerra excessiva", a palavra Gaza surge a vermelho sangue, em carateres de uma dimensão que dominam a capa. Na segunda, lê-se: "Gaza Ce Qui S'Est Vraiment Passé" / "O que se passou de verdade". A leitura dos dois dispositivos permite perceber que a revista está contra a guerra e empenhada em mostrar as consequências nefastas da ofensiva israelita, representando-as aqui pela destruição e pelos rostos mais fracos – crianças e velhas, sós, abandonadas, com a vida destruída.

Figura 5: Le Nouvel Observateur: rostos femininos contra a guerra em Gaza

As chamadas "hard news" no feminino começam e terminam nos dois exemplos referidos. A terceira capa que corresponde a uma fotografia de reportagem surge também

10 Mesquita, M., s/d. Introdução à Análise dos Títulos da Imprensa.

na *Le Nouvel Observateur*, de 5 de fevereiro, e reproduz um momento captado quase um ano antes, a 26 de março de 2008, quando Rachida Dati, na altura Ministra da Justiça, foi recebida no Castelo de Windsor durante a visita oficial à Grã-Bretanha do Presidente francês Nicolas Sarkosy. A fotografia mostra uma mulher séria e bonita, com um vestido de noite adequado à ocasião. O tema que faz a capa não é "política", apesar da figura retratada o ser, mas sim "controvérsia", explicada no antetítulo "Exclusif Les Extraits D'Un Livre Explosif" / "Exclusivo Extratos de um Livro Explosivo". A revista promete, no título, revelar "La Vraie Vie de Rachida Dati", ou seja, "A Verdadeira Vida de Rachida Dati". Estamos no domínio da coscuvilhice, assumidamente.

Semelhante, em termos de abordagem temática, é a quarta e última capa da *Le Nouvel Observateur*, com uma ainda mais jovem política francesa – Rama Yade, na altura Secretária de Estado para os Direitos Humanos. É a única capa das 14 que retrata uma protagonista não caucasiana. A narrativa montada pelo dispositivo não aborda, contudo, o trabalho da jovem de origem senegalesa. Centra-se na controvérsia que a envolve, definindo-a em título como "Le Cas Rama Yade" / "O Caso Rama Yade", prometendo aos leitores, em antetítulo, revelar "Les mystères de la femme la plus populaire de France" / "Os mistérios da mulher mais popular de França". Novamente, a pessoa privada em foco, não a pública, com Yade a posar sorridente para os leitores da revista.

No que diz respeito a figuras públicas, há apenas mais duas entre as 14 capas. Uma é Kate Winslet e surge na *Time* de 2 de março. Sublinhe-se que a atriz britânica é a única figura pública internacional[11] que consta do *corpus*. A quarta e última aparece na *Sábado* de 5 de fevereiro que faz capa com a atriz Rita Jardim. Ainda em início de carreira, a jovem, mesmo dentro do seu país, era pouco mais que uma desconhecida e o tema de capa não se relaciona diretamente com ela.

Capas no feminino: "multitema/multi-imagem"

Para além do uso da fotografia como imagem, outro padrão atravessa todo o *corpus*. Nenhuma das 14 capas trabalha apenas um tema de capa, o que significa que nenhuma se classifica como "um tema/uma imagem" (Johnson e Prijatel, 2007: 284). Para além disso, das 14 apenas uma se classifica como "multitema, uma imagem". A capa pertence à *Le Nouvel Observateur* e é a de 8 de janeiro, protagonizada por uma criança, tendo como tema a guerra na faixa de Gaza (ver acima Figura 5). As restantes 13 recorrem a dois ou mais assuntos e a duas ou mais imagens para construir o seu dispositivo capa, classificando-se, por isso, como "multitema, multi-imagem". O que estes dados mostram é que nenhum dos quatro títulos aposta na força de qualquer uma das 14 mulheres retratadas ao ponto de lhe confiar a totalidade da estratégia de construção da página mais importante da revista.

A aposta na capa "um tema/uma imagem" é sempre arriscada. Significa apostar tudo no mesmo, sem alternativas – a capa resulta ou falha, não há chamadas ou imagens secundárias que a salvem. Nesta perspetiva de análise, a capa mais forte do *corpus* é aquela que a *Le Nouvel Observateur* publica a 8 de janeiro, pelo facto de a imagem principal de

11 Sempre do ponto de vista do país de origem da publicação em causa.

capa ser única, não dividindo o protagonismo com nenhuma outra (Figura 5). A newsmagazine francesa, mais uma vez, afirma-se como diferente em relação às suas congéneres, uma vez que é também aquela que reúne as duas capas que apenas mostram dois assuntos: o principal e uma chamada secundária. As restantes 12 capas apresentam todas três ou mais assuntos que solicitam a atenção do leitor.

Ainda no que diz respeito às características gerais da capa, em termos cromáticos todos os títulos exploraram o eixo "claro-escuro" para criarem os seus dispositivos. Predominam os tons escuros (9 em 14) e os títulos brancos (oito). Em seis das 14 capas os dois dados conjugam-se: títulos brancos sobre fundos inspirados na noite. As cores claras dominam nas restantes cinco capas e o amarelo recolhe três ocorrências nos títulos. Apesar de numa avaliação global da temática trabalhada, sete capas trabalharem assuntos classificáveis como negativos, a coincidência entre capas negativas e utilização de tons escuros acontece apenas em cinco casos.

Que temas específicos servem estes 14 rostos femininos? Com quatro capas, "comportamento" é o assunto mais vezes abordado, mas somente pelas newsmagazines portuguesas, o que assinala uma diferenciação em relação às revistas de distribuição internacional. Seguem-se três temáticas com duas capas cada. Duas deles pertencem à *Le Nouvel Observateur*: o título francês usou rostos femininos ao serviço dos temas "guerra" e "controvérsia". Já o tema "saúde" regista uma ocorrência na *Time* e outra na *Visão*, que correspondem à mesma reportagem (Figura 2). As restantes capas dividiram-se por cada um dos seguintes temas: "celebridade", "crime", "trabalho" e "lazer".

No que diz respeito aos critérios de noticiabilidade, a diversidade de resultados foi muito grande, ao ponto de não se ter registado nenhum que atravesse o conjunto das 14 capas, mesmo sendo esta a única variável que permite a classificação múltipla. No conjunto do *corpus*, o valor-notícia que assinalou mais ocorrências foi "notícias más", com seis. Seguiu-se "proximidade", com cinco capas e "follow-up" com quatro. "Entretenimento", "surpresa" e "relevância" recolheram três registos cada.

Separando os eixos internacionais/nacionais, torna-se possível encontrar coincidências entre os títulos. Assim, *Time* e *Le Nouvel Observateur* partilham o valor-notícia "follow-up", com uma e três capas, respetivamente, esgotando-o. Isto significa que, especialmente no que toca à newsmagazine francesa, os rostos femininos serviram temas que já marcavam a agenda dos media. Entre as oito capas dos dois títulos nacionais surgem três valores-notícia comuns. Em primeiro lugar, "Notícias más", com duas capas em cada publicação, seguido de "entretenimento" e "proximidade", distribuídos nestes dois casos de igual forma – uma capa para a *Visão*, duas para a *Sábado*.

Quem são estas mulheres?

Se olharmos apenas para as imagens das 14 mulheres retratadas nas capas, esquecendo os títulos que servem, o que encontramos? Rostos caucasianos (13 em 14), jovens (oito situam-se na faixa etária entre os 18 e os 35 anos), bonitos (10 em 11, classificados de acordo com parâmetros ocidentais).

Fotografadas em grande plano em metade dos casos (sete capas), os rostos femininos fitam o leitor das newsmagazines também em 50% das vezes com intuitos variados. Até porque as expressões do rosto são bastante diversificadas. A maioria (seis capas) parece preocupada, pensativa ou simplesmente séria. Em cinco casos, as protagonistas das capas estão sorridentes, calmas ou confiantes – curiosamente, apesar de reunir menos uma ocorrência, esta variável é a única que atravessa todos os títulos em análise. Duas, ambas na *Le Nouvel Observateur*, classificam-se com uma expressão amedrontada ou chorosa (Figura 5). Nenhuma surge irritada.

No que diz respeito às exceções, para além da capa já referida da *Le Nouvel Observateur*, o *corpus* inclui mais uma capa de uma menina, aparentando menos de 12 anos e outra de uma adolescente. Confiar a imagem que ilustra o assunto que faz a capa de uma newsmagazine a uma criança ou a um adolescente é uma enorme responsabilidade e uma opção pouco frequente. Para além da revista francesa, as duas outras capas nessas condições pertencem a cada um dos títulos portugueses.

A primeira surge a 5 de fevereiro na *Visão*. Retrata uma adolescente de olhos muito abertos, como que "hipnotizada" em frente ao ecrã do que se presume seja o seu computador, numa capa escura, de fundo avermelhado, que alerta para o perigo enunciado no título: "Abusos Sexuais e Chantagem na Net". Uma capa claramente dirigida a um público adulto com filhos, embora a imagem seja a de uma jovem.

A 12 de março, a *Sábado* publica uma das mais negras capas do *corpus* (Figura 3). Uma criança, dobrada sobre si própria, olha o leitor que dela apenas vê o cabelo liso, um pouco do lado direito do rosto e a mão esquerda. Tudo o resto é escuridão, exceto o título branco e amarelo, alinhado à esquerda, no canto inferior esquerdo: "Crianças que se drogam desde os 9 anos". Nos dois casos, dois dispositivos com uma elevada carga dramática que procuram chamar a atenção dos adultos através da exposição da fragilidade das crianças.

Conclusões

A maior surpresa, no final deste estudo, é a completa ausência de rostos femininos solitários nas capas da *Newsweek* e da *L'Express* ao longo dos três primeiros meses do ano. Mas essa é apenas a primeira. A *Time* reúne duas capas, mas só uma delas mostra uma mulher real – Kate Winslet – e porquê? Porque a revista aposta nela como vencedora do Óscar de Melhor Atriz e faz questão de explicar as razões da sua escolha; é, por isso, uma capa dedicada tanto a Winslet quanto à sapiência do título norte-americano. A outra capa, que trabalha um tema que mistura fé e saúde podia ser ilustrado por aquela ou por outra mulher qualquer – por exemplo, pela que a *Visão* escolhe, uma vez que publica a mesma reportagem na mesma semana.

Avançando até às revistas portuguesas, cada uma delas com quatro capas cada, o que se encontra? Na *Visão*, não há uma única mulher de carne e osso que tenha merecido ser capa, apenas personagens femininas que ajudam a entender temas – podiam ser aqueles rostos, nas produções e montagens apresentadas, ou uma infinidade de outros. Em relação a 1999, assiste-se a uma duplicação do número de capas, mas nenhuma fica próxima do tema "política internacional" abordado na capa que retratava Hillary Clinton. Já as características da outra capa da *Visão* de 1999 mantêm-se atuais, quer em termos

de tema (saúde), suporte imagético utilizado (fotografia de produção) ou tipo de retratada (desconhecida, caucasiana, entre os 18 e os 35 anos, bonita, fita o leitor, sorri).

Na *Sábado*, duas das retratadas são reais. A primeira é uma atriz em ascensão, que surge como exemplo verídico de uma reportagem sobre um tema polémico ("A Moda das Aventuras Sexuais entre Mulheres"). A outra é uma adolescente de 16 anos, entrevistada no âmbito de uma reportagem sobre toxicodependência com início na infância. Aproveitando o facto de não a quererem ou poderem identificar, a revista retrata-a numa produção fotográfica que tem como efeito, ao analisar-se a capa autonomamente, classificar-se "Joana", como é chamada, na faixa etária até aos 12 anos. O equívoco só é desfeito no interior da revista. Nos dois casos, mesmo com uma mulher e uma adolescente de carne e osso, as representações do feminino são utilizadas como ilustrações dos temas trabalhados. Nenhuma das visadas é protagonista, os temas de capa não são sobre elas.

Resta a *Le Nouvel Observateur*. Entre os quatro títulos é a que tem um comportamento mais diferente. A começar, por reunir quatro capas contra zero da concorrente direta *L'Express*, zero da norte-americana *Newsweek* e duas da *Time*.

A seguir, porque usa a representação do feminino com o objetivo concreto de marcar uma posição perante o assunto trabalhado na capa, despertando consciências através da denúncia dramatizada, incomodando através das lágrimas e dos lamentos proferidos em cenário de guerra. É o título com a maior diversidade de representantes de faixas etárias – uma diferente em cada capa – e o único que retrata uma protagonista não caucasiana. A *Le Nouvel Observateur* é ainda a única revista que coloca duas mulheres que pertencem à elite do poder, do país de origem do título, é certo, na capa (ver abaixo Figura 6). Apesar disso, nesses dois momentos, a newsmagazine não explora o trabalho público de nenhuma das duas na construção dos dispositivos. Opta pela esfera da controvérsia, por explorar a vida privada das protagonistas e escolher fotografias que seduzam o público – seja pelo vestido que a protagonista enverga (Rachida Dati), seja pelo sorriso que lança à câmara (Rama Yade).

Figura 6: As representantes da "Elite do Poder" na capa da Le Nouvel Observateur

Popp e Mendelson (2010, p. 217) colocam a hipótese de ser possível interpretar as imagens de capa como "open-ended" or "closed-ended", ou seja, entendê-las como questões ou respostas. Alargando a dicotomia de conceitos dos autores à totalidade do dispositivo, o que se verifica nas capas ocupadas exclusivamente por rostos femininos é que a larga maioria das revistas não as utiliza para deixar questões em aberto, prefere usá-las para entregar respostas ao leitor. Salvo honrosas exceções – com destaque para as duas capas da *Le Nouvel Observateur* sobre a guerra na Faixa de Gaza – os títulos apresentam os temas de ângulos fechados, adormecidos, "prontos a consumir", sem grande ou nenhum espaço para reflexão ou questionamento. Aquelas mulheres estão simplesmente ali, a desempenhar papéis pré-definidos pelas publicações, e não querem discussões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓN, Prontuario.pdf (Objeto application/pdf). Available at: http://www.fc.ul.pt/sites/PDF/Prontuario.pdf [Acedido fevereiro 3, 2012].

BARDIN, L. (2006). Análise de Conteúdo. 4ª ed., Lisboa: Edições 70.

CABECINHAS, R. et al. (2011). "As representações do género nas revistas portuguesas de informação generalista: em busca de uma cidadania inclusiva". Em Congresso Nacional «Literacia, Media e Cidadania». Braga. Available at: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/lmc/article/view/465/436.

CARDOSO, C.R. (2006). As Capas de Newsmagazines como Dispositivo de Comunicação – Newsweek, Veja, L'Express e Visão – janeiro a março de 1999. Mestrado. Lisboa: FCSH – UNL.

(2009). Padrões e Identidades nas Capas de Newsmagazines: 1999/2009. Atas Digitais IV Congresso SOPCOM – Sociedade dos Media: Comunicação, Política e História dos Media, pp.4331-4343. Available at: http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/400/397.

(2012). Seduzir ou Informar? – A capa de newsmagazine como dispositivo de comunicação, Coimbra: MinervaCoimbra.

(2010). "The Future of Newsmagazines". Journalism Studies, 11(4), pp.577-586.

CHARLIER, P. & Peeters, H. (1999). "Contributions à une Théorie du Dispositif." Hermès – Cognition, Communication, Politique (Le Dispostif – Entre Usage et Concept), (25), pp.15-23.

FOUCAULT, M. (1994). Dits et Écrits 1954-1988, Paris: Gallimard.

ITTEN, J. (2001). Art de la Couleur, s/l: Dessain et Tolra.

JOHNSON, S. & Prijatel, P. (2007). The Magazine from Cover to Cover, 2nd ed., New York and Oxford: Oxford University Press.

KESSLER, F., 2006. Notes on Dispositif. Available at: http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF [Acedido fevereiro 2, 2009].

MESQUITA, M., s/d. Introdução à Análise dos Títulos da Imprensa.

POPP, R.K. & MENDELSON, A.L. (2010). "X'-ing Out Enemies: Time Magazine, Visual discourse, and the War in Iraq". Journalism, 11(2), pp.203-221. Available at: http://jou.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/2/203 [Acedido março 29, 2010].

HARCUP, T. & O'NEILL, D. (2009). "News Values and Selectivity", The Handbook of Journalism Studies, Nova Iorque e Londres: Routledge, pp 161-174.

Corpus (1999)

L'EXPRESS (7 de janeiro a 25 de março)

NEWSWEEK (4 de janeiro a 22 março)

VEJA (6 de janeiro a 24 de março)

VISÃO (7 de janeiro a 25 de março)

Corpus (2009)

L'EXPRESS (7 de janeiro a 26 de março)

LE Nouvel Observateur (7 de janeiro a 26 de março)

NEWSWEEK (5 de janeiro a 30 de março)

SÁBADO (8 de janeiro a 26 de março)

TIME (5 de janeiro a 30 de março)

VISÃO (1 de janeiro a 26 de março)

A FOTOGRAFIA E O REFORÇO DO ESTIGMA

MARIA JOSÉ BRITES

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DO PORTO (ULP)

CIMJ – CENTRO INVESTIGAÇÃO MEDIA E JORNALISMO

Resumo

A fotografia, a sua relação com o texto e as possibilidades que se levantam da ampliação de acontecimentos e do estigma social constituem temas de reflexão neste artigo, partindo de um quadro teórico que recusa a ideia simplista do jornalismo como imagem do real. Fotografia e texto podem retratar visões da realidade diferenciados e até opostos. Em paralelo, a fotografia – como de resto outras marcas de destaque visual nas páginas, como os títulos – pode reforçar estigmas, até porque a sua leitura nem sempre é feita com a detenção de códigos aprofundados sobre aos contextos mais vastos em que a informação se insere. Não sendo nossa intenção reduzir o espaço jornalístico a situações que possam reforçar a cristalização do estigma social, apenas pretendemos refletir sobre essa possibilidade. A análise que apresentamos incide numa amostra de peças jornalísticas sobre delinquência juvenil, um tema polémico e de grande relevância social, decorrente de uma investigação longitudinal (1993-2003). A investigação longitudinal permite conhecer, compreender e estudar melhor processos e contextos de análise. Verificámos que, apesar de em situação de rotina a imagem não ter sequer um espaço de relevância na cobertura da delinquência juvenil, ela torna-se proeminente em momentos de cobertura extrarrotina ou em momentos pontuais nos quais o jornalismo deixa a notícia breve e se ocupa da reportagem e do trabalho aprofundado.

Palavras-chave

Estigma; fotografia; enquadramento; delinquência.

A imagem de *juventude irrequieta* é por vezes tema de notícia; essa narrativa surge nos textos mas também nas imagens que a retratam. Nesta reflexão inicial, dá-se conta da possibilidade de essas imagens cristalizarem estigmas sociais de vária ordem. Começaremos por introduzir o tema com o exemplo dos conflitos entre os *mods* e os *rockers* e da forma como foram tratados na imprensa britânica nos anos 70, sendo este um exemplo clássico de como se pode amplificar um assunto nos media. De seguida, pensaremos de forma breve as rotinas jornalísticas em que a notícia é feita, em especial nos valores-notícia e nos enquadramentos. Na etapa seguinte, faremos uma introdução com indicação de estudos relevantes em Portugal.

A juventude tem sido alvo de uma cobertura noticiosa que a define não raras vezes como problemática. Aliás, comparativamente com os adultos, o delito cometido pelos jovens tem ganho maior atenção nos media (Dorfman, Lori *et al.*, 1997: 1311), inclusive na chamada imprensa de referência.

Os acontecimentos considerados problemáticos rompem com o que se espera no quotidiano e, por isso mesmo, são tidos como ameaçadores para uma sociedade que se centra na preferência do consenso, da ordem e da rotina. A inserção de acontecimentos problemáticos na agenda contribui para reafirmar o que a sociedade tem de convencional. Por isso mesmo, Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke e Brian Roberts afirmam que "o crime é, então, 'notícia' porque o seu tratamento evoca ameaças, mas também porque reafirma a moralidade consensual da sociedade" (1999: 237).

Além do tratamento de texto, a captação, escolha e seleção de imagem também contribui para uma estigmatização. O estudo "In between the lines: how *The New York Times* frames youth"[1] indicava que "brancos" retratados em fotografia no *The New York Times* estavam mais bem vestidos, com fatos e gravatas ou então com uma fotografia de curso. Mas as fotografias de jovens "negros" editadas pelo jornal colocavam-nos na sala do tribunal. Ilija Tomani Trivundža, referindo-se à ética no fotojornalismo, afirma que é muito difícil sustentar a ideia de um fotojornalismo capaz de captar a imagem do real sem distorções. Refere-se especificamente ao facto de o debate sobre o retrato da realidade ter também de ser associado às relações estabelecidas entre a imagem e o texto, apesar de considerar que essa discussão muitas vezes é colocada em segundo plano face a outros temas recorrentes, como a pesquisa sobre as manipulações técnicas (2009: 256). Indica, entre outros aspetos a reter, o facto de a fotografia ser por vezes usada para ilustrar um texto com o qual não se adequa (2009: 257). Chama assim a atenção para um debate necessário.

Os símbolos visuais e as imagens constituem-se como sinais, "transportam sentidos e, como tal, têm de ser interpretados" (Hall, 2003a: 19). A linguagem contém sempre quadros de subjetividade, inclusive a linguagem iconográfica, em especial a fotográfica, que tradicionalmente é identificada com a representatividade da realidade que capta no momento do disparo. A técnica pressupõe a factualidade. O momento em que a fotografia é tirada e depois selecionada para ser publicada num jornal, revista, internet ou outro meio está sujeito à interação com o sujeito que a tira e escolhe. Identifica-se aqui claramente o ideal de base de uma interatividade subjetiva, contrariando a radicalidade das primeiras propostas teóricas de existência de uma realidade captada de forma objetiva. Mais subjetiva se pode tornar se pensarmos que no contexto do jornalismo a fotografia quase sempre interage com um outro elemento, o texto. Por fim, a fotografia é ainda alvo da subjetividade do sujeito que a descodifica, neste caso o leitor.

Entre a literatura estrangeira relativa à cobertura noticiosa da violência juvenil, um marco incontornável é a análise iniciada nos começos dos anos 70 por Stanley Cohen sobre as lutas ocorridas nos anos 60 entre dois subgrupos juvenis, os *mods* e os *rockers*[2], numa

1 Análise do *The New York Times*, um jornal de referência à escala global. A singularidade deste estudo reside no facto de ter sido conduzido em colaboração entre o centro de pesquisa We Interrupt this Message (fundado em 1996) e jovens do Sul do Bronx.

2 Apesar de os acontecimentos de Clacton terem sido violentos e adquirido contornos graves, os *mods* e os *rockers* não são considerados subculturas juvenis violentas. Ambos os grupos remontam aos anos 60 e são originários de Londres. Os *mods* reavivaram o estilo *modernista* dos anos 40 e 50 e são um grupo com imagem associada às *scooters*. Os *rockers* surgem em resposta às *mods*, que se apresentavam como tribo dominante, defendendo os valores mais puros do *rock & roll* e mantêm-se ainda hoje mais "vivos" dos que os rivais *mods*.

pequena estância balnear em Clacton. Cohen, na época doutorando na London School of Economics, interessou-se pelo assunto, recolheu artigos que saíram nos jornais, criou grupos de discussão e realizou uma série de entrevistas a jovens, jornalistas e líderes de opinião locais, para conseguir melhor compreender o fenómeno na sua globalidade.

Em *Mods and Rockers: the Inventory as Manufactured News*, Cohen faz notar que, após um desastre ou crise, se segue um período de resposta não organizada e uma fase de "inventário" (balanço), na qual rumores e perceções ambíguas constituem a base de interpretação da situação (Cohen, 1988: 226).

Nesta obra, Cohen sistematiza o conceito de pânico moral[3], associado às ideias da etiquetagem, do interacionismo e da teoria do desvio (Thompson, 1998: ix). O pânico moral surge quando uma ou várias pessoas ou episódios emergentes são definidos, designadamente pelos media e pelos atores políticos, como uma ameaça aos valores e aos interesses da sociedade, sendo estereotipados pelos media. Normalmente, o termo pânico moral é aplicado a expressões de ansiedade e de alarme geral em grande escala, associadas a (por vezes supostas) ondas de violência. Essas expressões podem ser excessivamente alarmistas e incentivadas pelos media, que contribuem para tal, com tendência para amplificar e sobrevalorizar as situações que provocam ansiedade.

Por isto mesmo, Cohen mostrou-se preocupado com a forma como os acontecimentos de Clacton foram interpretados desde início pelos media, pois considerava que era através deste meio que as pessoas tomavam contacto com os desvios e os desastres. Segundo o autor, "as pessoas ficam indignadas ou furiosas, formulam teorias e planos, fazem discursos, escrevem cartas aos jornais. A apresentação e o inventário por parte dos media do que aconteceu entre os *mods* e os *rockers* é crucial para determinar os estados mais tardios de reação" (Cohen, 1988: 227).

Entre os três elementos do inventário mediático apurado por Cohen na leitura de jornais que cobriram as lutas juvenis[4], destacaremos aqui o exagero e a distorção. Verificaram-se nas manchetes sensacionalistas, no vocabulário melodramático e na ampliação de alguns elementos da história dos *mods* e dos *rockers*. Estes constituem componentes de deformação visíveis na análise efetuada à cobertura jornalística dos desentendimentos entre os dois grupos de jovens ingleses (Cohen, 1988: 228). Termos encontrados nas páginas dos jornais, como "motim", "orgia da destruição", "batalha", "ataque" e "cerco", foram identificados como tendo contribuído para a transmissão da imagem de uma cidade sitiada (Cohen, 1988: 228).

Cohen refere-se, ainda, à simbolização, à relevância e ao poder que os estereótipos têm na comunicação mediática, e à sua dependência das palavras e das imagens (Cohen, 1988: 235). Por via da simbolização e distorção são criadas e sistematizadas imagens que acabam por ser socialmente mais definidas do que a realidade que retratam (Cohen, 1988: 238).

"Os *mass media* apresentam imagens e estereótipos com os quais as situações ambíguas podem ser reestruturadas. [...] Essas imagens providenciam as bases para os rumo-

3 O conceito de pânico moral foi referenciado pela primeira vez pelo sociólogo Jock Young, em 1971.

4 Exagero/distorção, previsão e simbolização.

res acerca dos acontecimentos 'ocasionais'" (Cohen, 1988a: 363). O autor avança ainda com a conceção de que os "*mass media* – e a exploração ideológica do desvio – reforçam a polarização: entre os *mods* e os *rockers*, por um lado, e a comunidade adulta por outro" (Cohen, 1988a: 366), dando aqui conta de uma fragmentação por vezes existente entre o que são os jovens e o que são as imagens que os adultos têm deles.

Brian Simpson considera que "a afronta ou preocupação social se pode direcionar para certos grupos sociais, através da representação de imagens negativas nos media" (1997: 9). O autor, ao reportar-se ao papel que os media têm relativamente à criação de pânico moral, avança com a conceção de que muitas vezes o principal objetivo das reportagens é a captação de audiências e não a análise ponderada dos acontecimentos. Além disso, sustenta que o próprio ato de noticiar os assuntos pode amplificar os comportamentos reportados e, consequentemente, o pânico moral (Simpson, 1997: 12).

Depois do *Folk Devils and Moral Panics* de Cohen, o trabalho de Stuart Hall e dos seus colegas de Birmingham sobre o *mugging*, datado dos finais da década de 70, é dos mais importantes sobre o pânico moral. O *mugging*, um termo que refere, normalmente, assaltos na rua que podem, ou não, envolver violência física e psicológica e que são destinados a pessoas *mug*, ou seja vítimas fáceis, saltou para as páginas dos jornais em 1972, a propósito de um assalto perpetrado por três jovens – identificados como "negros" – a um idoso, que acabou por ser apunhalado (Thompson, 1998: 63). Seguiram-se imagens televisivas, por exemplo, de jovens que não tinham acesso a infraestruturas de lazer e, como tal, eram identificados como fontes de perigo que andavam a deambular pelas ruas, sem rumo, agravando-se esse estado de coisas pelo declínio da família tradicional e dos valores de disciplina. No início, este fenómeno teve características de singularidade.

> *O mugging rompe como uma 'estória' devido à sua singularidade, à sua novidade. Isto encaixa-se na noção do singular como valor-notícia principal: a maior parte das 'estórias' parece necessitar, em primeiro lugar, de algum elemento novo para serem levadas à visibilidade noticiosa: o mugging não foi exceção.*
>
> (Hall, Critcher, et al, 1999: 242).

Olhando o *mugging* como pretexto para a análise do jornalismo pode verificar-se que "os valores-notícia fornecem critérios nas práticas de rotina do jornalismo que permitem aos jornalistas, editores e agentes noticiosos decidir rotineira e regularmente sobre quais as '*estórias*' que são 'noticiáveis' e quais não são" (Hall, Critcher, *et al*, 1999: 225). Além disso, esses mesmos valores e valores-notícia definem os critérios em que os jornalistas se baseiam para retratar o mundo.

Sendo a noticiabilidade o conjunto de elementos através dos quais um órgão de comunicação social gere e controla o número e a tipologia dos acontecimentos, a seleção das notícias passa, também, pelo seu valor-notícia, por aquilo que contribui para a seleção noticiosa.

Os valores-notícia perpassam todo o processo produtivo, desde que se seleciona a notícia até ao momento em que se constrói a mesma. Já fazem parte das rotinas, "devem

permitir que a seleção do material seja executada com rapidez, de um modo quase 'automático', e que essa seleção se caracterize por um certo grau de flexibilidade" (Wolf, 2003: 197-198).

Entre os valores-notícia de seleção, é possível identificar a morte, a notoriedade, a proximidade, a novidade, a atualidade, a efeméride, a notabilidade (muito voltada para acontecimentos específicos e não tanto para problemáticas), a quantidade, o inesperado, a controvérsia, o escândalo e o desvio. Nos valores-notícia de construção, isto é, os que são incluídos na elaboração da peça, é de assinalar dois com especial relevância para a nossa investigação: a ampliação e a dramatização. Segundo Cornu,

> *a notícia relata um facto que foi distinguido, um facto notável. Mas o facto notável não é observado num ambiente neutro. É-o, pelo contrário, num meio ambiente ativo, que constrói a sua própria ideia do que é notável e do que deve aceder ao estatuto de notícia.*
>
> (1994: 294).

Gaye Tuchman deu conta de uma imagem que muito diz sobre as práticas e definições simbólicas do jornalismo ao identificar as notícias como "uma janela para o mundo" (1980: 1). A visão pode ser larga, estreita, distorcida, diferenciada, nublada. No fundo, a produção de notícias é estendida como um ato de construção da realidade e não uma imagem da realidade.

Pensando particularmente no racismo para se debater os enquadramentos, numa pesquisa que contemplou a análise de peças televisivas, Robert Entman observou que, em acontecimentos que envolveram jovens de diferentes etnias, "a perspetiva branca do acontecimento dominou a história" (1997: 284). Durante a pesquisa, chegou à indicação de que as duas raparigas identificadas como "negras" nunca foram citadas e que "o crime reportado mostrou os negros como particularmente ameaçadores" (1997: 286). Nesta mesma linha, outros investigadores mostram que "as notícias típicas sobre crime consistem em dois '*scripts*': o crime é violento e os criminosos são não-brancos" (Gilliam Jr., Franklin, *et al*, 1997: 288).

Os enquadramentos podem tornar um ponto de vista mais importante e, assim, enfatizar uma causa particular desse fenómeno, ou mesmo estereótipos. Enquadramento é "uma alteração subtil na indicação ou apresentação de julgamentos e escolha de problemas" (Iyengar, 1991: 11).

Hall chama a atenção (2003b: 272) para a persistência da representação do outro de forma negativa, inclusive no que respeita à "raça" ou mesmo a outras dimensões da diferença. Por isso mesmo, o autor (2003b: 277) considera que se mantém a relevância do olhar dos estudos culturais em relação à temática da diferença e de posições binárias.

As questões levantadas por Hall podem ser pensadas de forma mais concreta relativamente aos próprios mecanismos legais que regulam o tratamento noticioso de temas como a delinquência juvenil e o tratamento discriminatório da sociedade.

Se queremos ver como os media noticiosos representam aspetos da delinquência juvenil

em Portugal, importa recordar que, no âmbito da Lei Tutelar Educativa, o artigo 41º tem disposições relativas ao sigilo: "2 – A publicidade do processo faz-se com respeito pela personalidade do menor e pela sua vida privada, devendo, na medida do possível, preservar a sua identidade".

Pensando no Código Deontológico dos Jornalistas Portugueses, também há orientações específicas no sentido da proteção da identidade dos menores de 18 anos:

> *7 – […] O jornalista não deve identificar, direta ou indiretamente, as vítimas de crimes sexuais e os delinquentes menores de idade, assim como deve proibir-se de humilhar as pessoas ou perturbar a sua dor.*
>
> *8 – O jornalista deve rejeitar o tratamento discriminatório das pessoas em função da cor, raça, credos, nacionalidade ou sexo".*

Ainda no contexto português, importa recordar dois trabalhos, o de Maria João Leote de Carvalho sobre representações da delinquência juvenil nos *media* noticiosos e o de Cristina Penedo sobre crime e sua representação na Imprensa.

Maria João Leote, num estudo exploratório, embora profundo, "*Imagens da delinquência juvenil na imprensa*", elaborado em Portugal com uma amostra de 103 artigos relativos a oito jornais diários e três semanários, com tiragem nacional, correspondentes ao ano de 1999 –, analisou a cobertura destes assuntos associados a violência perpetrada em Portugal e no estrangeiro, sobre a relevância dada à vítima, sobre as representações dos "gangs"/grupos e sobre a atuação policial e a ação do Instituto de Reinserção Social (Carvalho, 2001).

A um nível mais genérico, não estando apenas centrada na delinquência mas sim no crime, importa referir a investigação de Cristina Carmona Penedo subordinada ao tema *O Crime nos Media: O que nos Dizem as Notícias Quando nos Falam de Crime*. Nesta obra, que faz uma análise quantitativa e qualitativa do *Correio da Manhã* e do *Diário de Notícias* nos meses de janeiro, maio, agosto e novembro de 2000, a autora dedica algum espaço aos assaltos na Circular Regional Externa de Lisboa – CREL. A investigadora verificou que "o caso dos assaltos na CREL sobressai pela cobertura de continuidade que mereceu por parte dos dois diários em análise" (Penedo, 2003a: 109), designadamente com manchetes em ambos jornais.

Num artigo na *Media & Jornalismo*, Cristina Penedo considera que o crime deve ser entendido como "tema nevrálgico da comunicação pública, interessante tópico na aferição do funcionamento dos media e do seu impacto social, que apela a uma ponderação sobre as práticas profissionais nas áreas da Comunicação Social e Justiça" (2003b, 100-101).

Indicações metodológicas

A investigação teve como elementos-base a análise de cinco períodos, de seis meses cada, de análise longitudinal ao longo de 10 anos (1993, 1998, 2000, 2001 e 2003) dos jornais *Público* e do *Correio da Manhã* (*CM*). Recorremos a análise de conteúdo, de discurso

(incluindo mensagens inerentes às imagens que suportavam os textos), contextualização histórica e entrevistas aprofundadas a jornalistas e fontes policiais (as fontes dominantes nas página dos jornais).

Neste artigo iremos incidir especificamente na fotografia e na sua relevância e contributo para a leitura final da peça jornalística. Começamos a análise com a indicação de dados quantitativos que dão conta do número de imagens e de seguida centraremos a análise em momentos-chave em que a imagem contribuiu para acentuar estigmas sociais. Este olhar, como já apontámos, resulta da análise longitudinal mais vasta e contextualizada em épocas históricas diferenciadas, resultantes de análise de conteúdo e de discurso. Desenhámos dois grandes pólos: por um lado, a implicação do vitimador com estigma racial e de exclusão e, por outro, da vítima enquanto retrato de uma sociedade dominantemente "branca".

Mesmo quando há um esforço de contextualização pela positiva, é muito fácil os discursos resvalarem para os estigmas cristalizados na sociedade. A iconografia pode escapar à relação consensual com os textos e o destaque a proporcionar aos assuntos pode contribuir para reforço do estigma em relação ao *outro.*

Apesar de os exemplos aqui retratados se centrarem em questões raciais, o nosso intuito é sobretudo pensar as disparidades de discursos entre a afetividade que se manifesta face aos *nossos* por oposição ao estigma empregue em relação aos *outros*, que nos são mais distantes.

Valorização gráfica em défice

	1993				1998				2000				2001				2003			
V. Gráfica	**P**	**%**	**CM**	**%**	**P**	**%**	**CM**	%	**P**	**%**	**CM**	%	**P**	**%**	**CM**	%	**P**	**%**	**CM**	%
Tem imagem	7	**16,3**	18	**21,7**	2	**5,3**	16	21,6	22	**28,6**	47	28,8	10	**27,8**	23	16,5	4	**21,1**	40	44,4
Combina elem.	1	**2,3**	0	**0,0**	2	**5,3**	1	1,4	5	**6,5**	3	1,8	3	**8,3**	1	0,7	0	**0,0**	2	2,2
Sem val. gráfica	35	**81,4**	65	**78,3**	34	**89,5**	57	77,0	50	**64,9**	113	69,3	23	**63,9**	115	82,7	15	**78,9**	48	53,3
Total	43	**100,0**	83	**100,0**	38	**100,0**	74	100,0	77	**100,0**	163	100,0	36	**100,0**	139	100,0	19	**100,0**	90	100,0

Quadro 1: Valorização gráfica e imagem
Nota: P- Público; CM- Correio da Manhã

Olhando para este quadro introdutório ao tema, verificamos que em todos os períodos em análise mais de metade das peças não teve qualquer elemento de valorização gráfica. Este facto deve-se a diversos fatores. Muitas das peças recolhidas neste estudo são breves ou pequenas notícias alusivas a ilícitos mais comuns como furto ou roubo, o que dificulta por questões de espaço e de falta de imagem da ocorrência a sua utilização. A própria rotinização dos temas tornaria repetitiva a utilização de fotografias relativas a esses mesmos temas.

Em termos genéricos e olhando de forma longitudinal para o quadro verificamos ainda que, no *Público,* a valorização gráfica foi mais incidente em 2000 e 2001 e no *CM* em 2000 e 2003, aqui com especial incidência de imagens. Ambos os jornais coincidem em 2000

numa maior valorização gráfica, um registo que nos vem confirmando que esse foi o de um particular impacto do tema na imprensa. Isto acontece porque no período em análise em 2000 os jornais tiveram uma ampla cobertura noticiosa de fenómenos associados à delinquência. No verão de 2000, os jornais deram destaque a várias ocorrências que envolveram violência cometida por jovens atuando em grupo, em especial nos comboios da linha de Cascais e na CREL, na sequência dos acontecimentos retratados na madrugada de 19 para 20 de julho[5]. Neste caso, uma das alegadas vítimas foi a atriz Lídia Franco, uma das poucas vítimas a ter uma ampla cobertura noticiosa (ao longo de todo o período da investigação), inclusive com recurso a peças de destaque, com declarações da própria e fotografia.

O tema continuou na agenda em 2001 por via da entrada em vigor, a 1 de janeiro, da Lei de Proteção de Crianças e Jovens em Perigo (Lei n.º 147/99, de 1 setembro) e da Lei Tutelar Educativa (Lei n.º 166/99, de 14 de setembro), que vieram reconfigurar, ao fim de vários anos de expectativa[6], um novo ordenamento jurídico que separa jovens vítimas de jovens agressores.

As rotinas jornalísticas e os preconceitos podem propiciar o estigma

A reportagem *Delinquência atravessa todas as classes*[7] tem uma incursão no debate sobre a reforma do direito tutelar de menores, em curso neste ano. Eliana Gersão, que integrava na época a Comissão de Reforma do Direito de Menores e era diretora do Centro de Estudos Jurídico-Sociais, apadrinha uma tendência social contrária à ideia de necessidade de policiamento em todas as esquinas e centrada na necessidade de criação de equipamentos sociais, capazes de dar resposta às necessidades de grupos de jovens de meios carenciados.

Neste mesmo trabalho divulga-se uma investigação sobre delinquência juvenil autorrevelada, de abrangência internacional, sendo a parte portuguesa da responsabilidade do Centro de Estudos Jurídico-Sociais (CEJS), do Centro de Estudos Judiciais, e datado de 1993, mas mostrado publicamente apenas em 1998. Da autoria de Manuel Lisboa, professor e sociólogo da Universidade Nova de Lisboa, e de Eliana Gersão.

A palavra *Jovem* antecede o título de primeira página *Delinquência atravessa todas as classes*, contextualizando assim o tipo de delinquência a que se refere o jornal. O título de 29 de janeiro indicia aspetos muitas vezes esquecidos na abordagem da delinquência juvenil e que tem precisamente que ver com o facto de esta não estar confinada a classes desfavorecidas.

5 A partir da primeira metade do ano 2000, muito em especial no período que antecedeu o verão, os *media* noticiosos reforçaram a cobertura da delinquência juvenil em Portugal, nomeadamente por causa de ilícitos ocorridos nos comboios na linha de Cascais. Relativamente ao Caso CREL, os relatos jornalísticos na época indiciavam vários assaltos e agressões a pessoas na via pública e nas bombas de gasolina perpetrados de forma violenta por um grupo de jovens Circular Regional Externa de Lisboa – CREL.

6 Em substituição da Organização Tutelar de Menores (OTM).

7 *Público*, 29 de janeiro de 1998, pág. 1, texto de Leonete Botelho.

Nas páginas interiores do jornal, na secção de Sociedade, a peça *Mais de 80 por cento já pecou* indica que os infratores e as infrações podem estar a ser mais correntes e transversais do que à partida se poderia pensar, do que à partida alguns pais poderiam pensar. O antetítulo que antecede este trabalho (*Delinquência juvenil existe em todas as classes sociais sem olhar ao sexo*) também dá conta de uma outra realidade, a de que ao contrário do que se poderá pensar este não é um campo meramente masculino.

"A pequena criminalidade entre os jovens está muito mais 'democratizada' do que se pensa[8]", atesta-se. Além de se apontar uma realidade bem diversa da que estamos habituados a enfrentar, que restringe a delinquência apenas aos estigmas sociais de classes mais desfavorecidas, dá-se conta afinal que não há discriminações de sexo, classe social ou escolaridade, isto apesar de até agora termos trabalhado com dados que indiciam que os rapazes são mais associados aos fenómenos da delinquência, sendo esta uma tendência que se continua a verificar nas peças de 1998.

Mais especificamente, o estudo do Centro de Estudos Jurídico-Sociais, a propósito das idades, lança dados que indicam que "80 por cento dos jovens entre os 14 e os 21 anos já cometeu, pelo menos, um facto passível de processo criminal ou tutelar. Só que as sanções não são iguais para todos", apontando-se no texto para o facto de haver tendência para que "pessoas com algumas características tenham mais probabilidades de serem selecionadas como delinquentes pelos meios sociais de filtragem". Eliana Gersão, quando confrontada pelo jornal com a perplexidade de ser sempre o mesmo tipo de infratores a chegar às estatísticas judiciais, sublinha: "O que parece é que há tendência para que as pessoas com algumas características tenham mais probabilidades de serem selecionadas como delinquentes pelos meios sociais de filtragem, nomeadamente as polícias, o Ministério Público e os tribunais". Nestes excertos é possível verificar que o discurso do texto segue numa tendência e necessidade de desconstrução do estigma da associação da delinquência juvenil apenas aos jovens oriundos de meios pobres e classes sociais mais desfavorecidas.

Num texto que procura quase que parágrafo a parágrafo dar uma imagem diferente da delinquência juvenil, a fotografia mostra estigmas e preconceitos ao apresentar um pequeno grupo de jovens no qual o que está voltado para a câmara corresponde ao estigma da "raça".

Apesar de o trabalho do *Público* não ter qualquer referência étnica e de se reportar a um estudo que, de certa forma, inverte preconceitos, a imagem fotográfica (cf. Imagem nº 1) que suporta o texto apresenta três jovens em espaço exterior – aparentemente uma estação ou um apeadeiro de comboios –, sendo que o que está mais destacado é um jovem de cor, estando essa mesma imagem acompanhada de uma legenda onde se lê: "A delinquência juvenil em Portugal é muito 'democrática'"[9].

8 *Público*, 29 de janeiro de 1998, pág. 14.

9 *Público*, 29 de janeiro de 1998, pág. 14. A este propósito, apraz referenciar o número 101 dos Princípios e Normas de Conduta Profissional do *Público*: "O diálogo dinâmico que deve existir entre fotos e texto não admite contradições flagrantes entre ambos. A fotografia não se deve reduzir a um mero efeito formalista nem deve ser utilizada apenas porque é original, embora desfasada do sentido do texto" (Público, 2005: 38).

Delinquência juvenil existe em todas as classes sociais sem olhar ao sexo

Mais de 80 por cento já pecou

Imagem nº1: Público, 29 de janeiro de 1988, página 14.

Esta preocupação e sensibilidade encontrada no texto acabaram por não corresponder ao elemento gráfico que a acompanha e que pode ter sido escolhido sem cuidado, deixando que as construções mentais de quem terá selecionado a imagem viessem contradizer as palavras. Para além disso, apesar de a fotografia ter um enquadramento que apresenta os jovens de certa forma resguardados, enquadrados pelas copas das árvores, estes podem ser identificados.

O editor do *Público*, um dos entrevistados nesta investigação sobre as representações da delinquência juvenil nos media noticiosos, quando foi confrontado com este trabalho, ficou perplexo:

> *"Sim, a questão é que quando lidamos com uma coisa que nos escapa por entre dedos como as questões dos gangs, não podemos chegar a um bairro e dizer para tirarmos uma fotografia. O que acontece, muitas vezes, é que as fotos que saem são ilustrativas de uma determinada realidade, mas não são as fotos desse acontecimento.*
> *O problema é que nós tentamos que as fotografias que não são feitas diretamente sobre o objeto da notícia não permitam identificar as pessoas. Obviamente, se estamos a falar de um gang e se está na fotografia um miúdo ele é identificado com o gang e não tem nada a ver… Por isso, tentamos que eles não sejam identificáveis. Mas é um problema complicado, porque quem escolheu a fotografia não recebeu uma boa explicação e perdeu o contexto da mensagem…"*

Nem sempre é possível ir ao local e nem todas as peças podem ser ilustradas com fotografias que tenham ligação direta ao tema. Por isso, os jornais recorrem a fotografias de arquivo.

> *"A questão prática é que o jornalista que escreve e recorre a uma foto de arquivo… é mais difícil controlar, porque nem sempre a mensagem passa bem ou a pessoa que escolhe não leu o texto e não vê a sua sensibilidade. […] Também é difícil encontrar fotografias sem alguém, se não só fotografávamos objetos. Isso faz parte daquele número de erros em que caímos. Embora não seja aceitável."*

Quando se quer ilustrar trabalhos, por exemplo, na Cova da Moura, como referiu o entrevistado, é possível ir buscar fotografias de arquivo, que podem entrar em contradição com o texto. O mesmo responsável admite ainda que, do ponto de vista jornalístico, os estereótipos são ótimos símbolos e meios para fazer chegar a comunicação ao recetor:

> *"A própria formalidade do processo interno de uma redação leva a isso. Embora nessa foto haja a preocupação de distância, mas cá estão dois negros. Isso é um problema nosso e de outros jornais.*
> *Os estereótipos são excelentes maneiras de fazer chegar a comunicação às pessoas e são horríveis na maneira como fazemos chegar a comunicação às pessoas. O problema é que se cria um círculo vicioso em que já não se consegue sair. É um problema o jornalista ter de fazer com que a informação seja apreendida da melhor maneira por quem lê e ao mesmo tempo não permitir que essa informação seja viciada. E este é o típico caso em que 'arranja-me uma fotografia de miúdos da rua'… e cá está… É a imagem que toda a gente tem."*

Uma outra incongruência entre texto e imagem está patente no trabalho do Dia Mundial da Criança intitulado *Para que ninguém durma na esquadra*[10], no qual as primeiras duas imagens na página 2 e na 3 são mostradas sem qualquer limitação de reconhecimento dos jovens, jovens "negros", ao contrário do que sucede na página 4 onde a imagem de um jovem "branco" foi distorcida. Existem ainda duas fotografias tipo passe de dois rapazes "brancos", estrangeiros, completamente identificáveis, com um ar sorridente, que ilustram os autores de um assassínio de uma professora nos Estados Unidos[11]. É corroborada a ideia de Van Leeuven (1997: 217), quando diz que os estrangeiros são mais facilmente nomeados e identificados. Ou seja, o *outro*, seja ele estrangeiro ou apresente qualquer outra diferença que faça dele o *outro*, é mais facilmente identificado e nomeado com o estigma.

O estigma pode ser acentuado pela negativização dos sujeitos considerados vitimadores, mas também pela positivação dos sujeitos tidos como vitimados.

Pensando no retrato das vítimas e na sua contribuição para a construção do outro, um dos momentos mais sensíveis, ao longo de toda a investigação, sob o ponto de vista do estigma, ocorreu com uma reportagem do *CM*.

Uma das chamadas à primeira página no *CM*, a 24 de agosto – *'Gang' de 23 assalta*

10 *Público*, 1 de junho, de 1998, pág. 2-7.

11 De qualquer modo, importa recordar que os dados recolhidos na análise de conteúdo revelam que em 1998 a representação étnica dos autores é ainda menos expressiva do que em 1993, embora haja uma prevalência de representações associadas a negros no *CM* (12,2%) e de africanos no *Público* (5,1%).

comboio na Linha do Norte[12] –, no interior (*"GANG" ASSALTA NA LINHA DO NORTE*[13]), tem um texto que apresenta uma fotografia destacada com um enquadramento invulgar de uma alegada vítima feminina[14]. "Ser utente nas linhas de Sintra continua a ser uma tarefa arriscada" são as primeiras palavras do texto, ampliando as possibilidades de risco social. Este trabalho tem uma retórica que coloca claramente o *outro* enquanto membro de uma etnia minoritária, estigmatizando, associando os agressores a "negros"[15]. Apesar de colocar uma declaração da polícia no sentido de que existem problemas com "todas as raças[16]", logo a seguir lê-se:

> *"… a família da Susana [a vítima] recebeu uma visita de solidariedade bastante curiosa: 'Venho pedir desculpa', foram as primeiras palavras de um indivíduo de raça negra, após a abertura da porta. 'Desculpa de quê?', retorquiu um dos familiares. 'Por os agressores serem da minha raça', respondeu prontamente o visitante".*

A estrutura do texto *"GANG" ASSALTA NA LINHA DO NORTE*, reforçada pela fotografia em destaque da jovem branca identificada como vítima (cf. Imagem nº 2), apresenta uma tendência retórica que culmina na citação acima referida e que estigmatiza, embora colocando sempre o ónus do discurso em citação. Aparentemente, o jornal e o jornalista estão isentos no discurso, porque colocam as palavras em discurso direto, mas são eles que organizam e selecionam. A forma como falamos (Van Dijk, 1990: 123) traduz objetivos de discurso.

12 *Correio da Manhã*, 24 de agosto de 1993, pág. 1.

13 *Correio da Manhã*, 24 de agosto de 1993, pág. 4.

14 Para além da relevância jornalística dada a Lídia Franco em 2000, esta jovem foi a segunda vítima mais destacada em termos de representação iconográfica.

15 É de assinalar que da análise quantitativa resulta que efetivamente não foram encontradas, com frequência de grande registo, designações étnicas, inclusive há períodos em que são quase inexistentes ou mesmo inexistentes (como no *Público* em 2003). Porém, o tema racismo ou referências étnicas de outra natureza estão presentes em momentos de destaque, sendo estes muito repercutidos na opinião pública e em alguns casos estigmatizantes.

16 Na sequência da II Guerra Mundial, a UNESCO elaborou o *Statement on Race* (1950), um documento que estabeleceu a existência de apenas uma única raça, a humana. Por isto mesmo, são apenas inseridas referências a "raças" retiradas das peças analisadas. O mesmo acontece com a origem étnica das vítimas e dos vitimadores.

Tentaram matar guarda mas PJ 'deitou-lhes a mão'

'GANG' ASSALTA NA LINHA DO NORTE

24 horas depois do drama de Queluz

Agressores fogem e negro pede desculpa

Imagem 2: Correio da Manhã, 24 de agosto de 1993, página 4.

A proximidade do jornalista ao leitor, em trabalho de reportagem, também é sublinhada quando neste trabalho de 24 de agosto o *CM* fez uma viagem de comboio na linha de Sintra e o repórter a descreve, em nome do jornal, apontando o contraditório entre o que viu e a inoperância das forças de segurança: "… o *CM* viajou no último comboio da linha de Sintra na passada sexta-feira e viu tudo. Agressões, vomitados […] e roubos. Com a polícia a patrulhar a composição".

No dia 21 de julho de 2000, quando foi divulgado o acontecimento da CREL da madrugada anterior, a primeira página do *CM*[17] divulgava uma fotografia em destaque no canto superior direito de uma das vítimas, a mais mediática, a atriz Lídia Franco (a fotografia é acompanhada por uma manchete forte: VIOLÊNCIA À SOLTA). Esta foi a única vez ao longo da investigação em que se verificou que uma vítima foi de facto destacada, com manchete de primeira página (em ambos jornais, no corpo interior, há textos com fotografia em página ímpar, reforçando a importância do valor-notícia da notabilidade).

Os títulos *Pensei que me matavam*[18] e *Fiquei com a vida*[19], nas páginas interiores, na edição de 21 de julho no *Público* e no *CM*, referem-se às peças alusivas a Lídia Franco.

17 Primeira página do CM de 21 julho de 2000.

18 *Público*, 21 de julho de 2000, pág. 4.

19 *Correio da Manhã*, 21 de julho de 2000, pág. 5.

As duas peças, que ocupam a parte superior da página respetiva, são reforçadas graficamente com fotografia da atriz. As duas fotografias são muito parecidas e colocam-na numa situação de exterior, aliás, em consonância com o tipo de contexto de exterior em que se aludia ao Caso CREL, que ficou marcado também pela estigmatização dos espaços a céu aberto, onde terão ocorrido os acontecimentos.

Nas palavras de um dos jornalistas entrevistados, que fez a cobertura do caso para o *CM,* há um certo impacto do exercício do jornalismo de uma forma romântica, na busca da reportagem, da ida ao local, com os sentimentos à flor da pele, em busca da notícia: "*A partir do momento em que se dá projeção a isso, com primeiras páginas, as coisas passam a existir*"[20]. Este mesmo jornalista, está certo de que este foi um caso empolado mediaticamente, de tal modo que colocou o Governo a falar do assunto:

"*O episódio da Lídia Franco é o que definitivamente… põe a CREL e o gang da CREL nos noticiários e suscita reação do poder político. São coisas incompreensíveis. De um assalto a um carro em que não aconteceu nada, mas que podia ter acontecido, começa a haver ministros a falar, secretários de Estado a falar. Isto entra numa dinâmica tão forte e tão intensa que não se pode escapar a isso. Podemos discutir se o ministro deve comentar isto, porque é que um ministro deve comentar um assalto? Um ministro não tem de comentar um ataque, principalmente um ataque que não dá em nada.*"

Notas finais

Ao longo do período em análise, a fotografia constituiu um recurso estilístico de segundo nível face ao texto, como indica o Quadro 1, atrás apresentado, relativamente às percentagens elevadas de ausência de valorização gráfica (todas acima dos 50%), mas teve uma relevância e implicação assinalável em alguns momentos dos discursos. Neste sentido, podemos dizer que os momentos em que os jornais, nas suas rotinas de produção, optam pela inclusão da fotografia são momentos mais destacados; é quando os assuntos estão na agenda mediática e pública e até têm espaço na primeira página. Aqui, o que conta mais não é a quantidade de vezes em que se recorreu a este elemento de valorização, mas sobretudo quando e em que contextos. Foi também nesses momentos que se assistiu a uma construção do estigma sobretudo étnico, contribuindo-se, assim, para a ampliação do acontecimento, na linha do que referia Cohen (1988), Thompson (1998), Simpson (1997) e Hall (2003), desafiando as disposições do Código Deontológico dos Jornalistas Portugueses.

Trouxemos, assim, para a análise os momentos mais controversos sob o ponto de vista da capacidade que a imagem tem de reafirmar ou criar estigmas, por vezes em dissonância com um discurso jornalístico favorável à desconstrução de estigmas. Esse estigma foi notado na relação, por vezes "disforme", entre imagem e texto, e nas representações sobre vítima/vitimador.

20 Esta capacidade dos media para contribuírem para a criação de acontecimentos também é salientada pelo editor do *Público* num dos momentos em que aborda a problemática da contextualização dos acontecimentos: "*… aproveitamos momentos em que as coisas estão mais sob os holofotes dos media, ou somos nós que pomos os holofotes em cima, não sei, mas é verdade que assim poderemos contextualizar para que as pessoas não nos leiam a seco.*"

As realidades sociais são por vezes povoadas de ideias que se vão cristalizando, construindo mitos e distorções. Isto torna-se ainda mais relevante se pensarmos nos públicos, nas suas capacidades de desconstrução do discurso e no seu entendimento. "As imagens dramáticas e visuais – especialmente aquelas para as quais a audiência possui capacidade limitada para compreender o significado retórico – podem servir como catalisador para uma luta sobre interpretação" (Skow e Dionisopoulos, 2009: 406). Por isso mesmo o papel dos *media* noticiosos é tão relevante na contribuição para essa desconstrução negativa.

Consideramos positivo o facto de na cobertura da rotina, que é mais frequente, como o nome indica, não serem notórias marcas de estigmatização, mas elas tornam-se evidentes em alguns momentos de destaque. Serão vários os motivos que contribuem para esta situação, alguns deles associados às rotinas de produção e até contextos que não são alvo de desenvolvimento neste artigo – mas que foram contemplados na investigação – e que estão relacionados com culturas de redação em que o saber específico sobre temas designadamente mais problemáticos é, por vezes, uma lacuna entre os jornalistas. O facto de as fotografias contribuírem para esse reforço é contraproducente, pois determinadas manchas de destaque, como os títulos e a imagem, em muito contribuem para reforçar um primeiro olhar sobre o assunto. Muitas vezes, é esse o único olhar que o leitor irá ter. Por esse mesmo motivo, é tão importante que a cultura de redação seja conforme com estas vicissitudes inerentes a quem faz jornalismo e a quem dele se serve.

Os rituais do jornalismo têm, assim, tanto de positivo, no esforço diário para que a informação que chega ao público seja isenta e se afaste do estigma, no que respeita à delinquência juvenil, quanto de negativo, se pensarmos na tentação que os chavões podem constituir para captar a atenção dos leitores e para transmitir uma mensagem de forma mais rápida e eficaz.

A necessidade de estar atento a estes processos é tanto maior quanto as implicações, pormenores e necessidades subjacentes à construção da notícia, composta por títulos, texto principal, legenda e imagem. Estes pequenos e diversos constituintes da notícia são difíceis de controlar, também porque são atos de produção diferenciada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, M. J. L. de (2001). "Imagens da delinquência juvenil na imprensa". *Infância e Juventude*, 3, 65-131.

COHEN, S. (1988). "Mods and Rockers: the Inventory as Manufactured News". In Cohen, S. e Young, J. (org.) *The Manufature of the News. Deviance Social Problems and the Mass Media*. Londres: Constable.

COHEN, S. (1988a). "Sensitization: the Case of the Mods and Rockers". In Cohen, S. e Young, J. (org.) *The Manufature of the News. Devience Social Problems and the Mass Media*. Londres: Constable.

CORNU, D. (1994). *Jornalismo e Verdade – Para uma Ética da Informação*. Lisboa: Instituto Piaget.

DORFMAN, L., Woodruff, K., Chavez, V. & Wallack, L. (1997). "Youth and violence on local television news in California". *American Journal of Public Health,* 87(8), 1311-1316.

ENTMAN, Robert M. (1997). Modern Racism and Imagies of Blacks in Local Television News. In Iyengar,S. e R. Reeves (eds.), *Do the Media Govern?*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

GIDDENS, A. (1986). *The Constitution of Sociology*. Cambridge: Polity Press.

GILLIAM, F. , Iyengar, S., Simon, A. & Wright, O. (1997). "Crime in Black and White: The Violent, Scary World of Local News". In In Iyengar,S. e R. Reeves (eds.), *Do the Media Govern?*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

GOFFMAN, E. (1986). *Frame Analysis*. Boston:Northeastern University Press.

HALL, S. (2003a). "The Work of Representation". In Hall, S. (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Califórnia e Nova Deli:SAGE Publications.

(2003B). "The Spectacle of the 'Other'". In Hall, S. (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Califórnia e Nova Deli: SAGE Publications.

HALL, S., CRITCHER, C., JEFFERSON, T., CLARKE, J. e ROBERTS, B. (1999). "A Produção Social das Notícias: O 'Mugging' nos *Media"*. In Traquina, N. (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e 'Estórias'*. Lisboa: Vega Editora.

"IN Between the Lines: How The New York Times Frames Youth" http://www.interrupt.org By We Interrupt this Message e Youth Force. [Consultado em maio de 2004]

IYENGAR, S. (1991). *Is Anyone Responsible?*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

MALIN, B. (2007). "Looking White and Middle-Class: Stereoscopic Imagery and Technology in the Early Twentieth-Century United States". *Quarterly Journal of Speech*, 93 (4), 403-424.

PENEDO, C.(2003a). *O Crime nos Media: O que nos Dizem as Notícias Quando nos Falam de Crime*. Lisboa: Livros Horizonte.

(2003B). "O Crime nos Media. Impacto e valor simbólico das histórias transgressivas", *Media & Jornalismo*, 3, 89-102.

PONTE, C. (2004). *Leituras das Notícias*. Lisboa: Livros Horizonte.

PÚBLICO (2005). *Livro de Estilo. Público*, Lisboa: Público.

SIMPSON, B. (1997). "Youth Crime, the Media and Moral Panic." In Bessant, J. e Hill, R. (eds.),*Youth, Crime & the Media*. Tasmânia, National Clearinghouse for Youth Studies.

SKOW, L. M. e Dionisopoulos, G. N. (2009). "A struggle to contextualize photographic images: American print media and the 'Burning Monk'". *Communication Quarterly*, 45 (4), 393-409.

THOMPSON, K. (1998). *Moral Panics*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

TRAQUINA, N. (2002). *O que é Jornalismo?*. Lisboa: Quimera.

TRIVUNDŽA, I. T. (2009). "Two Sides of the Same Coin: Religious overtones of factual discourse and the ethics of photojournalism. Communicative Approaches To Politics And Ethics In Europe". Carpentier, N., Pruulmann-Vengerfeldt, P., Kilborn, R., Olsson, T., Nieminen, H, Sundin, E. e Nordenstreng, K. (edts), Tartu University Press.

TUCHMAN, G. (1980). *Making News – A Study in the Construction of Reality.* Nova Iorque: The Free Press.

VAN DIJK, T. A. (1990). *La Noticia como Discurso – Comprensión, estructura y produccíon de la información.* Barcelona: Paidós Comunicación.

(2005). *Discurso, Notícia e Ideologia*. Porto: Campo das Letras.

VAN LEEUVEN, T. (1997). "A representação dos atores sociais." In Pedro, E. (org.), *Análise Crítica do Discurso*. Lisboa: Caminho.

WOLF, M. (2003). *Teorias da Comunicação*. Barcarena: Editorial Presença.

CORPUS

CORREIO da Manhã

PÚBLICO

OUTRAS fontes:

CÓDIGO Deontológico dos Jornalistas Portugueses

LEI n.º 147/99 de 1 setembro (Lei de Proteção de Crianças e Jovens em Perigo)

LEI n.º 166/99, de 14 de setembro (Lei Tutelar Educativa)

AS IMAGENS DA AJUDA AO DESENVOLVIMENTO
O QUE A IMPRENSA MOSTRA SOBRE OS OBJETIVOS DE DESENVOLVIMENTO DO MILÉNIO

SÓNIA LAMY
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE PORTALEGRE (ESEP-IPP)

Resumo

No âmbito do programa designado como "Objetivos de Desenvolvimento do Milénio", da responsabilidade da Organização das Nações Unidas (ONU), gerido em Portugal pela organização Objetivo 2015 – Campanha do Milénio das Nações Unidas, pretende-se observar o modo como a temática da ajuda pública aos países em desenvolvimento é fotograficamente abordada pelos jornais. Através de uma parceria entre esta entidade e o Centro de Investigação de Media e Jornalismo (CIMJ) desenvolveu-se um monitor para observação dos trabalhos fotográficos realizados pela imprensa nacional. Durante seis meses de observação das edições do *Diário de Notícias*, *Público*, *Expresso*, *Sol*, *Correio da Manhã*, *Jornal de Notícias*, *Jornal de Negócios* e *Diário Económico*, editados entre 1 de junho e 31 de novembro de 2009, foram recolhidas 212 imagens, através das quais se mostra como é que os jornais portugueses apresentam a ajuda ao desenvolvimento aos leitores.

Palavras-chave

Jornalismo; imprensa; fotojornalismo; ajuda pública; desenvolvimento.

Introdução

Este artigo pretende mostrar como é que a ajuda ao desenvolvimento é ilustrada pelas fotografias publicadas na imprensa portuguesa, e é resultado de um estudo mais amplo, realizado no âmbito da campanha "Objetivos de Desenvolvimento do Milénio", gerido em Portugal pela organização Objetivo 2015 – Campanha do Milénio das Nações Unidas, em parceria com o Centro de Investigação Media e Jornalismo (CIMJ).

A partir de um monitor de imprensa dedicado à temática da ajuda pública aos países em desenvolvimento, desenharam-se alguns traços que nos parecem importantes para a interpretação da publicação das fotografias em oito títulos de imprensa portugueses.

Na viragem do século, a ONU interpretou a época como um momento indicado para levar a cabo uma série de intenções consertadas globais e recomendações aos países. Em setembro de 2000, Chefes de Estado e de Governo, membros da ONU, reunidos em Cimeira, aprovaram a Declaração do Milénio. Um dos temas – "Desenvolvimento e erradicação da pobreza" – foi o principal documento de referência para a formulação dos Objetivos de Desenvolvimento do Milénio, os quais representam uma parceria entre os países de-

senvolvidos e os países em desenvolvimento, tendo em vista criar um clima, tanto a nível nacional como mundial, que conduza ao desenvolvimento e à eliminação da pobreza. No fundo, este documento e respetiva campanha, referem-se a um conjunto de objetivos para os quais os países desenvolvidos se devem consertar no sentido de os alcançar, tentando abranger a ajuda ao desenvolvimento de um modo geral.

Neste sentido, propusemo-nos estudar as fotografias dos artigos publicados sobre a ajuda ao desenvolvimento, tentando perceber de que modo é apresentada nos meios de comunicação impressos, através de elementos: como, quem, ou o que é representado, e que sentimentos desperta no leitor.

A tendência gráfica dos jornais parece ser cada vez mais a de uma fragmentação da informação pela página, agregando à peça principal chamadas, destaques, gráficos e outros estímulos visuais onde as próprias fotografias fazem parte desta mesma linguagem. As fotografias articulam recursos técnicos de luz, e enquadramento, que tentam destacar alguns elementos em função de outros (Biondi, 2011: 5).

Assim, tendo em conta alguns conceitos que nos parecem importantes para a análise e compreensão dos trabalhos fotojornalísticos, aprofundamos alguns elementos diretamente relacionados com a leitura da fotografia no contexto jornalístico/impresso e analisamos as fotografias que ilustram as peças sobre a ajuda ao desenvolvimento mediante categorias de análise que esclarecem e identificam as tendências mais significativas da cobertura efetuada.

Pressupostos da leitura da fotografia

A leitura da fotografia promove uma ação em diversos sentidos e através de diferentes níveis, como defende Marcello Giacomantonio, citado por Sousa (1997). De acordo com o autor, o leitor primeiro agiria instintivamente, logo após olhar para a imagem, percebendo somente elementos como a cor, as formas e as evocações imediatas. O segundo nível seria descritivo, e determinaria o tempo de leitura da imagem, no qual se analisariam os elementos de composição da foto.

A interpretação dar-se-ia somente no terceiro e último nível, o simbólico, quando o observador conseguiria extrair sentidos da imagem.

Qualquer análise pode partir de pressupostos semelhantes e concluir cenários bem diferentes. É sabido que a leitura de uma fotografia, nomeadamente de uma imagem na imprensa, se dá de acordo com a cultura na qual o recetor está imerso e a identidade visual oferecida no e pelo meio de comunicação.

Assim como o fotógrafo desenvolve o trabalho a partir das suas motivações próprias, o recetor identifica a imagem partindo de "conhecimentos laterais", ou seja, que já existem previamente, como refere Jean-Marie Schaeffer (1996). A imagem não poderia transmitir informações inéditas se não fossem também parcialmente redundantes no que diz respeito à memória e aos conhecimentos do recetor, ou do leitor do produto impresso. Só porque se refere a algo que o leitor sabe identificar é que a fotografia produz um determinado efeito. Neste processo, a legenda acaba por poder desempenhar também um papel determinante na construção de sentido.

Naturalmente que a leitura da fotografia é, à partida, condicionada pelo contexto atual. E "o ambiente mediado de hoje torna difícil que sejamos ingénuos sobre as imagens," refere Zelizer (2010:15), acrescentando a este respeito:

> *Quatro comunidades interpretativas – inter-relacionadas e que não se excluem mutuamente – têm estado particularmente envolvidas na articulação de suposições sobre o valor das imagens jornalísticas – jornalistas, responsáveis editoriais, políticos e entidades oficiais, e espectadores. Apesar de não serem os únicos grupos a fazer ouvir a sua voz sobre a finalidade das imagens noticiosas, a sua implicação complica a assunção de que as imagens documentam a realidade tal como ela é.*
>
> (Zelizer, 2010: 15)

A interpretação das imagens é então condicionada pela publicação, e dinâmicas a que esta está sujeita. Mesmo com toda a sua potencialidade de espelho do real, uma imagem não nos fala do mundo, ela dá-nos apenas fragmentos. É um meio, através do qual se dá, quase literalmente, um ponto de vista de uma situação. A este respeito Jorge Pedro Sousa refere:

> *A fotografia é um medium e, portanto, sendo um instrumento de partilha, também é uma ferramenta que reduz o potencial percetivo da experiência humana total, já que apela unicamente à visão. A fotografia congela o tempo, corta-o em fatias, agasalha-se no sobretudo do instante.*
>
> (Sousa, 1998: 74)

Andersen (1989: 97) recorre ao mesmo conceito para caracterizar a génese da fotografia:

> *A essência da fotografia é o facto de se tratar de um momento congelado. O tempo para quando o fotógrafo dispara e o momento específico é removido do contexto que o produz, e é colocado noutro – a página do jornal, a galeria de arte, um panfleto ou a mão de um assassino para prova de factos. Esta característica da fotografia permite que seja usada para fazer referência a inúmeros pontos de vista abstratos e numerosos sentidos ideológicos.*

Os jornalistas valorizam o recurso à imagem como um instrumento de credibilização. Como refere Zelizer (2010: 15) os jornalistas "ganham autoridade de testemunha ocular e do ato de ter 'ido lá' visto que isto implica a fotografia." Apesar de já termos visto "quase tudo o que há para ver" o que os editores tentam fazer é motivar o leitor a sentir algo (Zelizer, 2010). As fotografias podem captar imagens de cenas ou situações quotidianas de violência destemporalizadas. "A imagem vale pelo único compromisso que ela mesma estabelece com a eficácia. Mais do que adesão, a sua força é de absorção dos olhares para a cena" (Biondi, 2011: 5).

A linguagem das fotografias impressas nos jornais

O jornal diário é resultado da combinação das linguagens verbal e visual. Todos os elementos dispostos numa página, desde fotografias a títulos, textos, linhas de separação, infografias, legendas, etc., podem ser vistos como géneros discursivos, que têm alguma autonomia, mas que devem de ser observados e analisados enquanto um todo.

A linguagem verbal e não verbal, em que se incluem todos os textos e imagens, representa uma disposição do real, imposta ao leitor. Este é convocado para uma leitura superficial em função da própria natureza fugaz e digerível do produto. A fotografia é, na atualidade, quase uma exigência básica do grafismo dos jornais. Há, por vezes, a imposição da imagem como uma obrigação gráfica, como o preenchimento de um espaço que ficaria preso na monotonia do preto e branco das letras. A tentativa de criar nos jornais, na imprensa escrita, espaços coloridos, sedutores, que prendam o olhar do leitor, carrega em si esta quase imposição da imagem como elemento fundamental da página impressa.

O desenvolvimento tecnológico permite uma ilustração dos textos jornalísticos de forma mais colorida, com um teor gráfico mais forte. Contudo, o que motiva a integração da fotografia no enquadramento da página parece nem sempre ser uma atitude refletida ou com uma pretensão informativa. Tendo em conta os "valores notícia" aplicados à lógica de produção jornalística e às rotinas de atualidade, no caso do fotojornalismo deve haver uma seleção e hierarquização do que se mostra tão exigente como no jornalismo escrito. Têm de respeitar as regras da prestação "inequívoca" e "significativa" da imagem da notícia para garantir a sua inclusão (Galtung e Ruge, 1965).

Para entender fotografias de notícias, precisamos estar conscientes dos vários constrangimentos impostos – tanto a nível de tempo como das próprias rotinas das pessoas e organizações envolvidas nas várias fases de produção – e das expectativas dos leitores.

O tratamento noticioso de um tema, seja em textos ou imagens, afeta o que os indivíduos pensam sobre determinados assuntos: "O modo como os assuntos são cobertos pelos media, afeta profundamente o modo como os Americanos compreendem e se relacionam com os problemas sociais e as soluções para a mudança", referiu, a título de exemplo, Kim et al. (2010: 227) num estudo sobre a cobertura noticiosa das questões de saúde e raciais nos jornais norte-americanos.

A fotografia pode ser interpretada, como referia Gitlin (1980), como um elemento que define um problema, uma interpretação causal, uma avaliação moral ou uma recomendação de tratamento. Ainda de acordo com o autor, os media dão ao leitor, ou ao recetor da mensagem, padrões de cognição e de interpretação. A aplicação de fotografias chega a ser referida como uma necessidade prática que integra a rotina da produção de notícias. A verdade é que através das fotografias há uma espécie de conversão de algumas questões complexas, e eventos, numa apresentação do mundo real, mais compreensível, mais imediata.

As fotografias, não sendo equivalentes à própria atualidade, demonstram a predisposição de um órgão de comunicação social para disponibilização de espaço para fixar numa imagem um determinado acontecimento de certa forma. A fotografia serve, assim, para localizar e orientar o leitor no espaço do acontecimento.

As imagens dos ODM

É difícil fugir à conceção de que as imagens conseguem ter mais impacto imediato do que as palavras. Por isso é importante observar o modo como os jornais ilustram a realidade e apresentam os temas visualmente.

Como refere Pellegrin numa entrevista a Guy Lane "em geral pensa-se a fotografia como uma linguagem complexa e profunda, e que funciona a diferentes níveis"[1]. De uma forma geral, às fotografias publicadas aplicam-se as orientações e motivações dos editores e dos fotógrafos, as quais irão certamente motivar também um determinado tipo de sentimentos no leitor, e então espectador de tais ações. É natural que fotografias com uma carga mais violenta motivem tomadas de posição muito mais determinadas, quando comparadas com imagens com uma carga emotiva mais neutra, tiradas no âmbito, por exemplo, de acontecimentos agendados. (Lester, 1991). E nem todas as imagens ganham a mesma influência ou importância. "Milhares de imagens de notícias que representam eventos em países distantes são apresentados nos jornais impressos, em televisões públicas ou por cabo, e na Web todos os dias. Mas apenas um número reduzido se tornam ícones do fotojornalismo." (Perlmutter 2005: 110). O autor refere o caso de alguns temas, ilustrados através da fotografia, relativos a assuntos internacionais, que se tornam populares ao ponto de não precisarem de legenda ou explicação, como é o caso da destruição da estátua do Saddam Hussein ou do ataque ao World Trade Center (Perlmutter 2005: 119).

Aplicando esta conceção ao que se verifica no decorrer da análise sobre os Objetivos de Desenvolvimento do Milénio, é de salientar que as fotografias que ilustram temas relacionados com a pobreza, com a miséria, ou com as consequências de uma catástrofe natural são muito mais dadas à emoção, ou à motivação deste sentimento, pois representam momentos ou personagens com uma forte carga dramática. No caso de situações agendadas e fotografadas de modo planeado (ou seja com prévia preparação), como as reuniões de líderes políticos ou cimeiras os protagonistas das fotografias estão totalmente conscientes sobre o facto de protagonizarem não só as fotografias, como os próprios acontecimentos, o que não acontece em situações de catástrofes e acontecimentos não agendados em que os protagonistas das imagens são involuntários.

O ponto de partida neste artigo é o trabalho fotográfico desenvolvido nos jornais portugueses sobre a ajuda ao desenvolvimento. Esta análise é feita com base numa recolha quantitativa, realizada com recurso ao programa de análise estatística – SPSS. Debruçámo-nos sobre todas as edições, entre 1 de junho de 2009 e 31 de novembro de 2009, dos jornais *Diário de Notícias*, *Público*, *Expresso*, *Sol*, *Correio da Manhã*, *Jornal de Notícias*, *Jornal de Negócios* e *Diário Económico,* com o objetivo de analisar seis meses de edições e assim traçar um retrato fiável do tipo de informação visual neles publicada.

Neste monitor de imprensa apenas focámos a análise nas peças de informação que tem relação com os Objetivos de Desenvolvimento do Milénio, as quais abrangeram momentos noticiosos paradigmáticos da atualidade informativa, como uma catástrofe natural

1 Entrevista com Paolo Pellegrin, fotojornalista, autor do livro "As I Was Dying" em Lane, G., 2008. *The Art of Photojournalism. Art Book*, 15(4), pp.63-64.

(Sismo na Indonésia), duas Cimeiras (G8 e G20), e algumas visitas oficiais[2].

Foi possível observar que, nestes casos específicos de cimeiras e visitas oficiais, os jornais recorreram à fotografia no sentido de identificar personalidades ou espaços de ação e houve uma utilização muito frequente de fotografias com o objetivo de ilustrar a página, e de compô-la com alguma cor. Por vezes estas pareceram ser apenas um recurso para "preencher/colorir" a página.

Também se verificou a presença regular de fotografias coladas apenas a um tema, ilustrando, por exemplo, o conceito de pobreza, e que mostram cidadãos anónimos nos mais diversos ambientes, desde catástrofes, situações de fome, ou miséria, parecendo reforçar a ideia de J. P. Sousa:

> *A mensagem fotojornalística funciona melhor quando a fotografia transmite uma única ideia ou sensação: a pobreza, a calma, a velhice, a exclusão social, a tempestade, o pôr do sol, o insólito, o acidente, etc. Quando se procura, numa única imagem, transmitir várias ideias ou sensações ao mesmo tempo, o mais certo é gerar-se confusão visual e significante. O tema principal deve, assim, ser realçado.*
>
> (Sousa, 2002: 11).

As imagens são usadas para interpretações particulares na cobertura das notícias. O significado direto das fotografias depende do contexto noticioso e da interpretação através do texto, estrutura e formatação da página. Determinadas categorias de fotografias são selecionadas com tal frequência que essas imagens acabam por confirmar uma determinada ideologia dominante. Anderson (1998:106) sublinha a este respeito que "a fotografia também é dotada de significado através de elementos como o ponto de vista de que é disparada, e de convenções fotográficas utilizadas, tais como o uso da lente, ângulo, composição distância e foco." E acrescenta:

> *O seu significado influencia a relação que se estabelece entre o espectador e a fotografia, e como o indivíduo vai compreender e sentir o conteúdo da imagem, especialmente a apresentação de temas como a morte, caos, e outras imagens dramáticas que têm caracterizado, visualmente, a cobertura mediática da América Central.*
>
> (Anderson, 1998:107)

Nesta análise, essencialmente quantitativa, considerámos como elementos mais relevantes a fonte da fotografia (agência de informação ou fotógrafo), a presença de legenda, a localização (por país), o género fotográfico (paisagem, híbrido, retrato), o género fotojornalístico (*fotografias de entrevista*, fotoreportagem, fotográfias de notícia, fotografia de arquivo), abordagem temática, protagonista, conotação do ator, e função da imagem (referencial, emotiva, identificação, apelo).

No total, foram publicadas 212 fotografias relacionadas com notícias sobre a ajuda ao desenvolvimento, as quais estão distribuídas quase na totalidade pelos jornais *Diário de Notícias* (67), o *Jornal de Notícias* (35), *Expresso* (22) e *Público* (48); embora em menor quantidade, estão ainda nas edições dos jornais *Sol*, *Correio da Manhã*, *Jornal de Negócios* e *Diário Económico*, também aqui analisados.

Pode dizer-se que há alguma regularidade na publicação de notícias focadas no tema da ajuda ao desenvolvimento, e as fotografias parecem ser determinantes nas páginas da imprensa nacional, em situações específicas como no caso de reuniões, cimeiras, mas também e muito particularmente em situações de catástrofe natural.

A maior parte dos jornais opta pela utilização da fotografia de forma a criar com o texto um certo equilíbrio. No total, 120 das fotografias analisadas estão colocadas junto ao texto de modo graficamente equilibrado. Só em 42 casos é que a fotografia surge como elemento mais relevante, quando comparamos o tamanho da fotografia com o espaço dedicado ao texto. Na análise das imagens do *corpus*, em 25 fotografias que aparecem representando situações de pobreza, 23 têm como protagonista membros da sociedade civil. Este aspeto revela ainda uma preferência pela apresentação da imagem humana no enquadramento da temática da pobreza.

As imagens e fotografias publicadas acabam por influenciar determinantemente a perceção da realidade e mesmo a formulação de alguns conceitos construídos em momentos específicos da história. Johnson (2011: 1029) refere a este respeito que o fim da guerra fria marcou um novo paradigma de refugiado, afastado da figura europeia politizada: "O refugiado é agora imaginado como uma vítima despolitizada, conotado com a imagem das crianças e mulheres provenientes do Terceiro Mundo". Contudo, esta conotação que parece ser uma tendência, de identificação do conceito de refugiado com coleções de imagens de mulheres e crianças, acaba por ser consistente com a realidade empírica.

> *Em 2009, 49 por cento da população identificada pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados são mulheres com 18 anos ou mais, enquanto 44 por cento eram crianças com menos de 18 anos. Esta tendência tem sido consistente com a recolha de dados feita desde 1960.*
>
> (Johnson 2011: 1031).

A visão sobre os temas é determinante no modo como os leitores vão receber o real e ter a perceção sobre os factos. Parece existir, de facto, uma preferência pela representação humana na imprensa nacional. As notícias que ilustram a atualidade relacionada com os Objetivos de Desenvolvimento do Milénio são sobretudo protagonizadas por um ou mais elementos humanos. Em 212 fotografias recolhidas, apenas 20 não têm qualquer presença humana, e em oito imagens o fotógrafo pretende apenas mostrar o ambiente ou a paisagem. Além dos atores, o género pode também ter um papel importante no modo como se transmite a mensagem. Uma fotografia de atualidade terá um efeito diferente de uma fotografia integrada numa fotoreportagem, por exemplo.

Como refere Sousa (2002), a identificação de um determinado género fotojornalístico passa também pela intenção jornalística e pelo contexto em que a fotografia é inserida

2 Visita de Ban Ki-moom ao Ártico a 5 de setembro, e visita de Hillary Clinton a Angola a 9 de agosto.

numa peça. Tanto o conteúdo como a forma do texto são sempre essenciais para explicitar o género fotojornalístico. Em caso algum a imagem surge alienada do texto. É importante que se analisem sempre estes dois elementos, e a partir daí se produzam então as categorias consideradas mais adequadas. Mas a máxima dos escassos recursos nas redações e meios de comunicação reflete-se na publicação das imagens dos acontecimentos. As fotografias são muitas vezes material imediato, e de rápido consumo, sem que se aplique um grande cuidado na sua escolha. No caso em análise – a ajuda ao desenvolvimento – considerámos os seguintes géneros fotojornalísticos: "fotografias de entrevistas", "fotografias de notícias", "fotorreportagens" e "fotografias de arquivo".

	Fotografia entrevista	Fotoreportagem	Fotografia de notícia	Imagens de arquivo	Total
Diário de Notícias	2	5	23	37	67
Público	8	10	17	13	48
Expresso	1	4	10	7	22
Correio da Manhã	3	3	4	3	13
Jornal de Notícias	1	14	10	10	35
Jornal de Negócios	0	0	4	4	8
Diário Económico	0	0	7	10	17
Sol	0	0	1	1	2
Total	15	36	76	85	212

Quadro I – Género Fotojornalístico

Neste estudo conclui-se que a maior parte das fotografias publicadas são imagens de arquivo, suplantando o número de fotografias de notícia (cf. Quadro I). Cerca de 40 por cento das imagens publicadas nos oito jornais são de arquivo, sendo que só o *Diário de Notícias* utiliza 37. As fotografias de notícia – "*spot news*" – são também das que têm uma presença mais regular na imprensa: 76 no total, ou seja, cerca de 36 por cento das fotografias publicadas. Estas chegam às redações, na maior parte das vezes, através de agências de informação, ou de fotógrafos dos jornais que se deslocam ao local para captar o acontecimento de agenda, ou as consequências de um acontecimento inesperado. Isto acontece sobretudo em acontecimentos internacionais, como refere (Lutgard, 2011: 1854), em que também uma quantidade razoável de notícias chega às redações através das agências internacionais. As fotografias difundidas através de serviços de agências jornalísticas revelam-se muito semelhantes em todos os órgãos de comunicação quando há uma referência a um mesmo tema.

A fotografia de entrevista é o género que se apresenta como mais escasso, acompanhando assim o número de entrevistas também publicadas. De facto, é um género pouco desenvolvido pelos jornais portugueses e por isso também as fotografias de entrevista aparecem escassas vezes, apenas 15 no decorrer do período em observação. O mesmo acontece com a fotoreportagem. Como se pode ver no quadro I, nesta amostra, apenas em 36 imagens são publicadas no âmbito de uma fotoreportagem. O *Jornal de Notícias* publica 14 fotografias deste género, e o *Público* 10, algumas delas nos suplementos "P2" e "Pública", com uma qualidade de produção e impressão superior à do caderno principal

deste jornal diário. Aqui verificamos que a fotografia ganha alguma relevância, quando comparamos com o trabalho feito no espaço de informação geral do periódico. Os suplementos representam habitualmente um maior investimento na qualidade das imagens, mas também uma maior profundidade no tratamento dos temas.

A pobreza é a situação que mais motiva este olhar profundo sobre a notícia. Das 36 fotografias publicadas em fotorreportagens, 6 representam imagens de pobreza. De 19 retratos de cidadãos, publicados no contexto de uma fotorreportagem, 11 são fotografados enquanto vítimas. Aliás, como refere Tagg (1993) em alguns ensaios que se debruçam sobre a história da fotografia, a publicação de retratos de vítimas com a intenção de afetar a opinião pública, despertar a piedade e a indignação, não é uma novidade no fotojornalismo ou na fotografia documental. Podemos mesmo dizer que um dos temas preferenciais do fotógrafo documental são experiências traumáticas como pobreza, injustiças políticas e sociais, guerra, crime, fome ou desastres naturais.

No fundo, isto está relacionado com aqueles que são os principais objetivos do fotojornalismo que pretende documentar através da imagem, "procurando instituir pactos de crença, afetividade, e cumplicidade com o espectador através do tratamento temático daqueles que representa", como refere Biondi (2011:93).

> *É com a ajuda destas imagens que certas noções de justiça, injustiça, medo, indignação, pena, passam através da imaginação e ajudam a estabelecer relações sociais, culturais e éticas. Contudo, a disputa pelo controlo da visibilidade de identidades é também a disputa pela legitimidade dos discursos que exibem e estigmatizam, revelam e beneficiam desigualmente.*

O que as imagens fazem é "focar" um caso para mostrar o real, partindo do individual para o grupo, sempre contendo, identificando e classificando o que mostra.

	Efeitos de catástrofe natural	Sinais de pobreza	Efeitos de guerra	Acção de ONG	Temas de saúde	Temas de educação	Cidadãos	Políticos	Celebri--dade	Figura pública	Efeitos aquec. global	Outros	Total
Diário de Notícias	1	3	1	2	2	5	16	14	13	0	1	9	67
Público	4	11	1	0	1	0	16	6	2	2	0	5	48
Expresso	0	2	0	0	0	0	2	6	2	3	0	7	22
Correio da Manhã	5	2	1	0	0	0	1	3	1	0	0	0	13
Jornal de Notícias	2	4	1	2	0	0	14	3	1	0	2	6	35
Jornal de Negócios	0	1	0	0	1	0	0	4	0	0	0	2	8
Diário Económico	2	2	0	0	0	0	3	6	0	1	0	3	17
Sol	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2
Total	14	25	5	4	4	5	52	42	19	6	3	33	212

Quadro II – Temas Fotografados

Os cidadãos são a temática mais fotografada, seguida dos políticos (cf. Quadro II). Políticos e cidadãos aparecem em 42 e 52 fotografias, respetivamente. Nestes casos contabilizámos também as imagens em que estes aparecem no desempenho de alguma ação,

no contexto da atualidade, ou seja, não são fotografados enquanto notícia só por si, mas ilustrando uma ação de que fazem parte.

Os cidadãos anónimos surgem sem que tenha muita relevância o evento em que participam ou a situação na qual estão inseridos. Os políticos, por seu lado, aparecem muito em iniciativas pontuais, em eventos agendados, como cimeiras, reuniões oficiais, etc. No caso das fotografias de políticos, são eles que sobressaem na imagem. A fotografia é inserida para representar aquele ator. O *Diário de Notícias* parece dar muito peso a estas imagens. O jornal recorre 14 vezes a retratos de políticos para ilustrar as peças do diário. É o jornal que mais usa este tipo de retrato institucional. Mas também o faz com celebridades, já que usa 13 fotografias de personalidade célebres sobre os ODM. Shakira é a celebridade que mais aparece nas notícias a respeito da ajuda ao desenvolvimento. Além de uma reportagem especial sobre o seu trabalho no jornal *Expresso*, no âmbito da qual a cantora fala precisamente sobre a vertente solidária da sua carreira, Shakira surge três vezes no *Diário de Notícias* fotografada sozinha, mas também acompanhada pela Presidente do Chile e por Zapatero em ações de solidariedade que apadrinhou.

No que se refere à análise dos atores, a amostra recolhida permitiu-nos apurar que as fotografias publicadas se debruçam principalmente sobre os atores identificados como "vítimas", "negociadores" ou "salvadores". Parece haver uma tendência para a ilustração destes três conceitos (cf.Quadro III).

	Vítimas	Negociadores	Salvadores	Protesto	Não aplicável
Diário de Notícias	10	27	5	9	16
Público	17	10	14	1	6
Correio da Manhã	2	8	2	2	8
Expresso	5	4	3	0	1
Jornal de Notícias	9	9	8	1	8
Jornal de Negócios	1	4	1	0	2
Diário Económico	6	6	1	2	2
Sol	1	0	0	0	1
Total	51	68	34	15	44

Quadro III – Enfoque dos atores

Os atores são mostrados enquanto "vítimas" em quatro das cinco fotografias de guerra que surgem na amostra. Os "salvadores" aparecem em 16 "retratos de cidadãos", enquanto os "negociadores" estão associados a eventos formais, como visitas e reuniões, em 40 fotografias que são "retratos de personalidades políticas". Na maior parte dos casos analisados, nas fotografias que ilustram temas como "efeitos de catástrofe natural", "sinais de pobreza" e "cidadãos", os protagonistas das imagens surgem como vítimas. Esta situação ocorre em 43 fotografias, cerca de 20 por cento. No caso das fotografias de guerra, o enfoque mantém-se.

A representação é um ato de poder, já que aponta um caminho ao leitor. "As fotografias dizem-nos como interpretar o mundo e moldam a nossa imaginação. Elas também contextualizam a política e a sua implementação", refere Johnson (2011: 1017) sobre o caso

dos refugiados. A representação dos atores, "vítimas" ou "salvadores", determina o modo como fundamentamos os nossos conceitos sobre estes e determina a relação com eles, e a sua legitimidade política.

	Testemunhal referencial	Emotiva dramática	Apelativa	Identificação de personalidade	Ilustração temática	Total
Diário de Notícias	17	4	1	28	17	67
Público	21	8	2	6	11	48
Correio da Manhã	6	1	0	11	4	22
Expresso	0	5	0	5	3	13
Jornal de Notícias	2	5	2	20	6	35
Jornal de Negócios	0	0	0	5	3	8
Diário Económico	2	2	2	7	4	17
Sol	0	1	0	0	1	2
Total	48	26	7	82	49	212

Quadro IV – Função da Imagem

Tanto na representação de atores sociais, não políticos, como de atores políticos, a fotografia parece cumprir apenas a função de identificação. Em 82 fotografias esta é a principal função – a identificação de uma personalidade. Em 48 fotos há uma opção referencial/testemunhal e em 26 fotografias há uma carga dramática que sobressai de um modo mais evidente.

Como se pode verificar (cf. Quadro IV) há uma tendência dos jornais para a utilização da fotografia como auxiliar ao processo de reconhecimento e compreensão do conteúdo exposto na notícia. É o *Diário de Notícias* que publica um maior número de fotografias sobre os Objetivos de Desenvolvimento do Milénio, um total de 67 e recorre muitas vezes à fotografia com o objetivo de identificar uma personalidade. Este diário utilizou 28 fotografias para identificar alguém.

Apenas 17 fotografias são usadas com o objetivo de testemunhar um determinado acontecimento. O *Público* é o jornal que recorre mais à foto com o objetivo de se mostrar como testemunha de algo; isso ocorre em 21 casos. O *Jornal de Notícias,* que publica 35 fotografias sobre os ODM, fá-lo quase exclusivamente com a principal função de identificação de personalidade (20 fotografias).

Raramente a imagem é publicada com um tom apelativo, ou seja em que se entende que a principal função da imagem é convocar a atenção do espectador através da mancha de cor utilizada ou de sentidos metafóricos a que esta se associa. Em apenas 7 fotografias é possível verificar este tom, mas em 26 casos é possível identificar uma carga emotiva mais forte e que se evidencia no contexto da peça. Por carga emotiva compreendemos as imagens que evidenciavam a apresentação dos aspetos mais dramáticos de situações representadas (por exemplo com recurso a grandes planos).

Na maior parte dos casos as fotografias, mesmo que carregadas de algum dramatismo, são retratos, imagens de pessoas, onde a personalidade ou o ator representado é o centro da fotografia. Isto parece identificar uma tendência de humanização das fotografias que

aparecem nos jornais. Aliás, Biondi (2011) sugere que o fotojornalismo quando representa um determinado ator enquanto vítima representa-a na imagem, com uma condição relacionada com a sua classe, género, sexualidade e identidade étnica, sendo também fornecido um conteúdo moral que o qualifica e justifica.

Na realidade, na amostra recolhida a maior parte das imagens analisadas representam pessoas. Em 212 fotos, 171 são retratos. São pessoas que assumem o centro da representação gráfica da notícia. E em apenas 29 casos o jornalista, ou editor, opta por apresentar uma imagem da natureza para contextualizar a sua peça jornalística. Como já foi referido, nestes retratos, as personalidades políticas assumem um peso mais evidente, são representadas quase como estrelas das notícias da atualidade.

Aliás, são precisamente os atores negociadores que mais aparecem nas imagens, nos retratos que acompanham os textos noticiosos. Em 68 casos o protagonista é um negociador. O *Diário de Notícias* dá precisamente um maior enfoque a estes atores, já que representa atores negociadores em 27 fotografias. O *Público* apenas publica 10 imagens de agentes negociadores.

Paralelamente, também as imagens das vítimas são frequentes; 51 fotografias debruçam-se sobre as vítimas, e surgem sobretudo em casos de catástrofes, ou em casos de identificação de uma situação na qual os protagonistas são os "negociadores". É no jornal *Público* que se verifica um maior número de peças ilustradas com fotografias em que o protagonista é apresentado enquanto vítima. Nestes casos há duas situações mais frequentes. Ou o enfoque da fotografia no ator, na sua posição do corpo e expressão facial, ou no ator enquanto elemento do meio que o rodeia.

É ainda curioso identificar a proveniência dos atores representados. A Europa é o espaço que mais aparece nas fotografias, nas quais os políticos nacionais são frequentemente os protagonistas. Mais colado à perspetiva do ator enquanto vítima, o continente Africano e Asiático aparece 54 e 49 vezes, respetivamente, representado na fotografia do acontecimento.

Para estes dados contribuíram as reuniões que se verificaram neste intervalo de seis meses, e a catástrofe natural no continente asiático. Esta influenciou o número de vezes que a Ásia aparece representada nas notícias, já que muitas das fotoreportagens que surgem são produzidas posteriormente ao sismo.

As imagens com mais impacto emocional e que assumem um maior peso no contexto em que são publicadas, por serem mais fortes do ponto de vista visual, são captadas no continente asiático e africano.

Conclusões

As fotografias publicadas nos jornais influenciam determinantemente a perceção da realidade e mesmo a formulação de alguns conceitos construídos em momentos específicos da história. A ajuda ao desenvolvimento tem vindo também a ser identificada e conotada com temas e atores que se tornam relevantes no contexto da publicação de fotografias sobre o assunto. Notícias relacionadas com o tema da pobreza, catástrofes humanitárias e naturais, ou cimeiras internacionais estão próximas da atualidade sobre ajuda ao desenvolvimento. Os atores que mais aparecem, em notícias relacionadas com o tema, alternam entre a sociedade civil, ou seja cidadãos anónimos, e as personalidades da cena política internacional, como Barak Obama, Hillary Clinton ou Sarkozy.

No intervalo em análise tivemos oportunidade de observar o tipo de cobertura fotográfica feita em várias situações noticiosas. O sismo na Indonésia, no dia 30 de setembro, permitiu que nos debruçássemos sobre o tipo de trabalhos feitos pelos jornais numa situação de catástrofe. É nesta altura que há uma maior aposta na publicação de duas ou mais fotografias por peça. São publicadas duas ou mais fotografias por notícia que ilustram o cenário de devastação, tentando mostrar o impacto do acontecimento em causa. A aposta na ilustração da catástrofe foi muitas vezes aliada à figura humana, motivando a identificação com o ator da imagem. Mas, mesmo nestes cenários, onde a atualidade se impõe de modo muito forte, há uma tendência para o uso de fotografias provenientes de agências de notícias, o que motiva uma uniformização da cobertura informativa e das imagens publicadas. Não se promove uma perspetiva original, do próprio jornal. Aliás o recurso ao material fotográfico próprio, executado pelos fotógrafos dos meios de comunicação social, é escasso de forma geral ao longo de todo o período sobre o qual nos debruçámos.

Estes eventos podem ser avaliados como pilares que nos permitem uma análise mais sólida sobre o trabalho feito pelos jornais em situações com características diferentes: duas situações agendadas, como foi o caso das cimeiras[3], que envolveram alguns dos países mais poderosos do mundo. O recurso à fotografia para a identificação de personalidades, acontece sobretudo em situações de eventos agendados, mas também nestes casos os jornais recorrem frequentemente à fotografia de agência. Aliás, o investimento em trabalhos fotográficos mais profundos ou densos é escasso, e quando acontece é quase sempre aplicado em espaços específicos, em publicações especiais e reservadas para este fim, como dossiers ou fotorreportagens. De um modo geral, quando se referem a notícias sobre a ajuda ao desenvolvimento os diários recorrem essencialmente a fotografias que representam o conceito de pobreza, retratos de cidadãos anónimos e imagens de políticos.

O diário *Público* apresenta 11 fotografias que tentam comunicar apenas este conceito de pobreza. É o diário que o faz de modo mais significativo, inversamente ao semanário *Sol* que não publica qualquer fotografia onde seja este o tema central. Os cidadãos parecem assumir-se na nossa amostra como protagonistas. O *Público* e o *Diário de Notícias* apresentam 16 fotografias onde os cidadãos anónimos são atores principais. Mas também o diário *Jornal de Notícias* publica 14 imagens da sociedade civil, para ilustrar as notícias sobre a cooperação para o desenvolvimento. Estes são, aliás, os jornais que apostam mais na publicação de fotografias. E não existem grandes divergências entre o tipo de fotografias publicadas, e os três diários apresentam uma representação visual da atualidade muito próxima.

A amostra permite uma leitura do modo como a imprensa portuguesa tende a ilustrar fotograficamente as notícias relacionadas com a ajuda ao desenvolvimento, mas permite-nos também projetar aquela que é a realidade dos meios de comunicação impressos, em

3 Cimeira dos G8 de Áquilla, Itália realizada entre 08 e 10 de julho de 2009, Cimeira dos G20 entre 24 e 25 de setembro em Londres.

geral. Parece-nos que as imagens ocupam cada vez mais um espaço de ilustração. Estas são frequentemente um elemento colorido que dota a página de um maior equilíbrio, sem que se reflita muito sobre o objeto visual em si, sobre os seus objetivos, ou sobre o que se pretende transmitir através dela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSEN, R. (1989). "Images of War: Photojournalism, Ideology, and Central America". Latin American Perspectives, 16(2), 96-114.

BARTHES, R. (1980). A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70.

BENETTE, D. L. (2002). Em branco não sai: um olhar semiótico sobre o jornal impresso diário. São Paulo: Códex.

BIONDI, A. (2011). "The sufferer as model in photojournalism: notes on the limit of identity". Brazilian Journalism Research, 7(1), 88-103.

CARLEBACH, M.L., (1992). The Origins of photojournalism in America, 1st ed., Smithsonian. Collectif, 1990, Le Photojournalism: informer en écrivant avec des images. Editions du C.F.P.J.

COLLEEN, C. (2011). "Diversity awareness and the role of language in cultural representations in news stories". Journal of Pragmatics, 43(7), 1890-1899.

CORNU, D. (1999). Jornalismo e Verdade, Para uma Ética da Informação, Lisboa: Instituto Piaget.

FERGUSON, L. (2011). «Good» Evidence: A Critical Lens on Representations of Development and the Developing World. Theses and dissertations. Available at: http://digitalcommons.ryerson.ca/dissertations/572.

FRANKLIN, B. (2008). Pulling Newspapers Apart Analysing Print Journalism., Hoboken: Taylor & Francis. Available at: http://public.eblib.com/EBLPublic/PublicView.do?ptiID=330965[Acedido Fevereiro 7, 2012].

GALTUNG, J. and. Ruge, M. H (1965). "The Structure of Foreign News". Journal for Peace Research, 2(1), 64–91.

GITLIN, T. (1980). The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left. Berkeley: University of California.

GRIFFIN, M. (2010). "Media images of war Media", War & Conflict, April 2010, 3(1),7-41.

HAMILTON, R. (1986). "Shooting from the Hip: Representations of the Photojournalist of the Vietnam War". Oxford Art Journal. 9(1), 49-55.

JOHNSON, H.L. (2011). "Click to Donate: visual images, constructing victims and imagining the female refugee". Third World Quarterly, 32(6), 1015-1037.

KIM, A. E., KUMANYIKA, S., SHIVE, D., IGWEATU, U., & Kim, S.-H. (2010). "Coverage and Framing of Racial and Ethnic Health Disparities in US Newspapers, 1996—2005", American Journal of Public Health, 100(S1), S224-S231.

LAVOINNE, Y. (2002). L'Humanitaire et les Médias, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

LUTGARD, L. (2011). "Newspapers' narratives based on wire stories: Facsimiles of input?". Journal of Pragmatics, 43(7), 1853-1864.

MENDES, J. M. O. (2004). "Media, públicos e cidadania: Algumas notas breves". Revista Crítica de Ciências Sociais , 70: 147-158.

PERLMUTTER, D. (2005). "Photojournalism and Foreign Affairs". Orbis 49(1): 109-122.

PUISEUX, H. (1997). Les Figures de la Guerre. Bona : Gallimard.

SCHAEFFER, J.M. (1996). A imagem precária. Campinas: Papirus.

SOUSA, J.P. (2002). "Fotojornalismo. Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa". Disponível em: http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf.

TAGG, John (1993). The burden of representation: essays on photographies and history. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ZELIZER, B. (2010). About to die: how news images move the public. Oxford, New York: Oxford University Press.

A DOR E O SOFRIMENTO NO FOTOJORNALISMO

ESTUDO DE CASO DO WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR (1955-2008)

JANAINA BARCELOS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)

Resumo

Este artigo apresenta um estudo de caso situado no campo do Fotojornalismo, analisando fotografias de imprensa que exibem dor e sofrimento. Como ponto de partida, questionamos como a imprensa utiliza tais imagens, a fim de refletir sobre a valorização dessa temática e seus limites. A base teórica enquadra autores que abordam o desenvolvimento do fotojornalismo ocidental, a noticiabilidade da dor e do sofrimento, os usos da fotografia pela imprensa e o debate ético que envolve o uso de tais imagens. O *corpus* é constituído por 51 fotos, vencedoras da categoria "Foto do Ano" do concurso internacional *World Press Photo* entre 1955 e 2008. Os objetivos foram: verificar quais os tipos de fotos mais premiadas; identificar os fatos e sofrimentos retratados por décadas; descobrir se existe alguma identidade entre as fotos de um mesmo período e observar quais os lugares mais retratados nas fotos vencedoras. A metodologia para a análise quantitativa e qualitativa baseia-se nos parâmetros apontados por Vilches (1997). Verificamos a predominância da concessão dos prêmios a fotografias que mostram dor e sofrimento, sendo que a maioria retrata tais condições explicitamente.[1]

Palavras-chave

Fotojornalismo; dor; sofrimento; imagem.

Introdução

A fotografia, considerada por Benjamim (1992) o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário, transformou a maneira como a humanidade vê o mundo e, por consequência, como olha para o outro e para o semelhante, sejam estes próximos ou distantes.

As imagens que nos chegam por meio do olhar dos fotojornalistas nos ajudam a construir uma realidade e interferem na visão que temos do mundo. Ao contrário da velocidade que acompanha a leitura das imagens audiovisuais, a fotografia nos permite parar, olhar e refletir. Portanto, o uso de fotos pela imprensa carrega efeitos que remetem a responsabilidades e a reflexões sobre o papel dos fotojornalistas e demais profissionais de comunicação na divulgação dessas imagens.

---

1 O estudo traz resultados contidos na dissertação de mestrado em Comunicação e Jornalismo, na área Comunicação e Jornalismo, intitulada "Fotojornalismo: Dor e Sofrimento – Estudo de caso do *World Press Photo of the Year* 1955-2008", concluída na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2009, sob orientação da Professora Doutora Isabel Ferin Cunha.

Este artigo traz o resultado da análise de 51 fotografias[2] vencedoras da categoria "Foto do Ano"[3] do concurso internacional *World Press Photo*, de 1955 a 2008[4]. Tal opção deve-se à notabilidade pública, à abrangência e ao reconhecimento mundial do concurso. Acreditamos que o universo pesquisado durante as investigações, concluídas em 2009, foi suficiente para verificarmos que tipos de imagens foram valorizados ao longo de mais de meio século[5]. Buscamos verificar especificamente qual a predominância de prêmios concedidos a fotos que mostram dor e sofrimento e se haveria diferenças nas abordagens imagéticas por décadas. Também nos interessou confrontar os tipos de sofrimento retratados em cada período e as regiões do planeta mais presentes nos contextos fotografados. Além disso, do ponto de vista técnico, quais opções seriam mais comuns em termos de planos, enquadramentos, cores.

A metodologia para a análise baseia-se nos parâmetros apontados por Vilches (1997). Definimos categorias para testar nossas hipóteses e compreender como imagens de dor e sofrimento são valorizadas internacionalmente. Nossa matriz teórica baseia-se no conceito de estrutura textual, especialmente nos níveis de expressão e conteúdo, desenvolvidos pelo autor[6]. As variáveis definidas para o campo da expressão foram: cor, planos, verticalidade, perspetiva e proximidade. No âmbito do conteúdo, contemplamos: personagem, ação, local, tempo, tema e origem da foto e do fotógrafo.

Acerca do World Press Photo

Fundada em 1955, a *World Press Photo* é uma organização independente, sem fins lucrativos, sediada na Holanda. Com uma rede de contatos profissionais no mundo, organiza exposições, publicações, seminários, *workshops* e concursos, para promover o desenvolvimento do fotojornalismo e a troca de conhecimentos. Sua iniciativa mais conhecida é o concurso internacional anual de fotografia, um dos mais amplos e de maior prestígio do mundo, pela abrangência temática e geográfica e pelo alto número de participantes.

O principal prêmio é o da "Foto do Ano", concedida a fotos individuais que se associam àquele ano e representam uma questão, situação ou evento de grande importância jornalística, demonstrando o extraordinário nível de perceção visual e criatividade do fotógrafo, e revelando a importância que o prêmio confere aos valores-notícia de atualidade jornalística, bem como à relevância do acontecimento fotografado.

Um estudo de Sousa (1996: 10) verificou que os valores-notícia mais usados nas imagens vencedoras da categoria "Foto do Ano", entre 1956 e 1996, foram intensidade, momento, consequência, oportunidade e negatividade, sendo as fotos "globalmente convergentes no mínimo até 1991". A partir desse resultado, inferimos que a premiação valoriza os critérios de noticiabilidade mais comuns na imprensa.[7]

O concurso anual da *World Press Photo* pretende oferecer uma visão de como os fotógrafos de imprensa abordam o seu trabalho mundialmente e como a imprensa dá as notícias ao seu público. Ao trazer imagens de todas as partes do planeta, o concurso reflete tendências no fotojornalismo, indicando que os profissionais partilham uma forma de ver, uma cultura, quadros de referência comuns, constituindo o que Traquina (2004) denomina comunidade interpretativa transnacional. O autor assinala que as interações sociais de um grupo de profissionais contribuem para definir papéis e grupos de referência, padrões de ação e estilos de pensamento. Como comunidade interpretativa, eles possuem um enquadramento[8] de referências partilhado para trabalhar, unem-se por suas interpretações partilhadas da realidade. Portanto, as imagens premiadas seriam um reflexo do que se espera, no campo profissional, de uma boa foto de imprensa. Afinal, em determinado grupo profissional, uns acompanham e monitoram os outros e acabam seguindo as mesmas rotinas e valores, tomando-se uns aos outros como modelos de comparação, atitude nomeada por Bourdieu[9] (1998: 24), citado por Traquina (2004: 22), como "jogo de espelhos".

Para Sousa (2004c), o trabalho realizado pela *World Press Photo* mostra a importância que o fotojornalismo e o meio jornalístico votaram à profissão e a necessidade de espaços de reflexão sobre a foto de imprensa. O autor acredita que as exposições que ela organiza "ajudam a definir rumos para a fotografia, sejam eles no mesmo sentido das fotos inseridas nas exposições, seja em sentidos diferentes (por oposição)" (Sousa, 2004c: 17).

2 Todas as imagens estão disponíveis para visualização na página do *World Press Photo* na internet (http://www.archive.worldpresspho to.org/). Elas não podem ser publicadas devido aos direitos autorais, que precisam ser solicitados a cada fotógrafo, individualmente. A World Press informou que não é possível obter alguns desses direitos, pois há fotógrafos que já faleceram e a organização não tem contato com os detentores dos direitos autorais.

3 As categorias contempladas são: Spot News, General News, People in News, Sports Action, Sports Features, Contemporary Issues, Daily Life, Portraits, Arts and Entertainment e Nature. Não há tradução literal para algumas categorias, identificadas no meio jornalístico com o nome em inglês. As Spot News referem-se a acontecimentos imprevistos, enquanto as General News são aquelas notícias cobertas pela pauta. As demais categorias podem ser traduzidas como Ação Desportiva, Features Desportivos (lembrando que *features* são aquelas imagens que valem por sua força visual, que têm sentido em si mesmas), Assuntos Contemporâneos, Vida Cotidiana, Retratos, Arte e Entretenimento e Natureza.

4 Não houve concurso nos anos 1959, 1961 e 1970.

5 Esta investigação foi concluída em 2009, e a dissertação, defendida em 2010. Dessa forma, as fotos de 2010 e 2011 não estão contempladas.

6 Em Vilches (1997), a expressão fotográfica compreende o que o autor denomina sintaxe do texto visual, isto é, os seus componentes visuais, os quais são o valor cromático (contraste, cor, nitidez, luminosidade) e o espacial (planos, formato, profundidade, horizontalidade e verticalidade). A partir desses critérios, ele apresenta um modelo de gráfico para leitura das tendências estilísticas ou retóricas de uma série de fotos informativas.
O plano do conteúdo da foto de imprensa contempla a abordagem semântica, a partir de códigos que organizam as formas de expressão visual em unidades de leitura. A proposta do autor apresenta a foto como narrativa, uma vez que há um ponto de vista de alguém que escolheu determinada perspetiva para mostrar uma cena; a imagem narra ações desempenhadas ou sofridas por personagens; mostra determinado espaço e tempo da ação; e é narrada para alguém, o leitor, portanto, carrega uma intencionalidade.

7 O estudo de Sousa (1996) é aqui retomado como referência, mas seu escopo difere da nossa proposta. Enquanto ele se focou nos critérios de noticiabilidade, nossa proposta direciona-se à análise da valorização conferida a acontecimentos que exibem dor e sofrimento, verificando quais os tipos de acontecimentos e locais mais retratados, a fim de refletir sobre os usos que a imprensa faz de tais imagens e discutir os limites desses usos. Além disso, a análise de Sousa engloba os vencedores até 1996, enquanto nosso estudo amplia o *corpus* para vencedores até 2008.

8 Traquina (2004: 14) busca em Gitlin (1980: 7) o conceito de enquadramento como "padrões persistentes de cognição, interpretação e apresentação, de seleção, ênfase e exclusão, pelos quais os symbol-handlers organizam rotineiramente o discurso, quer verbal, quer visual". Cf.: Gitlin, Todd (1980). The whole world is watching. Ca., University of California Press, Berkeley.

9 Bourdieu, Pierre (1998). *On television*. The New Press, Nova Iorque.

O autor afirma que o concurso *World Press Photo* poderia refletir uma interiorização cultural-profissional dos padrões editoriais e de políticas de empresa, se for levada em conta a similaridade temática e de conteúdo das imagens da categoria "Foto do ano", que valorizam, por exemplo, as expressões significativas nos rostos. Para ele, isso é reflexo de uma "transnacionalização" e "transculturalização" do fotojornalismo, já que as fotos vencedoras procedem de fotógrafos de vários países.

Essa noção vai ao encontro do conceito de comunidade interpretativa, ou tribo, assinalada por Traquina (2004: 126), que partilha uma cultura profissional e valores-notícia semelhantes através das fronteiras nacionais, numa "diáspora, espalhada pelo mundo". Sousa (2004c) também lembra que essas imagens premiadas apontam o valor dado ao instantâneo, à foto única, como disseminou Cartier-Bresson.

Analisando 38 fotos vencedoras entre 1956 e 1996, Sousa (1996) verificou que a maior parte das imagens do ano é de violência bélica (37,5%), mas não de outros tipos de representação de violência, como crimes comuns, suicídios, pobreza, subúrbios. Ele afirma que isso ocorre porque há violências que colhem frutos editoriais e outras que não. Os critérios de observação do autor foram enquadramentos, pontos de vista, abordagens, submissão da informação ao terror, exploração do tabu da morte como instrumento de luta concorrencial. Ele concluiu que 87,5% das imagens premiadas são fotos-choque e estimulam recompensas imediatas[10].

Cerca de metade dos sujeitos representados são homens, um terço são crianças e 14%, mulheres, o que mostra desequilíbrio no tratamento. Além disso, mulheres aparecem como vítimas. Mortos e feridos estão em 35% das imagens, sendo duas detalhadas. Apenas em duas fotos, os sujeitos eram figuras públicas. Todas as fotos, menos uma, reportam-se à violência, direta ou indiretamente, sendo 40% violência bélica. Em relação aos enquadramentos, existe predominância de planos médios e de conjunto, bem como de angulações normais. Do ponto de vista estético, o foco mantém-se nas expressões faciais, por meio de planos frontais e semifrontais.

Assim, a partir dos dados fornecidos por esse autor, de que todas as fotos, com exceção de uma, reportam-se direta ou indiretamente à violência, verificaremos se a valorização dessa violência se manteve nos 12 anos seguintes.

Análise e resultados

Em nosso estudo, verificamos que a maior parte dos prêmios (88,2%) é concedida a fotografias que mostram dor e sofrimento. Do total das imagens, 36 (70,6%) retratam tais

10 Sousa refere-se à teoria dos usos e gratificações, segundo a qual as pessoas usam a comunicação de massas para alcançar gratificações ou satisfazer necessidades, como informação, libertação emocional, compensação, caracterizando um consumo ativo, em que as escolhas do público são motivadas pelo que se deseja consumir. Consultar Mattelart, Armand & Michele (1997). *História das teorias da comunicação*. Porto: Campo das Letras.
Sousa também refere-se ao artigo "The nature of news", de 1949, por Wilbur Schramm, que aborda dois tipos de recompensas após o consumo de notícias: a recompensa imediata, que se manifesta no consumo de notícias de crime, corrupção, violência, acidentes, desastres, eventos sociais e interesse humano, que pressupõe uma rápida gratificação do recetor porém um menor valor durável; já a recompensa mediata advém das notícias sobre educação, saúde, atividades públicas, ciência, ambiente e problemas sociais que podem possuir um valor capaz de oferecer recompensas ulteriores.

condições explicitamente, nove (17,6%) apresentam-nas implicitamente e apenas seis (11,8%) não as exibem, mesmo quando ligadas a contexto de violência. Entre as 36 exibições explícitas, as mais chocantes, por mostrarem claramente a situação de morte ou dor, com violência ou choque, são as seguintes (cf. Quadro nº 1):

Ano	Tema das Imagens
1963	Monge tibetano em chamas
1966	Corpo de soldado arrastado por tanque de guerra
1968	General atira na cabeça de vietcong à queima roupa
1972	Menina foge de ataque de napalm no Vietname
1975	Queda de escada de incêndio
1978	Corpo em chamas durante protesto
1982	Corpos mutilados e ensanguentados nas ruas de Beirute
1983	Desespero de mãe que chora morte de filhos diante de seus corpos
1984	Cabeça de criança soterrada após desastre químico
1994	Rosto de homem hutu com cicatrizes

Quadro 1 – Exibições mais explícitas/chocantes

A maior parte das imagens refere-se a acontecimentos violentos, sendo 43,1% ligados a guerras. Se somarmos todos os conflitos representados, a percentagem sobe para 56,8%. Apenas uma foto (1958) não se relaciona a algum tipo de acontecimento violento ou trágico, que envolva dor e sofrimento[11]. Do total das imagens vencedoras na categoria Foto do Ano, cinco (9,8%) mostram catástrofes ambientais (terremoto, *tsunami*, vulcão) e cinco (9,8%) retratam a fome. As outras dividem-se em acontecimentos políticos (4), acidentes (3), crime (1) e outros (4).

Uma das constatações é que as imagens relacionadas a guerras não retratam o combate, a frente de batalha, mas focam-se principalmente em vítimas do conflito, refugiados ou momentos dramáticos, o que pode ser considerada uma estratégia de patemização[12], de provocar a identificação com a imagem por meio da emoção, como ocorre, por exemplo, nas seguintes imagens (cf. Quadro nº2):

11 Partida de futebol.

12 Seguimos a proposta de Charaudeau (2010: 35) de adotar o termo patemização, que permite inserir a análise do discurso das emoções na filiação da retórica que trata os discursos em uma perspetiva de visada e de efeitos e, ao mesmo tempo, dissociá-la da psicologia e da sociologia. A patemização (emoção, dramatização) do discurso icônico surge como importante estratégia para mobilizar a afetividade com a finalidade de desencadear o interesse pela informação. A encenação do discurso, então, busca basear-se nos apelos emocionais que prevalecem em cada comunidade e no conhecimento dos universos de crença que aí circulam. Cf.: Charaudeau, Patrick (2010). "A patemização na televisão como estratégia discursiva", in: Mendes, Emília; Machado, Ida Lúcia (Org.). *As emoções no discurso*. Campinas, SP: Mercado das Letras, v.2. p. 23-56.

Vítimas		Refugiados		Momentos dramáticos	
1964	Familiares sofrem na guerra em Chipre	1976 1982	Campo de refugiados palestinos no Líbano	1963	Monge em chamas
1965	Mãe e filhos fogem da guerra do Vietname	1995	Fuga de refugiados da guerra da Chechênia	1966	Corpo arrastado por tanque
1972	Menina foge de napalm no Vietname	1999	Homem ferido em campo de refugiados da Albânia	1968	Tiro em *vietcong*
1990	Familiares em luto na guerra de Kosovo				

Quadro 2 – Elementos de representação predominantes em fotografias de guerra

Ao analisarmos as causas da dor e do sofrimento representados nas imagens vencedoras, concluímos que a maioria se refere a morte (37,3%), seguida por conflitos (31,4%) e por ferimento ou doença (13,7%).

Mesmo que o contexto seja de catástrofe ambiental, fome ou guerra, a dor mostrada na maioria das fotos foi provocada pela morte de alguém, esteja essa morte representada pelo próprio cadáver ou pelo sofrimento de familiares.

Em relação ao modo como a morte surge nas imagens, os corpos aparecem de forma explícita em nove fotos[13]; sendo que na de 2004, o corpo está fora de campo, mas uma parte do braço do cadáver é visível, levando o leitor a imaginar o que se encontra fora do enquadramento, tornando aquilo que falta mais forte do que se estivesse explícito, pois o que silencia às vezes fala mais alto. Afinal, o fora de campo é "o excluído singular, imediato e fixo de um esteve-aí visível" (Dubois, 1992: 182), logo, um ausente que sabemos presente. Na foto de 1988, a morte está representada por um caixão; em outras cinco, pelo sofrimento de familiares ou amigos[14].

As décadas de 1960, 1980 e 1990 são as que apresentam mais fotografias que exibem corpos, o que comprova a ampliação do universo do "mostrável", como apontava Sousa (2004a: 155) e da "comoção sensível", assinalada por Ledo Andión (1988: 75). A partir dos anos 1960, aumentam a invasão da privacidade e a busca por *scoops* traumáticos.

Apesar das fotos de 1968, 1975 e 1985 não mostrarem a morte ou o corpo da vítima diretamente, sabemos, pelo contexto, que o *vietcong* foi morto com um tiro na cabeça em 1968; que a mulher que caiu da escada de incêndio em 1975 morreu, mas a criança não; e que a menina colombiana, vítima dos destroços da erupção de um vulcão em 1985, faleceu diante das câmeras.

A morte é constante nas imagens analisadas, seja de maneira explícita ou não. Muito se tem discutido acerca do significado da morte para as civilizações, da morte e da dor do outro como catarse, como alívio por ser algo distante e não referir-se a nós. Diversas são as explicações para a atração que a morte e tudo aquilo que tal tema carrega exercem na humanidade. No caso dos meios de comunicação social, as pessoas poderiam usar essas imagens para obter gratificações ou satisfazer suas necessidades, seja de liberação emocional, compensação, informação, por exemplo. Ou a dor seria uma alavanca para o

13 1962, 1963, 1966, 1982, 1983, 1984, 1990, 1992, 2001.

14 1964, 1991, 1997, 1998, 2004.

desenvolvimento de impulsos e instintos na tomada de decisões.

Traquina (2004) lembra que a morte é um valor-notícia fundamental para a comunidade interpretativa dos jornalistas, o que explica a predominância do negativismo no conteúdo da imprensa. Ver a desgraça alheia favoreceria o alívio de pulsões agressivas de natureza inconsciente, que precisam ser canalizadas culturalmente e descarregadas de alguma forma, como pontua Angrimani (1995).

A morte, a dor e o sofrimento estão presentes na imprensa ao longo de sua trajetória e têm marcado tematicamente o fotojornalismo, sendo, inclusivamente, os conteúdos a obterem mais premiações.

Se verificarmos a exibição dessa temática por décadas, identificamos que há uma tendência em premiar imagens de dor e sofrimento, mantendo uma média de nove fotos por década, com uma média de sete explícitas[15]. Na década de 1960, o foco voltou-se para a Guerra do Vietname, com imagens premiadas em cinco edições[16], o que pode ser compreendido devido à dimensão do conflito, tanto em duração quanto em perdas humanas e materiais, e à sua repercussão mundial. Entretanto, a foto mais marcante desse conflito venceu em 1972.

É interessante observar que as fotos mais chocantes, que mostram o tiro à queima roupa no *vietcong* (1968) e a menina que foge do ataque de *napalm* (1972), foram premiadas após o realinhamento da classe política norte-americana e a mudança nos parâmetros políticos que ocorreram a partir de 1967 e foram acompanhados por uma visão mediática mais negativa da guerra, como refere Santos (2003). Sabemos ainda que o fotojornalismo, a partir da década de 1960 e com a Guerra do Vietname, passou a investir mais no choque, na emoção e na exploração da sensibilidade.

É possível percebermos que a premiação parece buscar o reconhecimento da cobertura fotojornalística dos principais acontecimentos de repercussão internacional em cada ano, nomeadamente a Guerra do Vietname[17] e as crises de fome em África[18], grandes desastres ambientais[19] e situações ligadas a conflitos espalhados pelo planeta, principalmente na Ásia e na África[20].

A América do Sul aparece apenas em três fotografias ligadas a uma insurreição cívico-militar na Venezuela (1962), ao golpe de estado que levou Pinochet ao poder (1973) e à erupção de um vulcão na Colômbia (1985).

As fotos de acontecimentos na América do Norte, especificamente nos EUA, referem-se a assuntos diversos: racismo (1957), acidente (1975), Aids (1986), imigração (2000) e crise econômica mundial (2008). A Europa aparece como palco de conflitos de forma indireta

15 Excluímos a década de 1950, ano de início do concurso, uma vez que houve apenas quatro edições.

16 1963, 1965, 1966, 1967 e 1968.

17 1963, 1965, 1966, 1967, 1968 e 1972.

18 1974, 1980, 1992, 2005.

19 1983, 1985, 1988, 2002, 2004.

20 1964, 1976, 1977, 1978, 1982, 1987, 1989, 1990, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2001, 2003, 2006 e 2007.

(relaciona-se ao tema, mas não mostra o conflito) nas imagens de 1956 (Segunda Guerra Mundial) e 1969 (Conflitos entre católicos e protestantes na Irlanda do Norte). As outras fotos que retratam acontecimentos em países europeus referem-se a desporto (1955 e 1958)[21] e à tentativa de golpe militar na Espanha (1981).

Os temas retratados nas imagens vencedoras parecem remeter aos critérios de noticiabilidade a que se referem Hall *et al*. (1999): a apresentação de acontecimentos dramáticos, que podem ser personalizados para evidenciar emoções humanas e que tenham consequências negativas.

Algumas das imagens vencedoras representam a captura do instante decisivo, do momento único – ideia propagada por Cartier-Bresson – confirmando o que havia identificado Sousa (1996). Este seria o caso, por exemplo, da foto de 1960, registrada segundos após Otoya Yamaguchi, estudante da extrema direita, ter assassinado, com uma facada, o presidente do Partido Socialista do Japão, Inejiro Asanuma, ou da foto de 1975, quando o fotógrafo regista a queda de uma mulher e de uma criança de uma escada de incêndio.

Na análise do gênero mais representado nas imagens, verificamos que os homens aparecem em quase metade delas (45,1%), tanto de maneira geral quanto assumindo o papel de protagonistas (49%). As mulheres aparecem sozinhas em 13 imagens (25,5%), mas dividem a cena com outras pessoas em 12 (23,5%). No entanto, quando analisamos seu papel como personagens principais, elas surgem em 18 (35,3%). Tais resultados confirmam os dados encontrados por Sousa (1996) e mostram que a tendência pela predominância de personagens masculinos permanece, mantendo o desequilíbrio nos gêneros representados.

Em relação à idade, 64,7% das fotos são protagonizadas por adultos, 19,5% por crianças. Ambos dividem a cena como personagens principais em 15,7% das imagens. Do total, crianças aparecem em 21 fotos, mas em algumas como personagens secundários. Entre elas, 11[22] são mais dramáticas, mas as crianças aparecem sozinhas apenas nas de 1984 e 1985. Crianças aparecem somente como figurantes na cena nas imagens dos anos 1964 e 1976.

Fazendo um balanço, apenas seis fotos parecem buscar retratar as crianças com mais dignidade em momentos de dor. De qualquer forma, acreditamos que todas elas provocam emoção, seja ou não por meio do choque, o que poderia levar os seres humanos a alterarem seus juízos e suas reações devido a esse sentimento, como apontava Aristóteles (1998). Seria aquilo a que chamamos de *pathos* da imagem, aquele apelo à sensibilidade que provoca respostas emocionais, identificação e/ou impacto.

A grande maioria dos retratados são civis (74,5%), seguidos de militares (17,5%). As personagens, em sua maioria, apresentam posturas passivas diante da lente do fotógrafo, sendo, a maior parte das vezes, olhados, como revelam 88,2% das imagens. Apenas 11,8% parecem direcionar-se a quem os olha, interrogando com o seu olhar.

As fotos levam o leitor a olhar para a dor do outro, como aponta Sontag (2003), mas

21 A imagem de 1958 retrata um momento de um jogo de futebol decisivo, na antiga Tchecoslováquia; no lançamento dos dados, classificamos a foto como integrante de acontecimentos ocorridos na Europa (apesar de ter feito parte do Pacto de Varsóvia e seguir orientações soviéticas até 1991, optamos por considerar sua atual situação geopolítica); a de 1955 mostra um acidente espetacular num campeonato de motocross na Dinamarca;

22 1956, 1965, 1972, 1975, 1983, 1984, 1985, 1993, 1995, 2002 e 2003.

vendo-o como vítima, como distante, e até mesmo como exótico, considerando que a maior parte dos fotógrafos são norte-americanos (41,2%) ou europeus (33,3%), enquanto as realidades focadas têm palco principalmente na Ásia (56,9%) e na África (15,7%), o que nos leva a refletir sobre uma possível visão ocidentalizada desses povos representados, que retrata o outro como diferente, distante, até mesmo exótico, uma vez que a dor e o sofrimento só existem em territórios longínquos e subdesenvolvidos na conceção e na cognição europeia.

> *Quanto mais remoto ou exótico for o local, mais provável será que nos seja dado ver imagens frontais de mortos ou agonizantes. A África pós-colonial existe na consciência do público do mundo rico – para além da sua música sexy – sobretudo como uma sucessão de fotografias impossíveis de esquecer de vítimas de olhos imensos, começando com as imagens das terras da fome no Biafra em finais da década de 1960 até aos sobreviventes do genocídio de cerca de um milhão de tutsis no Ruanda em 1994 e, alguns anos mais tarde, de crianças e adultos com os membros decepados durante o programa de terror de massas conduzido pelas RUF, as forcas rebeldes de Serra Leoa.*
> (Sontag, 2003: 77).

Sontag (2003) destaca que África e Ásia foram os lugares de sofrimento documentados por fotógrafos reconhecidos nos anos 1950, 1960 e 1970, e acabaram servindo de referência a várias gerações de profissionais. Podemos identificar o que a autora quer dizer na imagem de 1994, que foca as cicatrizes de uma vítima do conflito em Ruanda, e na de 2005, que destaca o exotismo dos grandes olhos e das expressões faciais de uma mulher africana .

Compreendemos a predominância de profissionais ocidentais ao verificar que foi na Europa que se desenvolveu mais fortemente a fotografia de autor e, nos EUA, o fotojornalismo diário e o fotodocumentalismo, contribuindo para a definição e disseminação de estilos, convenções e práticas profissionais, que acabaram sendo adotadas internacionalmente. Esse dado também pode ser cruzado com o fato de a maior parte das imagens, 29 delas, ser proveniente de agências de notícias[23], enquanto 19 têm origem em coberturas feitas pelos meios de comunicação social[24]. Apenas três são de fotógrafos independentes.

Por outro lado, temos consciência da centralização transnacional da oferta nos EUA e na Europa, principalmente diante de contextos que envolvem a remodelação das democracias liberais e o silenciamento dos países recém-descolonizados, como relata Ledo Andión (1988). Diante desse cenário, a autora atenta para a adoção de um modelo focado na violência, tanto no ritmo de produção, quanto na redução a estereótipos e na imagem como apelo visual e atrativo de vendas.

Tal trânsito de fotógrafos pelo mundo, bem como a predominância das agências e a semelhança temática e de conteúdo das imagens podem refletir o que Sousa (2004c) cha-

23 Principais agências: The Associated Press, Black Star, Contact Press, Gamma, Magnum e Reuters.

24 Principais veículos: Life e The Washington Post.

mou de interiorização cultural-profissional de padrões editoriais, conferindo um caráter transnacional e transcultural ao fotojornalismo. Essas condições relacionam-se também com o conceito de comunidade interpretativa e com a ideia de diáspora, discutidos por Traquina (2004).

Em relação aos aspetos técnicos, continuam a predominar, como já havia identificado Sousa (1996), os planos conjuntos (54,9%) e médios (27,5%), bem como a frontalidade dos ângulos (76,5%) e a falta de profundidade de campo.

A maior parte das imagens busca proximidade grande ou média dos sujeitos representados, conferindo-lhes destaque.

O foco continua nas expressões faciais, como também mencionara Sousa (1996), principalmente nas imagens que completam a década de 1990. No entanto, a partir de 2000, apesar das expressões serem importantes, não são elas apenas as responsáveis pela maior atenção que se dedica às foto. Estas parecem ganhar em polissemia, serem mais conotativas, por meio da apresentação de cenas que sugerem dor e sofrimento em vez de os mostrarem de maneira explícita. A impressão que se tem é de que esse movimento começa já com algumas imagens dos anos 1990, como as de 1995 e 1996, que possuem enorme carga simbólica.

Essa possível tendência a partir do final dos anos 1990 opõe-se ao que se observa nos anos 1980, em que grande parte das fotos ganhadoras é chocante e direta, com sangue e morte explícitos[25]. Também é nos anos 1980 que há mais fotografias a cores, elemento que, para Sontag (2003) reforça o choque e a verossimilhança. Além disso, a maior parte das fotos coloridas refere-se a guerras, catástrofes ambientais e imagens que exibem dor e sofrimento explicitamente.

Outra característica das imagens dos anos 1980 e 1990 é a proximidade dos sujeitos fotografados, quando tal enquadramento ocorre com maior intensidade, abrangendo sete fotos em cada década. Nas outras décadas, a posição dos personagens varia entre próximo, médio e distante. É também nos anos 1980 que há mais fotos que, em relação às outras décadas, tendem para o picado, angulação que contribui para desfavorecer as pessoas fotografadas. No caso da dor e do sofrimento, isso contribuiu para posicionar o sujeito como vítima, impotente diante das tragédias da vida e do destino.

A valorização de fotos coloridas cai na década de 1990 em relação aos anos 1980[26], com apenas três imagens em cor,[27] contra sete em preto e branco. No entanto, vale ressaltar como essas três coloridas contém o que Barthes (1990) definiu como esteticismo e fotogenia. O primeiro refere-se às características que remetem a foto à pintura por sua composição visual; o segundo trata da imagem composta, "embelezada", por técnicas, como iluminação e contraste.

Na década de 2000, fotografias em cores (seis das nove) passam a ser reconhecidas novamente, não mais em função da presença de elementos de choque como ocorreu principalmente nos anos 1980, mas pela valorização estética da imagem. Isso quer dizer, por exemplo, que, na de 2000, o trabalho com cores, luzes e contrastes favorece a cena; na de 2003, torna mais clara e conotativa a visão do arame e do que há por trás dele; na de 2004, a cor das roupas confere destaque à personagem, ao mesmo tempo em que ajuda a isolá-la em sua profunda dor, além de facilitar a identificação do braço da vítima, que se encontra fora de campo; na de 2006, o vermelho do carro ganha relevância na cena, por ser uma cor primária, quente e forte, em contraste com a monocromia dos entulhos ao fundo.

Além disso, parece haver uma queda, mesmo que subtil, na busca por *scoops* traumáticos, a partir de 2000. Continua a valorizar-se a capacidade de o fotógrafo captar o instante decisivo, mas não necessariamente de forma impactante ou chocante. Tais observações estão em sintonia com as previsões de Ledo Andión (1988), de que o modelo voltado para o choque estaria esgotando-se.

Considerações finais

Com base nos resultados obtidos em nossa análise, percebemos o valor que tem sido concebido, por profissionais da imprensa e do fotojornalismo, a fotografias que retratam a dor e o sofrimento humanos, seja em virtude de guerras, catástrofes ambientais ou sociais. Praticamente todas as fotografias ganhadoras do *World Press Photo of the Year* referem-se direta ou indiretamente ao lado trágico da existência humana. Elas parecem obedecer aos principais critérios de noticiabilidade consolidados na cultura e na prática jornalísticas, que tenderão a realçar os elementos extraordinários, dramáticos, trágicos numa história para reforçar sua notabilidade (Hall *et al.*, 1999). Sob esse aspeto, a violência teria um estatuto especial como valor-notícia por ser o supremo exemplo de consequências negativas.

Verificamos que a maioria das cenas dolorosas é apresentada explicitamente, mas que parece haver uma indicação de queda, ainda que subtil, no choque e no trauma a partir do final dos anos 1990. Se assim o for, poderíamos acreditar na possibilidade de um futuro em que a ética tornar-se-ia mais valorizada no campo profissional, tendo como consequência maior respeito ao ser humano e a realização de uma verdadeira comunicação social, sustentada por princípios universais que colocam a dignidade humana como limite à liberdade de expressão.

Esse cuidado é fundamental se considerarmos que, na maioria dos casos, fotografias que retratam dor e sofrimento expõem o ser humano e sua condição, em diversos momentos miserável, dolorosa, trágica, correndo-se o risco de ferir a dignidade do indivíduo retratado. Além disso, pela própria dimensão da realidade mediática na contemporaneidade, é preciso refletir sobre a liberdade e a responsabilidade dos atores que agem e interagem neste espaço.

Considerando que é função do jornalismo – logo, do fotojornalismo – não apenas informar, com ética e qualidade, acerca dos fatos relativos ao interesse social, mas também atuar como instrumento de propagação de ideias desta e nesta sociedade, torna-se fundamental atentar para os limites do uso pela imprensa de imagens que retratam dor

25 Como, por exemplo, nas imagens de 1982, 1983, 1984 e 1988.

26 Na década de 1980, das dez fotos, nove foram coloridas.

27 1990, 1991 e 1997.

e sofrimento, se elas preservam ou não a dignidade das pessoas, principalmente numa época em que os meios de comunicação de massa valorizam a espetacularização dos acontecimentos. Essa realidade é apontada por Cornu (1994), ao abordar a responsabilidade do jornalismo para com o público:

> *Os relatos de catástrofes naturais, de conflitos bélicos, de acidentes espetaculares espezinham o mais das vezes esta forma de respeito ao outro, explorando-os sem vergonha para fins comerciais, numa "impiedosa caça ao sofrimento humano" (Pürer)*[28] *e com o pretexto de dar ao acontecimento o seu human touch. É um domínio onde a deontologia profissional tem ainda um imenso caminho a percorrer: parece que quanto mais os media se desenvolvem mais este tende a alongar-se, sob a influência do espetacular a qualquer preço, da regra do "peso das palavras" e do "choque das fotos", que varre na sua passagem todo o pudor e toda a compaixão.*
>
> (Cornu, 1994: 99)

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela Organização das Nações Unidas – ONU, em 1948, vem consagrar, principalmente no pensamento ocidental, a dignidade da pessoa humana como atributo inerente ao homem para o exercício da liberdade e de direitos, como a garantia de uma existência plena e saudável. O direito à dignidade passa a ter amparo, constituindo-se objetivo e necessidade de toda a humanidade, responsabilidade de governos, instituições e indivíduos.

A mesma Declaração trata da liberdade de expressão. Ao considerar, como menciona Camps (2004), que, nos Estados de Direito, a sociedade de informação assenta sobre dois direitos básicos, o direito à informação e à liberdade de expressão, ponderamos que imagens de sofrimento e dor podem e devem chegar às pessoas. No entanto, se torna essencial avaliar quais imagens são passadas, como o são, e se elas respeitam a dignidade humana ou coisificam o ser humano, tornando-o mero instrumento. Afinal,

> *Os direitos não são absolutos. A liberdade de expressão e o direito a informar e ser informado devem ter alguns limites. Limites que não são outros, ditos em termos gerais, que aqueles que tem a liberdade por si só quando deve conviver com outras liberdades.*
>
> (Camps, 2004: 34) Tradução nossa.[29].

Apesar da existência de vários códigos deontológicos e de ética voltados para jornalistas e da tomada de consciência de vários profissionais da necessidade de segui-los, a maioria não dedica muito espaço ou itens específicos ao tratamento e ao controle das imagens,

28 Heinz Pürer: "Ethic in journalismus und massekommunikation", p. 305. Em Publizistik, Vierteljahreschefte für kommunikationsforschung, Heft 3, 37, Jg 1992. Constance, Universitätsverlag.

29 No original: "...los derechos no son absolutos. La libertad de expresión y el derecho a informar y ser informado deben tener unos límites. Límites que no son otros, dicho en términos generales, que los que tiene la libertad sin más cuando debe convivir com otras libertades. " (Camps, 2004: 34).

tanto em meios impressos quanto audiovisuais. Essa é a conclusão de San Martín (1996), cujas reflexões desenvolvidas em sua tese de doutoramento resultaram numa proposta de código para a fotografia e as imagens informativas.[30]

Sobre fotos de dor e sofrimento, a autora discute que a ideia de que é preciso apresentar a realidade de forma crua e violenta para criar sensações e de que a sociedade deve estar bem informada faz com que, a cada dia, respeitem-se menos os direitos humanos e perca-se o sentido da intimidade. Dessa forma, normas éticas e deontológicas servem para evitar o abuso, para orientar e conscientizar os profissionais, dos quais se espera também motivação, criatividade, formação sólida, preocupação cultural e intelectual, investigação e sentido de responsabilidade.

Como os códigos deontológicos não punem (não há sanções), não há obrigatoriedade de execução das decisões de órgãos reguladores, como os conselhos profissionais. Dessa forma, a autorregulação torna-se essencial. Para Gozálvez e Lozano (2004), ela fará parte do cotidiano de todo profissional que se vir socialmente compelido a estabelecer limites sobre o que fazer, conforme valores, fins considerados valiosos e pretensões dignas. Acreditamos que o "como" mostrar deve ser ponto de avaliação dos profissionais de comunicação, pois sabemos que "Entre o real e a imagem do real estão dois universos diferentes. Estão ambos relacionados, é certo, mas estão os dois sobretudo incontornavelmente separados pelo discurso, e este só dá acesso à imagem do real, não ao real." (Santos, 2003: 181).

Desse modo, o efeito das imagens da imprensa provém, além do horizonte de expectativas dos leitores, dos valores e da ideologia a partir dos quais será apresentada, comunicada e recebida a imagem do outro, seja estrangeiro, etnicamente diferente, excluído, pobre. A diferença está em se a foto é lançada para provocar perplexidade apenas ou para produzir consciências.

Apesar da dificuldade em encontrar investigações que comprovem se o leitor deseja ou não ter acesso a tantas notícias negativas e imagens trágicas, sabemos que ele reage negativamente quando percebe que a foto foi além do que desejaria ver, como aponta Lester (1999). Estudos de receção neste campo em muito contribuiriam para uma melhor compreensão do que deve ou não ser mostrado.

Acreditamos, como apontam Sousa (2004c) e Ledo Andión (1988), em novos rumos para a imprensa, em uma renovação que deixe para trás a valorização do choque e que aposte em parâmetros deontológicos e éticos sólidos. Caminhos que permitam que o fotojornalismo seja, de fato, uma atividade que possa "informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (...) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico" (Sousa, 2004a: 12). Que a informação fotojornalística possa "gerar conhecimento, contextualizar, ajudar a perceber e fomentar a

30 Existem, no entanto, códigos, como por exemplo o Código de Ética da National Press Photographers Association (NPPA), que é mais específico que outros códigos deontológicos de jornalismo, obviamente, por referir-se diretamente ao uso de imagens. Entre as recomendações da NPPA, está o dever de ser preciso e compreensivo na representação dos sujeitos; evitar estereótipos de grupos ou indivíduos; esforçar-se por ser discreto e humilde com as pessoas e respeitar a integridade do momento fotografado. Todos esses princípios, se seguidos, contribuem para garantir o respeito à dignidade das pessoas que aparecem nas fotos. No que se refere à prática diária do fotojornalista, o item 4 é bastante específico, ao dizer que o profissional deve ter consideração especial com os vulneráveis e compaixão com vítimas de crimes e tragédias.

sensibilidade dignificadora para com o ser humano e seus problemas, bem como para os problemas da Terra" (*Idem*: 157).

Se o mundo, a partir da fotografia, passa a ser vivenciado como um conjunto de cenas, como diz Flusser (1998), se as imagens são mediações entre o homem e o mundo, se as pessoas constroem uma realidade com base nas fotos que veem na imprensa[31], visto que a ligação da foto com o referente permanece forte no seu imaginário, e elas acreditam que aquilo que veem de fato aconteceu, cresce ainda mais a responsabilidade daqueles que produzem e reproduzem tais imagens.

As escolhas serão individuais, pois apelam à consciência de cada um, mas também coletivas, porque o jornalismo tem sua função social e deveria estar voltado para o interesse público, além de constituir uma prática coletiva. Não há receitas que nos digam como agir. Mas existem valores universais que deveriam ser praticados, como é o caso do respeito à dignidade humana, bem como princípios profissionais que norteiam nossas ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGRIMANI, Danilo (1995). *Espreme que sai sangue. Um estudo do sensacionalismo na imprensa,* São Paulo: Summus Editorial.

ARISTÓTELES (1998). *Retórica*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

BARTHES, Roland (1990). "A escritura do visível". In *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 10-43.

(1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BENJAMIM, Walter (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 72-135.

CAMPS, Victoria (2004). "Opinión pública, liberdad de expresión y derecho a la información", in J. Conill, & V. Gozálvez, *Ética de los médios. Una apuesta por la ciudadania audiovisual*. Barcelona: Gedisa, pp.33-49.

CORNU, Daniel (1994). *Jornalismo e verdade. Para uma ética da informação*. Lisboa: Instituto Piaget.

CORTINA, Adela (2004). "Ciudadanía ativa en una sociedad mediática". In Conill, J. & Gozálvez, V., *Ética de los médios. Una apuesta por la ciudadania audiovisual*. Barcelona: Gedisa, pp.11-31.

DUBOIS, Philippe (1992). *O ato fotográfico*. Lisboa: Veja.

FLUSSER, Vilém (1998). *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água.

GOZÁLVEZ, Vicent & Lozano, J. Félix (2004), "Autonomia profesional y códigos deontológicos de la comunicación audiovisual". In *Ética de los médios. Una apuesta por la ciudadania audiovisual*, J.Conill & V. Gozálvez, Barcelona: Gedisa, 51-78.

HALL, Stuart, C. Chritcher, T. Jefferson, J. Clarke & B. Roberts (1999). "A produção social das notícias: o *mugging* nos *media*". In *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. In Nelson Traquina (org.) , Lisboa: Vega Editora, pp. 224-248.

31 Não queremos aqui afirmar, obviamente, que as fotos são as únicas responsáveis por essa construção da realidade, mas, sim, que elas são importantes nesse processo, juntamente com outros aspetos, como o texto noticioso, o repertório do leitor, o contexto, entre outros.

LEDO ANDIÓN, Margarita (1988). *Fotoxoc e xornalismo de crise*. A Coruña: Ediciós do Castro.

LESTER, Paul Martin (1999). "Photojournalism: an ethical approach" em http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html (acesso janeiro 2009).

MARTINS DA SILVA, Luiz (2007). "Sociedade, esfera pública e agendamento". In Cláudia Lago & Márcia Benetti, *Metodologia de Pesquisa em Jornalismo*. Petrópolis: Vozes, pp. 84-104.

SAN MARTIN, Maria de los Angeles (1996). *Código ético y deontológico para la fotografia y imagen informativa,* Madrid: Trigo Ediciones.

SANTOS, José Rodrigues dos (2003). "Da guerra". In *A verdade da guerra*. Braga: Círculo de Leitores, pp. 83-236.

SONTAG, Susan (2003). *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica.

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

(2004B). *Fotojornalismo. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

(2004C). *Forças por trás da câmara. Uma perspetiva sobre a história do fotojornalismo das origens até o final do século XX,* Coimbra: Minerva.

SOUSA, Jorge Pedro (1996). "*News values* nas 'fotos do ano' do World Press Photo: 1956-1996". Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, em http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-pedro-jorge-news-values.pdf (acesso junho 2009).

TRAQUINA, Nelson (2004). *A tribo jornalística. Uma comunidade transnacional*. Lisboa: Editorial Notícias.

VILCHES, Lorenzo (1997). *Teoria de la imagen periodistica*. 3ª Ed. Barcelona: Paidós Comunicación.

Crónica

Crónica

Fotografia de Eduardo Gageiro

SILÊNCIOS DO MUNDO
ALGUMAS NOTAS SOBRE IMAGEM E JORNALISMO

JOANA PONTES
REALIZADORA, ASSISTENTE DE INVESTIGAÇÃO E DOUTORANDA
CENTRO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA (ISCTE-IUL)

Just as the entire mode of existence of human collectives changes over long historical periods, so too does their mode of perception.

Walter Benjamin

There is no widespread education dealing with pictorial literacy as there is for textual literacy though, on a day-to-day basis, most of us are exposed to more imagery than written text.

Blu Tirohl

O meu ponto de partida é esta fotografia. Gosto da imediata simplicidade. Um homem junto a um muro a ver o mar. A perna direita está ligeiramente mais à frente, talvez em descanso. O homem apoia as mãos no muro. A sua sombra está à esquerda. Pela dimensão, definição e contorno desta sombra imagino um fim de tarde sem nuvens, talvez na primavera. A luz parece-me brilhante sem uma certa opacidade, própria do verão. O mar ocupa dois terços da imagem. O homem olha para sul. Pelo enquadramento vejo que a fotografia foi tirada de um local bastante alto. Talvez de uma janela ou de uma varanda. É um plano picado, como se diz no cinema.

Não me parece uma fotografia tirada ao acaso. Há intenção no rigor do enquadramento e há pose neste homem a ver o mar. O fotógrafo é Eduardo Gageiro. O homem é Salazar em 1962, no Forte de S. João do Estoril. Terá nesta altura 73 anos. Já começou a guerra em Angola. Talvez pense nisso ao olhar para o mar, para sul. Mas nunca saberei e posso imaginar tudo.

I

Uma fotografia e duas palavras, imagem e jornalismo. Esta liberdade constituiu o principal problema que tive de enfrentar ao aceitar o convite para escrever este texto, com crescente angústia à medida que o tempo se esgotava. De que falar? Este mote permite uma reflexão em muitas direções.

A primeira questão que me surge é a de como olhar para esta imagem feita há 50 anos. Antes do aparecimento da fotografia, era o desenho que desempenhava o papel de dar uma reprodução realista do real. Ilustradores iam aos locais e faziam as gravuras que

acompanhavam os textos noticiosos.[1] Progressivamente a fotografia substituiu o desenho e passou a ser encarada como documento provido de um forte caráter testemunhal, transparente, verdadeiro e objetivo (Tirohl, 2000: 338):

> *A produção noticiosa (news journalism), cria, mantém e transforma a nossa perceção do mundo. A fotografia é utilizada para este fim, atuando como testemunha do que é mostrado nas notícias e, ao ser habitualmente vista como explicitamente ligada à objetividade (embora erradamente, como é largamente reconhecido), é presumidamente o instrumento perfeitamente adequado para o objetivo de noticiar.*

No tempo desta fotografia de Salazar havia censura em Portugal. Pelas horas de trabalho que passei no arquivo da Rádio Televisão Portuguesa (RTP) sei de muitas imagens que nunca foram exibidas, filmes que foram emitidos sem som[2] ou com partes omissas. Durante a ditadura, a televisão obedecia ao poder que, através dela, fazia a sua propaganda.

No ano 1970, Marcello Caetano, à data Presidente do Conselho, escreve ao Presidente da RTP, Ramiro Valadão:

> *Meu Caro Ramiro:*
> *(...) A televisão é nos tempos correntes um instrumento essencial de ação política e nós não podemos hesitar na sua utilização – nem em vedar aos adversários da ordem social essa arma de propaganda. (...)*
>
> *Meu Caro Ramiro Valadão*
> *(...) Mas nos tempos que vão correndo o controlo efetivo da TV é essencial para o Governo. O seu posto é, por isso, um posto de 1ª linha de combate. Com todos os riscos e perigos que a 1ª linha comporta – e as glórias também.*[3]

1 Ainda hoje se recorre a este método quando não há autorização de recolha de imagens. É o caso de determinados julgamentos.

2 É o caso da *Arte Chávega*, documentário sobre um grupo de pescadores da zona de Aveiro, da autoria do realizador da RTP, Hélder Mendes. Pouco tempo antes de ser emitido a censura proibiu-o. Ao ver que era o texto da voz off que causava problemas, o realizador pediu que o filme passasse sem narração. E assim aconteceu.

3 Estas cartas, respetivamente de 28 de dezembro de 1970 e de 3 de abril de 1972, encontram-se publicadas na obra em 2 volumes, A Política de informação no regime Fascista, Comissão do Livro Negro sobre o Fascismo. (Lisboa: Presidência do conselho de Ministros, 1980).

Marcello estava consciente do poder da televisão. E utilizou-a, deixando a oposição sem voz e sem imagem. Todos os telejornais eram vistos pela censura, que era ali mais severa do que com outros meios de comunicação social devido à sua superior capacidade de difusão.[4] Com o cinema passava-se da mesma forma, quer no que diz respeito ao cinema nacional, quer ao internacional.[5]

O mesmo acontecia em relação à imprensa escrita. Já vi páginas de jornal com colunas em branco, artigos com partes riscadas com o lápis azul da censura ou textos totalmente cortados.[6] E em relação à rádio, ouvi contar histórias dramáticas acerca das cheias de 1967 na região de Lisboa. Num primeiro momento, a RTP não foi autorizada a transmitir os avisos da meteorologia que previa chuvas torrenciais. A razão invocada era evitar o alarme da população e causar uma catástrofe ainda maior. Num segundo momento, já durante a tragédia, Salazar mandou um cartão à administração da rádio dizendo que, a partir daquele momento, não haveria mais mortos...

A censura atuava, também, de um modo insidioso. De alguma forma, cada um limitava a sua ação de modo a defender-se do sistema. Como uma vez me disse Eduardo Lourenço, "era como se a pessoa em vez de respirar o oxigénio que precisava respirasse vinte graus a menos. Vivia toda a gente assim".[7]

Com o fim da ditadura alteraram-se profundamente as regras de convivência da sociedade com o poder instituído. Deixou de haver censura e a comunicação social teve um papel determinante na consolidação do novo regime. Mostrou o país onde vivíamos, separados uns dos outros. Trouxe luz a realidades escondidas, deu voz às pessoas comuns, uniu, denunciou e agitou. Tornou-se parte fundamental do sistema democrático.

4 Numa entrevista realizada em 2007 para o documentário *A Televisão e o Poder*, da minha autoria e de António Barreto, filme que encerrou as comemorações dos 50 anos de Televisão em Portugal, Ana Maria Antunes, montadora de filme da RTP, fez notar o seguinte: "...as imagens eram visionadas antes de serem montadas ou exibidas. Todas as imagens que se montavam na minha altura, vinha um censor visionar as imagens de informação. As imagens de, por exemplo, filmes, grandes metragens, também vinha um censor e nessa altura cortavam os blocos que não interessavam, estavam a exibir portanto só o que podia ser exibido. ... Os cortes dos filmes estrangeiros... quando o filme era exibido, então nessa altura nós voltávamos a remontar, a colar o corte que fizemos, e o filme ficava completo. … Se havia algum discurso, alguma coisa mais importante, pronto, vinha a administração toda. Chegávamos a ter a sala cheia a visionar o material se podia ser exibido ou não."

5 Em 1999 Manuel Mozos realizou um documentário sobre este tema: *Censura: Alguns Cortes*.
Eclipse de Michelangelo Antonioni, 1962, *Pássaro de asas cortadas* de Artur Ramos, 1962, *O dinheiro dos pobres* de Artur Semedo, 1954, são alguns dos filmes que foram censurados. As cenas censuradas podiam ser um beijo, mulheres a fumar ou diálogos, entre outras situações. No caso de *Pássaro de asas cortadas,* o excerto censurado foi o seguinte, dito pelo ator Ruy de Carvalho: " *Olhe, menina, faça eu o que fizer já não passo do que sou (...). Se ele estudar e se se fizer alguém talvez já não tenha de passar por aquilo que eu passei."*

6 Não posso deixar de nomear o excecional trabalho feito pela Dra. Maria João Torgal nos arquivos portugueses. Sempre colaborou nos documentários que realizei e sem a sua ajuda nunca teria sabido o que hoje sei deste património nem teria visto muitas das imagens e sons que posso citar.

7 Entrevista conduzida por mim para o documentário sobre a vida de Jorge de Sena, *O Escritor Prodigioso*, 2004.

II

De lá para cá houve grandes mudanças e o tempo corre, agora, em direções imprevistas. Por um lado, os meios de comunicação social ocupam o lugar central de grande espelho do mundo. Por outro, temos vivido em sociedades que se tornaram progressivamente indiferentes à política. Cidadãos e governantes aumentaram a distância entre si como se pode ver, por exemplo, pelas elevadas taxas de abstenção eleitoral, sempre crescentes. Os apelos à participação cívica têm sido abafados por sentimentos de desconfiança acerca dos políticos e de perceção da impunidade face às consequências das suas ações. Casos de corrupção, favorecimento ilícito, apropriação indevida de bens e utilização dos cargos públicos para benefício próprio são noticiados com grande destaque, vão muitas vezes a julgamentos que se arrastam para lá do admissível e são posteriormente esquecidos. Os cidadãos, descrentes, afastam-se da política minando os fundamentos da própria democracia.

A comunicação social tornou-se o principal interlocutor, se não muitas vezes o único, entre governantes e governados, mostrando desta forma o falhanço das instituições intermédias que devem articular na democracia representativa a relação entre o povo e os políticos. Tornou-se a nova fonte de legitimação da vida política. Os governantes anunciam leis e medidas, sobretudo na televisão, às vezes antes de o fazer no Parlamento. Tomam decisões em direto.

A oposição coloca questões aos governantes muitas vezes através da televisão. As conferências de imprensa são frequentemente à hora de abertura dos telejornais e os políticos usam cada vez mais uma linguagem semelhante à publicidade.

Mas esta mediação tem de se adequar à velocidade da era digital. Como faz notar o filósofo espanhol Josep Ramoneda (Ramoneda, 2002: 28),

> *No frenesim do universo mediático, numa questão de horas um comboio desaparece à passagem de outro: uma nova tragédia faz esquecer a tragédia de ontem, um novo escândalo tira outro de cena, uma guerra esconde a que ainda não terminou mas que já não é novidade.*

Neste tempo de rapidez, como bem observa o investigador Blu Tirohl, (Tirohl, 2000: 339), "A necessidade de notícias emocionantes e dramáticas (em vez de notícias mais precisas sobre assuntos mais quotidianos) pode exceder outras exigências de audiência e tem implicações em toda a prática noticiosa e não apenas no fotojornalismo."

A era digital veio transformar de forma radical o trabalho dos jornalistas. O seu papel essencial de intérprete dos acontecimentos altera-se significativamente à medida que vai acelerando a velocidade de produção, difusão, circulação e armazenamento de conteúdos.

Sobre esta mudança é mais difícil falar porque está a acontecer neste momento, muito rapidamente, com origem num desenvolvimento tecnológico que acontece a uma velocidade sem precedentes. A produção e utilização de imagens acompanham esta transformação. Algumas questões que sempre existiram colocam-se agora de forma mais pertinente, centradas nas possibilidades crescentes de as editar e manipular tecnicamente.

Sempre foi possível alterar a imagem fotográfica. São conhecidas as fotografias oficiais

em que desapareceram as imagens de figuras públicas caídas em desgraça. Para o fazer era necessário um laboratório e especialistas. Esse mesmo trabalho de alteração, reenquadramento, retoque, adição ou subtração de elementos pode agora ser feito por alguém minimamente familiarizado com a tecnologia digital, vulgo *photoshop*, alguém que poderá estar muito afastado do fotógrafo (Tirohl, 2000: 342, 343): "Apesar de os fotojornalistas declararem a sua confiança na integridade da fotografia, o público já não pode depender apenas e só da palavra do fotógrafo, visto haver um sem número de intermediários que podem interferir no caminho de um produto visual."

A manipulação da imagem visa responder às necessidades do texto da notícia, da composição das páginas dos jornais e da novidade permanente. O público leitor não toma conhecimento desse facto. Quase nunca lhe é dito que a imagem poderá ser diferente do original ou que alterações terão sido feitas. Este facto tem diminuído substancialmente não só a autonomia do fotógrafo mas também a sua responsabilidade. Muitas vezes já não é sua a escolha da imagem que vai estar junto da notícia. E o que é pior, nas redações há pouco debate sobre estes assuntos.

A imagem utilizada pelo jornalismo pode, por vezes, contribuir para legitimar decisões políticas, assim alterando o seu papel de testemunha não alinhada dos acontecimentos.

Katy Parry, investigadora da Universidade de Leeds, apresenta, num artigo de 2011, um estudo de caso sobre o papel dos repórteres de imagem na cobertura jornalística da guerra do Iraque em 2003, em jornais nacionais do Reino Unido. Das conclusões deste estudo há a ressaltar a forma como, por vezes sem qualquer questionamento, se difundem imagens que se encaixam na narrativa dominante que serve os interesses políticos. No caso, a coligação UK/USA teve necessidade de envolver os *media* na sua batalha pela legitimidade da intervenção militar, procurando contrariar as grandes manifestações de protesto contra a invasão que se estavam a realizar nos dois países. A participação de jornalistas e fotógrafos nas colunas militares em marcha contribuiu para a difusão dos propósitos ditos humanitários da guerra (Parry, 2011: 1198, 1192):

> *… as tradições humanistas do fotojornalismo adequam-se ao retrato de conflitos premeditados sob a retórica do humanitarismo, mostrando as 'vítimas' de agressão e os seus 'salvadores' em imagens facilmente legíveis e moralmente sedutoras (embora por vezes sejam clichés) … Os soldados fotografados surgem como atores: o seu heroísmo, o papel na libertação de uma cidade e o restabelecimento do fornecimento de água são realçados sem distância crítica ou ceticismo.*[8]

Um ano depois da invasão, os editores do New York Times emitiram uma nota em que reconheceram: " quer na corrida para a guerra, quer durante o conflito, a cobertura noticiosa não foi o que deveria ter sido." (Parry, 2011:1186)

---

8 Houve uma certa diferença na imprensa britânica, entre os chamados jornais de referência e os tabloides, muito embora ambos tenham, de alguma forma, alinhado nesta narrativa dos acontecimentos. O professor Phil Taylor, citado por Blu Tirohl, faz a seguinte afirmação, a meu ver, pertinente: "This (Operation Desert Storm) was not a war which was a bloody brutal war according to television images; this was a smart clean war and this image helped sustain public support." (Tirohl, 2000: 349)

III

Vivemos debaixo de uma chuva ininterrupta de imagens; os mais poderosos media não fazem senão transformar o mundo em imagens e multiplicá-lo através de uma fantasmagoria de jogos de espelhos: imagens que em grande parte estão privadas da necessidade interna que deveria caracterizar toda a imagem …. Grande parte desta nuvem de imagens dissolve-se imediatamente, tal como os sonhos que não deixam marcas na memória; mas não se dissolve uma sensação de estranheza e mal-estar.

Calvino escreveu estas palavras em 1985 (Calvino, 2006:74), preparando as *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* a convite da Universidade de Harvard.[9] Na lição sobre a Rapidez, (Calvino, 2006:74-75) adverte para o perigo de se estar a reduzir toda a comunicação a uma "crosta uniforme e homogénea", chamando a atenção para o excesso de imagens que nos rodeia. Esta "epidemia pestífera" atinge a humanidade, nivela a expressão individual, dilui significados, reduzindo tudo a "fórmulas mais genéricas, anónimas e abstratas". *E* alerta para a necessidade de evitar que a memória seja submersa por camadas sucessivas de imagens que se acumulam como num "depósito de lixo" *e* onde cada vez mais é difícil distinguir a nossa experiência direta do resto que nos é dado ver. [10]

Num artigo de opinião publicado no El País, a jornalista Ana Pastor alerta para a *Síndrome de la piedad cansada* que atinge os cidadãos do mundo desenvolvido, fartos de ver imagens que espelham a desigualdade, a violência, a miséria e a morte.[11] Já em 1979, Susan Sontag, nos seus ensaios sobre fotografia e imagem, havia levantado esta questão (Sontag, 1979:20): "Sofrer é uma coisa, outra é viver com as imagens fotográficas do sofrimento, o que não fortalece, necessariamente, a consciência e a capacidade para a compaixão. Pode mesmo corrompê-las."

Perante estas questões, como fazer? Calvino diz a dada altura (2006:74):
Não me interessa aqui interrogar-me se as origens desta epidemia se devem procurar na política, na ideologia, na uniformidade burocrática, na homogeneização dos mass media, na difusão académica da cultura média. O que me interessa são as possibilidades de salvação.

E que salvação pode ser esta? Para Calvino, esta possibilidade está contida na necessidade interna que deve caracterizar toda a imagem. E eu acrescentarei, os conteúdos em geral. Sontag argumenta com uma ideia semelhante (Sontag, 2004:95): "Um compromisso mais profundo com o conteúdo requereria uma consciência forte – justamente o que é enfraquecido pelos media que ao esvaziar o conteúdo, contribuem para um amortecimento do sentir."

De uma forma geral, como Ramoneda chama a atenção, (Ramoneda, 2002:236): "Poucas vezes a imprensa cumpre a tarefa crítica de examinar as palavras que compõem o dicionário da correção política. É parte e, por isso, cúmplice na construção deste espaço de confusão premeditada."

A crítica à forma como a comunicação social tem atuado, muitas vezes dependente da pressão de grupos económicos, políticos e outros, não deve impedir de afirmar a sua importância, fundamental e decisiva, no mundo democrático. Os jornalistas são testemunhas e não podem deixar de o ser. Dão a ver o que muitas vezes não podemos saber e não o podem deixar de fazer. Mas, desejavelmente, não esquecendo a sua responsabilidade coletiva. O jornalismo está obrigado a mostrar e explicar os acontecimentos, a lutar contra o cansaço dos cidadãos e a fazer tudo para evitar a resignação face ao mundo em que vivemos.

Necessidade interna dos conteúdos jornalísticos e uma atitude sempre vigilante e crítica que os distancie dos estereótipos culturais e de outras formas de condicionamento são condições determinantes para a mudança nestes tempos de incerteza.

IV

Com a chegada da internet e a revolução digital, as pessoas comuns passaram a ter acesso a canais de difusão que utilizam para fazer passar as suas mensagens. O equipamento disponível para captar som e imagem, por exemplo, é barato, sem grandes exigências técnicas e fácil de operar para obter bons resultados. A capacidade de fazer pequenos filmes e fotografias está, agora, ao alcance de muitos. Pode utilizar-se uma câmara doméstica ou o telemóvel e montar no computador pessoal ou enviar material em bruto, em direto, no momento em que está a acontecer. Fotografias e filmes feitos por gente comum são muitas vezes utilizados pela comunicação social porque, nesse momento, não há jornalistas presentes (Tirohl, 2000: 348) "Sem a presença de testemunhas dos acontecimentos, as notícias podem ser moldadas para servir os autores e produtores de notícias."

Grupos de ativistas filmam para fazer propaganda ou para autodefesa. E são muitos os exemplos recentes da influência determinante que a difusão de imagens feitas por gente anónima teve nas transformações profundas que estão a acontecer nalgumas sociedades como, por exemplo, as árabes. Os acontecimentos são mostrados em direto, frequentemente captados por telemóveis, colocados no *youtube* ou no *facebook* e emitidos pelas televisões suscitando a reação dos milhões de cidadãos agora ligados pelo cabo, pela net, pelas redes sociais…

Abre-se uma janela sobre mundos tendencialmente fechados aos olhos das sociedades pluralistas e livres. Mas também as democracias estão agora sob escrutínio permanente. Todos nos lembramos das imagens captadas por telemóvel nas prisões do Iraque em que militares norte americanos seviciavam presos à sua guarda. Como bem observa o realizador e professor de documentários Michael Rabiger (Rabiger, 2004:43): "A tecnologia

9 Calvino faleceu em 1985, na altura de partir para os EUA, deixando 5 conferências prontas e uma 6ª esboçada.

10 Dulcília Buitoni, professora de jornalismo no Brasil, ECA-USP, faz notar, seguindo a mesma linha de pensamento e citando o investigador Pepe Baeza, que "... a indiferenciação de conteúdos, a mistura de discursos publicitários com jornalísticos conduz a um consumo acrítico de imagens. Com as imagens virtuais, a aceleração aumenta; e também o efémero, a cultura-mosaico, a saturação... e o apagamento das narrativas." Dulcília Helena Schroeder Buitoni, "Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real", Líbero, 20 (2007):106.

11 *El País*, 7 de janeiro de 2011.

digital está a democratizar quem controla a janela para o mundo. As consequências são incalculáveis."

Desde logo uma das principais consequências é a alteração da relação entre governados e governantes, saltando muitas vezes a mediação que a comunicação social tem assegurado. Desvinculados dos partidos e sem uma organização central evidente, grupos de cidadãos das mais variadas proveniências e idades estão a comunicar entre si e a juntar-se para fazer ouvir a sua voz.

Em Londres, um grupo que se autodenominou "Occupy London", instalou-se junto à catedral de St.Paul perto da City, importante centro do mundo financeiro. À semelhança do que foi acontecendo noutras cidades como por exemplo Madrid, Washington e Nova Iorque, estes grupos contestam a legitimidade da dívida das sociedades, através dos Estados, para com o sistema financeiro e exigem a sua reforma imediata.

Vivienne Westwood, a conhecida *estlista* britânica, figura sempre muito crítica da forma como as sociedades ocidentais têm evoluído, falou ao movimento "Occupy London":

É suposto vivermos em democracia, mas a não ser que todos comecemos a comportar-nos como se realmente vivêssemos em democracia, não teremos hipótese. As pessoas pensam sempre que alguém fará alguma coisa em vez delas. … Eu diria que vocês terão de ter cultura. A arte deve ser uma visão do mundo, para aprender acerca da raça humana. Mas vocês necessitam de ter uma perspetiva para ter uma opinião. [12]

Ou, dito de outro modo, " Não há sociedade aberta sem política porque este é o espaço em que a liberdade se faz voz" (Ramoneda,2002: 253). Os jornalistas podem ser as testemunhas privilegiadas desta *voz.* Não há sociedade aberta sem política, porque este é o espaço em que a liberdade se faz voz.

V

Volto novamente à fotografia da qual parti para esta reflexão. Em conversa telefónica com o fotógrafo Eduardo Gageiro, fico a saber que Salazar olhava para uma regata que se desenrolava no mar, frente a Cascais. Gageiro terá feito dois enquadramentos diferentes mas nenhuma das fotografias foi publicada.

Em 2008, a fotografia sai, pela primeira vez, num livro a que chama *Silêncios* (Gageiro, 2008: 66) e é mostrada numa exposição com o mesmo nome. Esta fotografia mostra-me o silêncio a que, tipicamente, o regime político de Salazar se remeteu, isolando Portugal. Esta imagem ficou também em silêncio durante quase 50 anos.

12 Revista *Dazed Digital*, 22.11. 2011, consultada nessa data em http://mim.io/0e2bf1?fe=1&pact=6358205745

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (2008). "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", 2nd version. In *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*, Harvard: Harvard University Press.

BUITONI, D. H. S. (2007). "Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real", *Líbero,* 20, pp.103-111.

CALVINO, I. (2006). *Seis propostas para o próximo milénio*. 5ª edição, Lisboa: Editorial Teorema .

GAGEIRO, E. (2008). *Silêncios / Silences*. Lisboa: edição do autor.

PARRY, K. (2011). "Images of liberation? Visual framing, humanitarianism and British press photography during the 2003 Iraq invasion". *Media, Culture & Society,* 33 (8), pp. 1185 – 1201.

SONTAG, S. (1979). *On photography*. London: Penguin Books.

SONTAG, S. (2004). *Regarding the pain of others*. London: Penguin Books.

TAIT, S. (2011). "Bearing witness, journalism and moral responsability". *Media, Culture & Society* 33: 1220-1235.

RABIGER, M. (2004). *Directing The Documentary*, 4th edition. Oxford: Focal Press.

RAMONEDA, J. (2002). *Después de la Pasión Política*. Madrid: Suma de Letras.

TIROHL, B. (2000). "The photo-journalist and the changing news image", *New Media & Society* 2(3): 335-352.

Recensões

Recensões

GIL, ISABEL CAPELOA (2011).

Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens,

Lisboa: Edições 70.

FILIPA SUBTIL

ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA (ESCS-IPL)
CIMJ- CENTRO DE INVESTIGAÇÃO MEDIA E JORNALISMO

Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens é um livro de Isabel Capeloa Gil, publicado em maio de 2011, na coleçcão Arte & Comunicação das Edições 70, com o patrocínio da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa.

A autora é, desde 2005, diretora da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica de Lisboa, instituição onde realizou estudos de pós-gradução (mestrado e doutoramento) em língua e cultura alemãs. A trajetória de investigação de Isabel Gil tem-se focalizado nas áreas da literatura e cultura alemã, teoria da cultura, culturas visuais e estudos de género. *Literacia Visual* resulta do interesse que Isabel Gil demonstra pelo poder cultural das imagens na era dos aparelhos tecnológicos e, em particular, como afirma na apresentação do livro, na "procura infinda de uma legibilidade estratégica das imagens" (p. 8).

A nossa envolvência crescente num cosmos de imagens produzidas pela reproductibilidade técnica tem levado, desde há três décadas, a um amplo questionamento sobre o lugar ocupado pela visualidade na tradição ocidental. Vários teóricos têm vindo a afirmar que vivemos hoje numa "sociedade da imagem". Nota-se um deslocamento das ciências humanas, até há pouco tempo obcecadas pelo discurso, para o problema da imagem. Nas artes, nas humanidades e nas ciências sociais, em particular nos estudos de comunicação e cultura, existe já um acervo de reflexões e investigações dadas a conhecer em livros e publicações periódicas dedicadas em exclusivo a esta temática (entre outras, ver Boorstein, 1962; Bougnoux, 2006; Debray, 1992; Didi-Huberman, 2012; Hariman e Lucaites, 2007; Huyghe, 2009; Jay, 1993; Jay e Brennan, 1996; Mitchell, 2005, 1994, 1980; Pollock e Bryant, 2010; Smith, 2008; Stoichita, 2011; van Dijck, 2003, Warburg, 2011; e Zelizer, 2010, 1998; veja-se ainda o *Journal of Visual Culture*, editado desde 2002). O meio intelectual e universitário português tem vindo também a acompanhar esta tendência, sendo disso exemplo os trabalhos de José Gil (*Salazar: a Retórica da* Invisibilidade, 1995; e *A Imagem-Nua e as Pequenas Perceções*, 1996), João Mário Grilo (*As Lições do Cinema*, 2003; *O Livro das Imagens 1997-2003*, 2004) e a organização, por parte de José Carlos Abrantes, da obra *A Construção do Olhar* (2005), a que se junta agora este livro de Isabel Gil.

No universo das meditações sobre a visão e a visualidade, Isabel Gil não prossegue o discurso, bem vincado no pensamento francófono mas não só, que coloca o visual sob um manto de suspeição. Na verdade, uma parte significativa do pensamento francês do século XX inclina-se para uma disposição marcadamente antivisual ou, dito de outro modo,

está incrustado de uma forte desconfiança relativamente à visão e ao seu papel hegemónico na era moderna. Como bem revela Martin Jay, em *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993), encontra-se no pensamento francês um vasto *corpus* de argumentos, metáforas, asserções e juízos mais ou menos ligados que demonstram uma profunda reserva relativamente ao que acreditam ser o potencial ilusório das imagens, o caráter fictício das imagens artificiais, que só podem ser simulações da verdade; e o uso de noções como sociedade espetáculo e simulacro. Estes epítetos, reveladores de um discurso antivisual muito amplo, encontram-se nas obras de artistas, críticos e teóricos destacados. Muitos intelectuais franceses do século XX foram sensíveis à importância do visual e mostraram-se não menos desconfiados das suas implicações. Embora as reflexões sobre o visual sejam distintas entre os vários autores, parece ser evidente que o "ocularcentrismo" despertou uma desconfiança generalizada. Podem ser referidas a crítica de Bergson à espacialização do tempo, a celebração de Bataille do sol que cega e do corpo acéfalo, o desencanto de Bergson pelo olho selvagem, a descrição de Sartre do sadomasoquismo do "olhar", a crença de Merleau- Ponty numa ontologia da visão e o descrédito do eu proporcionado em Lacan pelo estádio do espelho, as diatribes de Foucault contra o "olhar" médico e a vigilância do panóptico, a crítica de Debord à sociedade do espetáculo, a relação que Barthes estabelece entre a fotografia e a morte, a análise minuciosa de Metz do regime escópico do cinema, a dupla leitura de Derrida da tradição filosófica especular e da mitologia branca, o ataque de Irigaray ao privilégio do visual na ordem patriarcal, a afirmação de Levinas de que as raízes visuais da ontologia são um impedimento à ética e a identificação da pós-modernidade com a sublimação do visual enunciada por Lyotard põem em evidência, para dizê-lo de forma branda, uma perda de confiança no que então fora "o mais nobre dos sentidos" (Jay, 1993: 588).

Apesar de não ignorar alguns dos tópicos desta tradição da suspeita perante o fenómeno da imagem, Isabel Gil manifesta uma atitude que procura um equilíbrio entre o espanto, o fascínio e a crítica. A autora fala de "paixão pelas imagens e pelo seu mistério", "da perplexidade pela infinita incompletude que resulta da compulsão de lhes dar sentido" (p. 7) e não esquece que a imagem, sendo cultura e retórica, é também o terreno "da transparência mitificadora dos dispositivos" (p. 7). São convocados autores tão distintos como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein, Robert Musil, Spike Lee, J. M. Coetzee, Ernst Jünger, Martha Rosler, Barbie Zelizer e Slavoj Zizek. A ambição é dar passos numa nova literacia que potencie a compreensão dos dispositivos de olhar, das estratégias de poder constituintes das esferas de visibilidade e invisibilidade e o esclarecimento dos domínios que se refratam por meio dos dispositivos tecnológicos da imagem. *Literacia Visual* está dividido em duas partes, cada uma delas integrando seis ensaios, pela primeira vez publicados em língua portuguesa, depois de edições em inglês e alemão.

A Parte I, intitulada "Dispositivos do Olhar", inicia com um texto dedicado à problematização do conceito de literacia visual e à apresentação de um conjunto de reflexões estratégicas para a pensar. Isabel Gil argumenta que o conceito de literacia visual é "enigmático, algo perturbador e incongruente até" (p. 12). Sustenta que "a visão não é uma característica biológica e natural que funciona de modo idêntico em indivíduos saudáveis, mas que a potencialidade biológica é condicionada pelo enquadramento sócio-cultural. É assim que a experiência visual se afigura sobretudo uma experiência representacional" (p. 13). Nesta perspetiva, apoia-se em Wittgenstein para quem, como afirma, "o constrangimento social da cena da visualização é uma das formas de legitimar a multividência da perceção, quer aquela seja determinada por pré-conceitos valorativos, éticos ou políticos, ou ainda quer resultem do treino epistemológico, como é o caso das imagens médicas (...). Aquilo que vemos é afinal o que podemos ali interpretar, ou, de outra forma, vemos o que queremos e sabemos ver" (pp. 13, 14). Num esforço de aprofundamento conceptual, a literacia visual é pensada como "conceito-em-curso, a fazer-se (...) a literacia visual é multividente, renegociando-se em contexto, ou, dito de outro modo, a literacia visual é um transconceito que se socorre da vocação hermenêutica da interpretação textual, articulando-a com a ancoragem sócio-histórica, própria da abordagem historicista, mas simultaneamente valorizando a especificidade sígnica do meio visual, se bem que sem deixar de considerar o modo como esta remedeia *media* anteriores ou mesmo posteriores (...). A literacia visual designa assim simultaneamente uma competência e uma estratégia" (pp. 14, 15).

Nos restantes cinco ensaios da Parte I, Isabel Gil sugere reflexões valiosas sobre tópicos relacionados com a cultura visual europeia entre o século XIX e o século XXI: como Allan Poe traça a genealogia de um mundo que não se quer visível e que constitui o reverso do paradigma visual eufórico (cap. 2); sobre o fetichismo visual de Baudelaire e Benjamin, focando os sapatos enquanto objeto de poder, cultura e sedução (cap. 3); o problema da consciência social da narrativa textual de Benjamin e da narrativa fílmica de Spike Lee sobre as cheias do Mississippi de 1927, onde a catástrofe surge enquanto ficção restauradora da ordem após a eclosão da violência, mas também na sua metareflexividade como produto da cultura e contributo da tarefa construtiva da estética para o processo cultural (cap. 4); o imperativo ótico da modernidade até à emergência do *homo mediatus* da pós-modernidade em que o olhar já não é metáfora legitimadora, mas sim um mecanismo de triagem comandado por relações de poder políticas, culturais e económicas (cap. 5); e, finalmente, do corpo enquanto lugar de uma contra memória encarnada, de uma perceção alternativa, ao corpo enquanto derradeira superfície desta escritura visual (cap. 6).

A Parte II, sob o título "Visualidade e Violência", tópico que atravessava já o quarto ensaio da Parte I, inclui textos que estabelecem uma relação entre os regimes óticos e a violência das sociedades contemporâneas. Os exemplos escolhidos para análise, especialmente oriundos da fotografia e do cinema, questionam, por um lado, como a guerra e a violência "são resultado de modos culturais de ver" (p. 29) e, por outro, como "a cultura contemporânea se tem formado a partir de negociações claras com a violência e as guerras que têm devassado o mundo nos últimos cem anos" (*idem*). A partir da análise da retórica visual da catástrofe em Jünger, presente nos seus livros de fotografia da época de Weimar, a autora mostra como estes "educam o observador numa literacia do desastre que utiliza a fotografia como *medium* tecnológico para produzir sujeitos dóceis para um espetáculo emergente de opressão e morte" (cap. 1); a possibilidade de uma leitura re-

sistente da narrativa fílmica na forma de uma apropriação inversa, através do exemplo do cinema nazi e sua articulação com o que se produzia em Portugal nos anos de 1940 (cap. 2); o modo como o cinema americano do pós-guerra representa uma Alemanha em ruínas, aparecendo estas como alegoria ou cenário de recordação traumática da violência do seu passado recente (cap. 3); a forma como no cinema a mulher tem vindo a ser simbolicamente figurada como a superfície que permite o retorno do viajante e simultaneamente o local para onde ele volta (cap. 4); como na fotografia de Rosler o lar aparece enquanto fantasia bélica, assumindo a fotografia artística um mandato que ultrapassa as restrições ao exercício de uma cidadania crítica do jornalismo a favor do mandato crítico do artista (cap. 5); e, finalmente, como a projeção visual da violência no discurso cinematográfico bélico provoca um efeito de comunicação no público em que o antagonismo construído no ecrã resulta fundamentalmente do jogo da semelhança e não da diferença, o que implica a exigência de uma literacia visual em que a complexidade das imagens de guerra possa ser lida para além do consenso do hostil (cap. 6).

O conjunto de reflexões proporcionadas por estes ensaios apontam para o desenvolvimento de uma literacia visual que permita compreender a singularidade dos sistemas visuais (fotografia, pintura, cinema imagem digital) no seu contexto histórico-social e na especificidade do modelo de mediação e, simultaneamente, discernir "o modo como os produtos visuais negoceiam com o sistema cultural envolvente, como dele recebem energias e, por sua vez, criam cultura" (p. 12). Entendendo as imagens como criações complexas que não se podem definir por uma suposta transparência ou verdade, o projeto de uma literacia visual, tal como Isabel Gil o concebe, estrutura-se através de uma conceção linguística que não estabeleça uma hierarquia entre texto e imagem, numa perspetiva transdisciplinar, simultaneamente contigente e processual; em que a perceção é pensada como interrelação e a imagem como objeto interpelante; que permita estudar o presente, mas que se debruce também de forma informada sobre o passado; e, por último, que se assuma como estratégia de cidadania (pp. 24-30).

No último filme documentário da triologia de Andrei Ujica sobre a queda do comunismo, *Autobiografia de Nicolae Ceausescu* (2010), o realizador romeno procura, através de uma operação de montagem que pode ser vista como de desmontagem e remontagem, virar as imagens forjadas pelo poder contra si mesmas, oferencendo-lhes a possibilidade de desmentirem os nexos de sentido que o poder lhes quis imputar. James W. Carey um dos mais originais fundadores dos *cultural studies* norte-americanos, referia-se ao estado presente da cultura moderna como "o caos da cultura moderna", fazendo um diagnóstico de uma certa ordem introduzida pela opulência do discurso e da imagem produzida tecnologicamente (Carey, 2009 [1989]: 27). Isabel Gil, à semelhança de Ujica procura também, mais do que insistir numa análise do estado das coisas, descodificar e recodificar universos de imagens a favor da legibilidade do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAREY, J. W. 2009 [1989]. *Communication as Culture. Essays on Media and Society.* Revised Edition, Nova Iorque e Londres: Routledge.

BOORSTEIN, D. J.1962. *The Image, or What Happen to the American Dream*, Nova Iorque: Atheneum.

BOUGNOUX, D. 2006. *La Crise de la Représentation*. Paris: La Découverte.

CAREY, J. W. 2009 [1989]. *Communication as Culture. Essays on Media and Society.* Revised Edition. Nova Iorque e Londres: Routledge.

DEBRAY, R.1992. *Vie et Mort de l'Image. Une Histoire du Regard en Occident*. Paris: Gallimard.

DIDI-HUBERMAN, G. 2003. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.

HARIMAN, R. e J. L. Lucaites. 2007. *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*. Chicago: Chicago University Press.

HUYGHE, R. 2009 [1965]. *O Poder da Imagem*. Lisboa. Edições 70.

JAY, M.1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley: University of California Press.

JAY, M. e T. Brennan.1996. *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. Nova Iorque: Routledge.

MITCHELL, W. J. T.2005. *What do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images.* Chicago: University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T.1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T.1980. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

POLLOCK, G. e A. Bryant.2010. *Digital and other Virtualities: Renegotiating the Image*. Londres e Nova Iorque, I. B. Tauris & Co. Ltd.

SMITH, M.2008. *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers*. Londres, Sage.

STOICHITA, V. I. 2011[2008]. *O Efeito Pigmaleão. Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros.* Lisboa: KKYM.

WARBURG, A.2011[1893]. *Sandro-Botticelli. O Nascimento de Vénus e a primavera*. Lisboa. KKYM.

VAN Dijck, J. *et. al.*2003. *The Image Society. Essays on Visual Culture*. Rotterdam: NAI Publishers.

ZELIZER, B.2010. *About to Die. How News Images Move the Public*. Oxford: *Oxford University Press.*

ZELIZER, B.1998. *Remembering to Forget. Memory through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press.

KRESS, GUNTHER (2010).

Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication.

Oxon and New York: Routledge.

TERESA MENDES FLORES

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIA (ULHT)
CIMJ- CENTRO INVESTIGAÇÃO MEDIA E JORNALISMO

Um dos aspetos mais marcantes do autor Gunther Kress, na sua já vasta bibliografia na área da semiótica – este é o seu trigésimo título -, é a centralidade que as suas análises conferem ao sujeito enquanto agente dos processos de significação e comunicação. Não se trata apenas de conceptualizar o contributo de Roland Barthes que, no seu artigo de 1968 "A Morte do Autor", lançava uma teoria da interpretação considerando a atividade do leitor como um processo produtivo de sentido e como o verdadeiro e múltiplo *locus* da escrita, e que veio a abalar a categoria moderna de "autor". Encontramos nos trabalhos de Kress uma preocupação genuína em compreender a significação como um fenómeno dinâmico de produção de sentidos que parte dos *interesses* daqueles que nele participam de modos variados, sendo os lugares do leitor e do autor indissociáveis: a morte do autor acontece também devido ao seu inexorável triunfo, pelo facto de todos sermos autores. O que altera consideravelmente o fechamento, o controlo de sentidos e o poder inscritos na categoria de autor.

Existe, assim, uma espécie de "empoderamento" de todos(as) e de cada um(a): descobrimo-nos profundamente criativos(as) das múltiplas *falas* que simultaneamente falamos e nos falam, enquanto se constituem socialmente. Esta posição, profundamente associada às teorias semióticas da escola francesa, com influências de cariz marxista e da psicanálise, surge no percurso teórico de Kress mais associada à Linguística funcionalista tendo como grande referência Michael Halliday. Encontramos quase sempre, e nesta obra não é exceção, um conjunto de críticas à linguística estruturalista e à famosa divisão entre língua e fala de onde se deduzia uma separação entre dois campos da línguística, sendo a linguística da fala considerada uma sociolinguística. A variabilidade dos usos "perturbava" a uniformidade do sistema teórico-lógico da língua, o que justificou a sua separação, e até mesmo a sua menorização. E se encontramos em Halliday referências importantes à noção de "usos", nos trabalhos de Kress a perspetiva muda para valorizar não tanto os usos dos sistemas de signos mas a produção de sentidos.

É nesta *diferença* que Kress e outros colegas propõem alicerçar a área que designaram sociossemiótica (Kress&Hodge, 1988; Kress& Van Leeuwen,1990/1996) e que volta a estar na base da obra, agora proposta, sobre o conceito de "multimodalidade". A necessidade de acrescentar o prefixo "socio" a semiótica justifica-se precisamente no contexto de um percurso teórico, como é o de Kress, marcado pela linguística (e pela "sociolinguística").

A semiótica definida como ciência geral dos signos – ou "outra designação para Lógica" de acordo com Charles S. Peirce – não pareceu suficientemente elucidativa para sublinhar a prioridade dos contextos sociais nessa produção. De facto, tanto a matriz saussuriana quanto a conceção lógica de Peirce sublinham a prioridade da dimensão mental do processo de interpretação/*semiosis*, embora no caso do filósofo americano nenhuma inferência lógica se verifique fora de um (ou de vários) contextos e o seu pragmaticismo parece prescindir da necessidade deste prefixo.

No entanto, a opção de Kress tem sido a de uma afirmação clara do caráter social da produção de sentido: "*O sentido surge a partir dos ambientes sociais e nas interações sociais. Isso torna o social a fonte, a origem e o gerador do sentido "*(2010: 54). Mas esta dinâmica social da produção de sentidos não surge como um determinismo social mas como uma fonte constante de negociações, o que leva o autor a sublinhar o caráter ativo e generativo dos sujeitos envolvidos na comunicação: " *O foco na atividade de fazer-signos em vez da atividade de uso-de-signos é uma das várias características distintivas da teoria sociossemiótica face a outras formas de semiótica. Na abordagem sociossemiótica do sentido, os indivíduos, recorrendo a recursos social e culturalmente produzidos, são agentes e generativos no processo de produção de signos e de comunicação".* (idem) [a tradução é nossa].

Este ponto de vista implicou o reconhecimento de que cada um de nós recorre a uma multiplicidade de *matérias e formas da expressão* (para aludirmos a Hjelmeslev, cujos conceitos nos parecem subjacentes ao de *modo*) que conjuga e molda, de acordo com o seu interesse, os seus recursos e contextos presentes tendo em vista o que cada um de nós avalia como o que melhor se adequa ao significado desejado. A imagem, a escrita, o gesto, a fala, a música, o design, o filme, o sms, a banda sonora, os objetos – são exemplos de modos diferentes, cada um trazendo potencialidades diversificadas e recursos específicos que podem também ser associados de múltiplas formas. Estas potencialidades são designadas de "affordances", capacidades e constrangimentos específicos que o produtor de sentido tem de ter em conta quando a eles recorre. Um segundo conceito importante é o de "aptness", ou seja, o grau de adequação entre o que um modo pode trazer e os interesses do criador de sentidos. A criatividade é uma nova marca distintiva do "enunciador" multimodal e o poder da norma e do código, enquanto elementos estruturantes e *disciplinadores* da comunicação, é menos sublinhado.

Apesar da nossa verificação da importância da dimensão do plano da expressão na caracterização do que é um modo, e portanto de uma certa influência da glossemática Hjelmeslevian – Kress pretende demarcar-se da linguística como paradigma dominante das análises da comunicação e, consequentemente, de um certo logocentrismo. Esse é aliás, um contributo desta obra. Um certo logocentrismo era, como se sabe, a célebre posição de Barthes que o levou a defender ser a Semiologia parte da Linguística e não o contrário, dada a preponderância do verbal face a outros *modos*. Situação que Kress argumenta estar hoje longe da realidade comunicacional contemporânea e das novas subjetividades que aí têm vindo a surgir e que, do seu ponto de vista, exige novas teorizações.

Este livro de Kress pretende, assim, construir um campo teórico – o da multimodalidade – que multiplique as formas de análise e as perspetivas a partir das quais a comunicação deverá ser abordada, partindo afinal de um método mais indutivo criado a partir dos fenómenos comunicacionais contemporâneos. Afirmando o caráter ideológico, mas também ético, deste campo teórico, Kress identifica três tipos de problemáticas a abordar pela análise multimodal: a compreensão dos aspetos específicos a cada modo; a compreensão das formas de interelação dos vários modos bem como os aspetos comuns intermodos; e uma mais global perspetiva sobre toda a representação e comunicação que é o objeto geral da sociossemiótica. Assim, defende que não se deve importar categorias próprias de um modo para estudar outro modo, como sempre aconteceu com a linguística, fornecendo ao longo do livro inúmeros exemplos interessantes que levam ao reconhecimento dos modos criativos da produção de sentido.

Com esta obra, Kress procura consolidar um percurso que foi progressivamente, também ele, passando por vários *modos*. Até 2001, quando publica com Theo Van Leeuwen uma primeira versão desta obra (*Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Edward Arnold Editor*), tinha passado das questões do texto (*Language as ideology*, 1979; *Language and control*, 1979; *Literature, Language and Society in England*, 1982; *Learning to Write*, 1982, entre outras) para as questões da imagem (*Reading Images*, 1990; *Reading Images: a grammar of visual design*, 1996), onde aliás obteve grande recetividade também entre nós (Pinto Coelho, Z.; Mota Ribeiro, S., 2005.).

A imagem dada a sua profusão na comunicação contemporânea, presente em multiplas plataformas – ecrãs, na sua maioria – continua presente como um dos modos mais desafiantes do poder dos textos e da sua reconfiguração. Os capítulos finais desta edição apresentam dois estudos que interpelam as condições contemporâneas tanto da imagem, que já não é também a imagem tradicional, como do texto: os novos contextos de aprendizagem na escola, com abordagens *descentradas* da escrita e integrando outros modos como as imagens e os sons; e um estudo sobre os telemóveis de última geração ("smartphones") que constituem um excelente exemplo dos novos contextos comunicacionais, com os seus constrangimentos e potencialidades e um novo tipo de produção de sentidos e de subjetividades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PINTO Coelho, Z. e Mota Ribeiro, S., (2005). "Imagem de Mulheres na Imprensa Portuguesa". Livro de Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. 4º SOPCOM. Aveiro: Comissão Editorial da Universidade de Aveiro, 977-989.

ROBERT MCCHESNEY & VICTOR PICKARD, EDS. (2011).

Will the Last Reporter Please Turn out the Lights: The Collapse of Journalism and What Can Be Done To Fix It.

New York: The New Press.

ANABELA DE SOUSA LOPES

ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA (ESCS-IPL)
CIMJ – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO MEDIA E JORNALISMO

O título expressivo e provocador desta obra marca o tom da maioria dos seus artigos, que diagnosticam alguns dos problemas do jornalismo contemporâneo, sem rodeios ou subterfúgios, e apontam caminhos para alguns impasses.

Os trinta e seis autores têm em comum a ligação estreita ao campo do jornalismo, embora as suas experiências profissionais sejam diferentes. Académicos, jornalistas, e responsáveis por empresas do universo dos *media* analisam algumas das principais questões que suscitam inquietações e interrogações sobre as rápidas mudanças que marcam o campo mediático e, em particular, o jornalismo.

A primeira parte do livro é composta por artigos que enunciam as principais dificuldades que a atividade enfrenta, como profissão cujas fronteiras são hoje menos claras. Apesar de o universo em análise ser exclusivamente norte-americano, a crise da imprensa, a promiscuidade entre jornalismo e política, entre outros tópicos, são questões comuns a outras latitudes. E, embora as características particulares da política norte-americana, por exemplo, estejam bem presentes na segunda parte do livro, os diferentes olhares sobre a forma como o jornalismo se entrelaça com o poder estimulam o debate sobre o seu futuro, no mundo democrático. Para além das análises sobre publicações norte-americanas, são discutidas problemáticas que alicerçam a tradição dos EUA e inspiraram o mundo ocidental. Neste contexto, um dos mais refrescantes contributos é o de Chris Hedges, conceituado repórter do New York Times, que considera o conceito de objetividade um obstáculo à assunção da responsabilidade social por parte dos jornalistas. No seu artigo "The Disease of Objectivity", lembra que a prática recorrente de se apresentarem dois lados de uma questão, com as inevitáveis citações, é mais uma forma de esconder do que de revelar a verdade. Isto porque ela é complexa e pode estar, precisamente, entre essas duas partes. A omissão, defende, é uma das principais falhas do jornalismo (p. 211). Apesar de esta não ser uma perspetiva nova sobre a objetividade, ela é enquadrada precisamente no contexto de um certo ensimesmamento do jornalismo que não permite o cumprimento da sua missão de explicação do mundo. O autor considera que a blindagem que a suposta prática de um jornalismo objetivo permite, garantindo o não comprometimento do ponto de vista do jornalista na matéria que trabalha, só enfraquece a profissão e afasta os públicos, que não se sentem plenamente informados. A omissão – de um ou

mais lados de um assunto – é fatal para a credibilidade do jornalismo. Na opinião de Chris Hedges, este é um dos aspetos mais rígidos do jornalismo contemporâneo, ainda muito visível nos meios de comunicação social de grande projeção. Esta é uma problemática que não se cruza com as questões críticas do jornalismo contemporâneo que relevam das transformações tecnológicas, das modalidades de comunicação em rede, ou de outras que se apresentam como estandarte do século XXI; no entanto, a objetividade continua presente como uma meta a atingir, como um ideal partilhado pelos jornalistas, sem que se rompa a sua dimensão limitadora de um jornalismo que se quer explicativo e abrangente da complexidade dos acontecimentos. Assim, para Chris Hedges, se há mudanças a fazer no jornalismo para evitar o seu colapso, a destruição desta espécie de dogma que é o conceito de objetividade deverá ser uma das primeiras a realizar.

A propósito da erosão da credibilidade no campo jornalístico e do papel da objetividade, Todd Gitlin, no seu artigo "A Surfeit of Crises: Circulation, Revenue, Attention, Authority, and Deference", deixa a pergunta: "Se o público duvida de que o jornalismo objetivo é possível, com que base podem os jornalistas reclamar o estatuto profissional? (…) Deveriam amarrar-se ao mastro da objetividade ou libertar-se completamente das suas restrições – e neste último caso, como deveriam proceder?" (p.98). Esta questão é central para o debate sobre a crise de autoridade e de confiança que mina o jornalismo e que para o autor funda um dos fatores explicativos dos seus problemas. A esse juntam-se mais quatro: declínio da venda de jornais; declínio da publicidade (fator que, combinado com o primeiro, arruína a possibilidade de ter lucro); a 'atenção dispersa', que contribui para o primeiro; a inabilidade ou falta de vontade do jornalismo em penetrar no véu de ofuscação atrás do qual o poder conduz o seu negócio de risco. Este ponto não é novo mas como persiste continua a pôr em causa a saúde do jornalismo (p.91). Gitlin mapeia assim, com estes cinco problemas, o território de um jornalismo que se aproxima do abismo.

Os públicos não poderiam deixar de ser considerados num livro que identifica e problematiza os fatores implicados na transformação do jornalismo, como preferimos sublinhar. Um dos doze artigos da III parte da obra – "Professional Journalists, Hands Off! Citizen Journalism as Civic Responsability" – oferece uma perspetiva sobre o Jornalismo do Cidadão que o coloca como uma aposta na responsabilidade social dos indivíduos. Os cidadãos sempre contribuíram, de algum modo, com conteúdos para a imprensa – com cartas ao editor, pequenos textos de conselhos variados, artigos de opinião, etc. Mas tudo isto passava pelo crivo dos jornais, pelo filtro mais evidente que era a linha editorial. Em suma, o público só tinha a oportunidade de fazer ouvir a sua voz se negociasse com os *media* de massas. Mais do que uma estratégia de *marketing* para minorar o afastamento dos públicos – crítica de que foi alvo o jornalismo público, movimento marcado pela inclusão dos cidadãos na construção da agenda de alguns jornais –, ou de uma nova forma de fazer jornalismo que conta com novos parceiros, este jornalismo do cidadão deverá ser, para Nikki Usher, um jornalismo diferente, construído com parâmetros distintos daqueles que regem a atividade profissional. Aliás, a autora considera que a insistência em tentar condicionar o modo de dar informações pelo cidadão que não é um profissional do jornalismo não permite o cumprimento da missão do jornalismo do cidadão: envolver os cidadãos na prática democrática. É nesse sentido que defende: "o jornalismo do cidadão precisa de violar, de chocar, e de desafiar as normas do jornalismo tradicional; e como proponentes de uma democracia vibrante, nós deveríamos encorajar o jornalismo do cidadão a florescer em todas as formas: deitem-se fora as pirâmides invertidas; ofereça-se um ponto de vista; façam-se experiências visuais e gráficas; deixe-se a narrativa para trás; criem-se estórias como conversas" (p. 276). Recorrentemente, coloca-se a questão: será isso Jornalismo? Mas a perspetiva de Nikki Usher não é orientada por essa interrogação; interessa-lhe a implicação dos cidadãos na construção da democracia, nem que para isso o jornalismo que praticam tenha de ser reinventado.

Não promovendo, propriamente, uma reinvenção do jornalismo enquanto prática, as novas redes de participação eletrónica estreitaram a comunicação entre os jornalistas e os seus públicos. A entrada destes no campo do jornalismo – pela divulgação de vídeos, de informações exclusivas, de matérias ignoradas pelos *media* dominantes, etc. – é, para Yochai Benkler, mais um fator que contribui para um ambiente mediático multifacetado. Aliás, já nem é possível falar-se de um único modelo industrial e comercial quando se analisa o jornalismo praticado atualmente. Ele combina modelos diversos – *mass media* globais, *media* comerciais de escala menor, modelos profissionais de lucro reduzido, produção amadora de larga difusão, entre outros. "Juntos oferecem um ambiente mediático mais diversificado, respondendo a diferentes motivações, funcionando em formas organizacionais distintas, e fornecendo diferentes perspetivas e coberturas" (p. 236). Para este professor da Universidade de Harvard, essa combinação deverá ser vista como um desafio para todos e não como uma ameaça. Até porque, diríamos nós, esse é a única posição possível perante as transformações do jornalismo contemporâneo enunciadas nesse artigo e ao longo de todo o livro. As suas consequências mais profundas só serão conhecidas nos próximos anos e talvez, mais do que nunca, venha a ser imperativo perguntar o que é o Jornalismo.

Resumos

Abstracts

Resumos

Abstracts

THE VOICE OF THE VISUAL IN MEMORY

BARBIE ZELIZER

For as long as collective memory has been an area of scholarly concern, the precise role of images as its vehicle has been asserted rather than explicated. This essay addresses the role of images in collective memory. Motivated by circumstances in which images, rather than words, emerge as the preferred way to establish and maintain shared-·knowledge from earlier times, it offers the heuristic of "voice" to help explain how images work across represented events from different times and places. The essay uses "voice" to elucidate how the visual becomes an effective mode ofrelay about the past and a key vehicle of memory.

MIXTURES IN IMAGES: SOME PROPOSALS FOR (UN)STORAGE

ISABEL CALADO

The width of the concept of image requires that we proceed to the inventory of its meanings. In this paper our attention is focused on pictures, also because it takes up as complementary to another one where the question of materiality was also questioned, although from a different perspective.

Some dichotomies are addressed, especially the one that tends to separate the images curtailed by the idea of an "effective" control and those ones that are open to a field of "efficiency" distracting. In all of them can be detected the brand power: any image has an influence, and none is inoffensive.

Talking about the status of images, we must consider it in two ways: the place they occupy in the framework of a formal categorization, but also (or especially) taking notice of the more or less institutionalized power they acquire and through which they leave marks on individuals and communities.

Keywords

Image, picture, representation, art image, perception, mental image, effectiveness, efficiency

PHOTOJOURNALISM IN BRAZIL: A HISTORICAL ROUTE

MARIALVA CARLOS BARBOSA AND SILVANA LOUZADA

This article aims at historically mapping photojournalism in Brazil, thus emphasising some fulcral moments: the first modernization of the press, occurred in the end of the Nineteenth Century and beggining of the Twentieth Century, and the transformations of the daily press in the middle of the 1950's. Stresses the importance of the local newspaper (Rio de Janeiro – Brazil) in the process. The decisive changes that this newspaper's point of view also the issue of photographs entered in your pages, lets say that was the creator of modern photojournalism in Brazil. It also reflects on the significance of the written word to the subsequent disclosure of images, that is, as an essential element for the exacerbation of visuality in multiple printed supports. And, finally, it offers reflections on the gradual reading of the image due to the public's full comprehension. In this sense, the explosion of the photographic sequence along the daily papers' pages works as a kind of pre-text for the inclusion of the snapshot as dominant narrative.

Keywords

Photojournalism; Narrative; History.

NARRATIVES OF THE 'EVERYDAY' IN RIO DE JANEIRO'S FAVELAS: COMMUNITY PHOTOGRAPHERS' ATTEMPTS TO GENERATE ALTERNATIVE NEWS VALUES

ALICE BARONI AND LEONEL AGUIAR

This paper presents the partial results of an ongoing research project which investigates ethnographically community (photo)journalism media initiatives, in Rio de Janeiro, Brazil. The Viva Rio and Obsevatório de Favelas (NGOs) run projects that provide favela residents with skills to take, edit and print their own (photo)journalism contents that enable a community-based framing and documentation of favela life, personalities and issues. Three months of fieldwork related to these projects in Rio's favelas generated remarkable theoretical issues that represent the community photographers' attempt to establish counter news values by shifting the focus from poverty, shortages, violence and criminality to images of the ordinary life which include the myriad events that occur in the day of the favelas.

Keywords

News values; (photo)journalism; favelas; everyday; discursive practices.

WHEN THE NEWSMAGAZINE COVER IS FEMININE

CARLA CARDOSO

Newsmagazines are considered the most "rational" kind of magazines (Johnson e Prijatel, 2007: 5, 6). This assumption implies that newsmagazines content should be balanced and helps understanding the world we live in. Being the most important page of a magazine, the cover is the field that informs about news inside, seduce readers and assures identity. What are the characteristics of the representation of women on the covers of newsmagazines? Results of a previous study (Cardoso, 2012) has identified only three covers using a solely female figure in a universe of 48. This research intends to confront this result found on 1999 newsmagazines covers with 2009 data. The *corpus* used will be January to March 2009 and content analyses and a semiotic approach will be the methods applied to a visual-narrative object like the cover is.

Keywords

Newsmagazine; magazine cover; dispositive; female representations; comparative studies.

PHOTOGRAPHY AND THE REINFORCEMENT OF STIGMA

MARIA JOSÉ BRITES

The photography, the text and its connection to the possibilities that arise from expansion of events and social stigma are important to think these issues. From a theoretical framework consistent with the idea that objective journalistic portrait of real it's an illusion, we will give some examples of how photography may reinforce stigma. It is not our intention to reduce the journalistic space to situations which may support the crystallization of social stigma, we just want to alert to the possibility of that situation and think about that. Although in routine situation the picture is not even a space of relevance in the coverage of juvenile crime, it becomes especially relevant in times of extra-routine or occasional moments when journalism leaves the brief report and starts working deeply given events. To reflect on these issues we will use a longitudinal sample (1993-2003) of news coverage of juvenile delinquency in Portugal.

Keywords

Stigma; photography; framing; juvenile delinquency.

IMAGES OF THE DEVELOPMENT AID – WHAT THE PRESS SHOWS ABOUT THE MILLENNIUM DEVELOPMENT GOALS

SÓNIA LAMY

The program of the United Nations' Millennium Development Goals, developed by "Objectivo 2015 – United Nations' Millennium Campain" in Portugal, was considered appropriate to study the issue of public aid to developing countries. Through a partnership with Centro de Investigação de Media e Jornalismo (CIMJ) we decided to study the photographic work developed by the Portuguese press that illustrate the parts related to the program of the United Nations Millennium' Development Goals. In this research, the unit of analysis used in the picture is included in the article. Within six months, from June 1 to November 31, 2009, were collected 212 images of editions of the *Diário de Notícias, Público, Expresso, Sol, Correio da Manhã, Jornal de Notícias, Jornal de Negócios and Diário Económico*, through which it is sought to understand how the development cooperation are presented to readers.

Keywords

Journalism; press; photojournalism; public aid; development.

PAIN AND SUFFERING BY PHOTOJOURNALISM – THE WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR 1955-2008 CASE STUDY

JANAINA BARCELOS

The main focus of this research is photojournalism specially press photos that show pain and suffering. First of all we put in issue how the press uses these images; in this way we want to reflect on the overestimation of this theme and its limits of approach. The state of art presents researches on the development of western photojournalism, on newsworthiness of pain and suffering and on the uses of photography by the press and in the ethical debate over the uses of such photos. A sample of 51 winning photos of the category "Photo of the Year" of the international World Press Photo contest between the years of 1955 and 2008 were used as case study and its analysis and discussion are presented in this research. The main aims are to determine the photos that are the most awarded, identify the types of facts and suffering photographed in each decade, find out if there is any correlation between photos of the same period of time and observe which places are more photographed in the winning photos. The quantitative as well as the qualitative analysis was based on Vilches (1197a). As main results it was observed the predominance of granting awards to photos that picture pain and suffering and the majority of them in an explicit way.[1]

Keywords

Photojournalism; pain; suffering; image.

1 The study brings results of the master dissertation in Communication and Journalism, in the area Communication and Journalism, entitled "Photojournalism: Pain and Suffering – World Press Photo of the Year 1955-2008 case study", concluded at Faculdade de Letras of Universidade de Coimbra, in 2009, under the guidance of Ph.D. Isabel Ferin Cunha.

REVISTA MEDIA & JORNALISMO

Media & Jornalismo, publicação do Centro de Investigação Media e Jornalismo, é uma revista científica que tem como objectivo constituir um espaço de debate e divulgação da pesquisa realizada sobre os media e o jornalismo dentro e fora do país. Afirma-se como um fórum promotor de discussão qualificada não só na comunidade académica mas também entre todos os que se interessam pelos media e pelo jornalismo nas sociedades contemporâneas. Pretende, assim, contribuir para a compreensão destes complexos fenómenos sociais, investigando de forma crítica tanto o seu presente como o seu passado.

Media & Jornalismo abre-se a um leque de abordagens diversificadas, num diálogo que respeita a pluralidade de pontos de vista. As metodologias de análise são diversas mas em todas é comum a exigência de rigor científico. Pretende-se que a reflexão produzida contribua para um conhecimento profundo e crítico de temas como media, jornalismo e democracia; media e identidades sociais; história dos meios de comunicação social; ética da comunicação e deontologia do jornalismo; economia e política dos meios de comunicação social; estratégias da comunicação; televisão e sociedade; tecnologias de informação e jornalismo; novas formas mediáticas e jornalísticas; jornalistas como comunidade interpretativa.

DIREÇÃO

Nelson Traquina, Cristina Ponte, Carla Baptista.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Cabrera, Estrela Serrano, Isabel Férin, João Pissarra Esteves, João Carlos Correia, Jorge Pedro Sousa, José Paquete de Oliveira, José Rodrigues dos Santos, Maria João Silveirinha, Mário Mesquita, Rita Figueiras, Rogério Santos, Susana Salgado.

COMISSÃO DE REDAÇÃO

Anabela de Sousa Lopes, Ana Luísa Rodrigues, Ana Margarida Jorge, António Granado, António José da Silva, António José Teixeira, Carla Martins, Carla Rodrigues Cardoso, Carlos Camponez, Catarina Menezes, Fernando Correia, Helder Bastos, José Carlos Abrantes, José Maria Lopes de Araújo, Lídia Maropo, Maria José Brites, Maria José Mata, Marina Themudo, Pedro Diniz de Sousa, Rosa Maria Sobreira, Telmo Gonçalves.

CONSELHO EDITORIAL INTERNACIONAL

Alberto Pena Rodriguez, Universidade de Vigo (Espanha); Barbie Zelizer, University of Pennsylvania (Estados Unidos); Benoît Grévisse, Université de Louvain-la-Neuve (Bélgica); Claude-Jean Bertrand, Institut Français de Press, Université de Paris II (França); Daniel Dayan Investigador, Centre National de la Recherche Scientifique (França); Daniel Hallin, University of California, San Diego (Estados Unidos); Eduardo Meditsch, Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil); Elihu Katz, University of Pennsylvania (Estados Unidos); Jenny Kitzinger Brunel University, Londres (Reino Unido); Michael Schudson University of California, San Diego (Estados Unidos); Peter Golding, Loughouborough University (Reino Unido); Serge Tisseron, Université de Paris VII (França); Teun van Dijk, Universitat van Amsterdam (Holanda); Thomas Patterson, University of Harvard (Estados Unidos).

AVALIADORES CONSULTADOS

Carla Baptista, Isabel Ferin, Jorge Pedro Sousa, Maria José Mata, Paulo Nuno Vicente, Willy Filho, Teresa Mendes Flores, Vítor flores, Zara Pinto Coelho.

NOTAS PARA AS CONTRIBUIÇÕES

1. MEDIA & JORNALISMO ACEITA ARTIGOS QUE SE INTEGREM NAS ÁREAS COBERTAS PELA REVISTA.
2. Os artigos enviados à Direção da Revista devem ser textos originais e não estar para consideração noutra publicação; quaisquer excepções devem ser indicadas de forma clara à data de submissão.
3. Todos os artigos, sob regime de anonimato, serão submetidos à avaliação de dois especialistas. A decisão final da publicação é da Direção da revista.
4. Os artigos, sob anonimato, devem ser enviados em três cópias em papel, para CIMJ/Direção da Revista Media e Jornalismo, Apartado 14253, 1064-823 Lisboa, sob o formato DOC. do Microsoft Word, e de uma folha separada, com identificação do autor e morada completa (incluindo telefone e e-mail).
5. Os artigos devem ser formatados a corpo 12, fonte Times New Roman, espaço 1,5. Os textos não deverão exceder os 50.000 caracteres (incluindo espaços e notas finais), e as recensões de livros singulares os 8.000 caracteres.
6. Para além do texto, os autores devem fornecer um resumo (100 a 150 palavras) e até dez palavras-chave, em português e em inglês.
7. As citações com mais de 40 palavras devem ser indentadas, em corpo 10 e itálico.
8. Os quadros, gráficos e imagens devem ser gravados e impressos à parte e a sua localização indicada de forma explícita no local onde vai ser inserida [Quadro I aqui]. Os quadros devem ter um curto título descritivo e fonte dos dados, em baixo. As colunas dos dados contidos devem ser claramente definidas e explícitas.
9. Autorizações: Os autores são responsáveis pela obtenção do copyright de ilustrações, quadros ou figuras de outros autores que utilizem nos seus trabalhos.
10. O autor receberá provas do seu artigo, de forma a garantir que a versão final a publicar coincida com a submetida a apreciação, não sendo possíveis alterações substantivas.
11. Os originais recebidos ficam propriedade da revista. Os autores mantêm o direito de republicar o material noutras publicações, desde que os créditos de primeira publicação sejam atribuídos à Media & Jornalismo.

COLEÇÃO *MEDIA E JORNALISMO* (LIVROS HORIZONTE)

1. *A voz dos leitores na imprensa: um estudo de caso sobre as "Cartas ao Director" no jornal Público*, Marisa da Silva, 2007
2. *A Problemática da SIDA Como Notícia*, Nelson Traquina, Vanda Calado e Marisa Silva, 2007
3. *Audiências cativas? As imagens-marca no manual escolar*, Isabel Farinha, 2007
4. *Aos olhos do mundo*, Ana Luísa Rodrigues, 2007
5. *A construção da agenda mediática da infância*, Lídia Marôpo, 2007
6. *Comunicação e Sociedade*, João Pissarra Esteves (Org.)
7. *Jornalismo Cívico*, Nelson Traquina e Mário Mesquita (Org)
8. *Os crimes no Media*, Cristina Penedo
9. *Os jornalistas portugueses – uma profissão em construção (1933/1974)*, Rosa Maria Sobreira
10. *Linguagem e Modernidade*, Gil Ferreira
11. *Comunicação e Cidadania*, João Carlos Correia
12. *Ecrãs em Mudança: Dos Jovens na* Internet *ao Provedor da Televisão*, José Carlos Abrantes (Org.)
13. *Televisão: Das Audiências aos Públicos*, José Carlos Abrantes (Org.)
14. *Viver a Telenovela: Um Estudo sobre a Recepção*, Verónica Policarpo
15. *Os Militares e a Censura: A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*, Joaquim Cardoso Gomes
16. *Leitura das Notícias : Contributos para a análise do discurso jornalístico*, Cristina Ponte
17. *Identidades, Media e Política : o espaço comunicacional nas democracias liberais*, Maria João Silveirinha
18. *A Teoria da Comunicação de Alfred Schutz*, João Carlos Correia
19. *As mulheres e os Media*, Maria João Silveirinha
20. *Os Comentadores e os Media*, Rita Figueiras
21. *Moeda e Comunicação – A representação mediática do Euro*, Maria João Silveirinha e Cristina Ponte (Orgs.)
22. *A Representação das Minorias sexuais na informação televisiva portuguesa*, Clara Caldeira
23. *Os Diários Generalistas Portugueses em Papel e Online*, António Lopes da Silva
24. *Silêncio e Comunicação – ensaio sobre a retórica do não dito*, Tito Cardoso e Cunha
25. *A Construção do Olhar*, de José Carlos Abrantes (Org.)
26. *A TV de Proximidade e os novos desafios do espaço público*, Pedro Coelho
27. *Os Movimentos sociais e os media*, Ana Isabel Cabo
28. *Televisão Brasileira*, Verónica Policarpo
29. *Os Veículos da Mensagem Política – Estudo de uma Campanha Eleitoral nos Media*, Susana Salgado – Maio 2007
30. *30 Anos de Jornalismo Económico em Portugal (1974–2004)*, Christiana Martins – Maio 2007
31. *Comunicação e Sociedade*, João Pissarra Esteves (Org.) – Fev. 2009 – 2ª ed.
32. *Crianças e Jovens em Notícia*, Cristina Ponte (Org.) – Abril 2009
33. *As origens da Reportagem – Imprensa*, Jacinto Godinho – Abril 2009
34. *Jovens, Media e Estereótipos – Diários de Campo numa Escola Dita Polémica*, Raquel Pacheco – Out. 2009
35. *A Europa e os Media – 25 Anos de Adesão Portuguesa à EU*, Ana Isabel Martins – Abril 2010

COLEÇÃO COMUNICAÇÃO

COLEÇÃO DIRIGIDA POR MÁRIO MESQUITA

1. Rogério Santos, *A negociação entre jornalistas e fontes*
2. Sara Pina, *A deontologia dos jornalistas portugueses*
3. Mário Mesquita, *O jornalismo em análise – a coluna do provedor dos leitores*
4. Jean-Jacques Jespers, *Jornalismo televisivo*
5. Eduardo Meditsch, *A rádio na era da informação*
6. Arons de Carvalho, *A censura à imprensa na época marcelista*
7. Daniel Dayan e Elihu Katz, *A história em directo – os acontecimentos mediáticos na televisão*
8. Georges Balandier, *O poder em cena*
9. Cunha Rodrigues, *Comunicar e Julgar*
10. Felisbela Lopes, *O Telejornal e o Serviço Público*
11. Jorge Wemans, *O Público em público – as colunas do provedor do leitor*
12. Hélder Bastos, *Jornalismo Electrónico.* Internet *e Reconfiguração de Práticas nas Redacções*
13. Carlos Leone, *Introdução ao Cesurismo Contemporâneo*
14. Nelson Traquina (Org.), *O Poder do jornalismo – análise e textos da Teoria do Agendamento*
15. Jorge Pedro Sousa, *As notícias e os seus efeitos. As "teorias" do jornalismo e dos efeitos sociais dos media jornalísticos*
16. Isabel Forte, *A Censura de Salazar no Jornal de Notícias. Da Actuação da Comissão de Censura do Porto no Jornal de Notícias durante o Governo de António de Oliveira Salazar*
17. Jorge Veríssimo, *A publicidade da Benetton. Um discurso sobre o real*
18. Oscar Mascarenhas, *O Poder corporativo contra a informação. Seguido de saídas pela ética e pelos "imedia"*
19. Manuel Carlos Chaparro, *Linguagem dos conflitos*
20. Manuel José Damásio, *Práticas educativas e novos media. Contributos para o desenvolvimento de um novo modelo de literacia*
21. Estrela Serrano, *As Presidências abertas de Mário Soares – as estratégias e o aparelho de comunicação do Presidente da República*
22. Anabela Lopes, *CD áudio – efeitos de singularidade*
23. *Maria José Mata, A Autocrítica no Jornalismo. O ombudsman na imprensa nacional e estrangeira*
24. Claude-Jean Bertrand, *A deontologia dos media*
25. Carla Baptista, *Portugal no olhar de Angola*
26. Marta Vilar Rosales, *Temos o que procura*
27. Carlos Camponez, *Jornalismo de proximidade. Rituais de comunicação na imprensa regional*
28. Helena Ângelo Veríssimo, *Os Jornalistas nos anos 30/40. Elite do Estado Novo*
29. Noélia da Mata Fernandes, *A Autoria e o Hipertexto*
30. Pedro Diniz de Sousa, *A dramatização na imprensa do "PREC"*
31. Joaquim Trigo de Negreiros, *Fantasmas ao Espelho. Modos de Auto-representação dos Jornalistas*
32. Joaquim Fidalgo, *Em Nome do Leitor. As Colunas do Provedor do "Público"*
33. José Pedro Castanheira, *No Reino de Anonimato. Estudo sobre o Jornalismo Online*
34. Maria Amélia Paradela de Oliveira Fernandes Faia, *O Eu Construído. Identidade Pessoal e Consciência de Si*
35. Tito Cardoso e Cunha, *Argumentação e Crítica*
36. Mário Pinto, Wlodzimierz Józef Szymaniak, *Títulos das notícias. Recursos retórico-estilísticos: intencionalidade ou acaso?*
37. Orlando Raimundo, *A Entrevista no jornalismo contemporâneo*
38. José Augusto Mourão, *O Mundo e os Modos da Comunicação*
39. Dina Cristo, *A Rádio em Portugal e o Declínio do Regime de Salazar e Caetano (1958-1974)*
40. Carla Martins, *Espaço Público em Hannah Arendt. O Político como Relação e Acção Comunicativa*
41. Vítor Gonçalves, *Nos bastidores do Jogo Político*
42. Fernando Martins, *A Geração da Ética (Três Anos como Provedor dos Leitores do "Jornal de Notícias")*
43. Daniela Santiago, *O Reconforto da Televisão. Uma Visão Diferente Sobre a Tragédia de Entre-os-Rios*
44. Estrela Serrano, *Para compreender o Jornalismo.* O "Diário de Notícias" visto pela Provedora dos Leitores (2001-2004)
45. Francisco Pinheiro, *A Europa e Portugal na Imprensa Desportiva (1893-1945)*
46. Helena de Sousa Freitas, *Sigilo Profissional em Risco, Análise dos Casos de Manso Preto e de Outros Jornalistas no Banco dos Réus*
47. Maria do Carmo Piçarra, *Salazar vai ao Cinema – O Jornal Português de Actualidades Filmadas*
48. Filipa Subtil, *Compreender os Media. As Extensões de Marshall MacLuhan*
49. Sara Meireles Graça, *Dos Problemas da Inserção aos Novos dilemas Profissionais*
50. Teresa Mendes Flores, *Cinema e Experiência Moderna*
51. Susana Almeida Ribeiro, *Infografia de Imprensa – História e Análise Ibérica comparada*
52. Ruth Gregório, *A Bela e o Monstro – Publicidade, Sociedade da Informação e Temetização*

COLEÇÃO CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

1. João Maria Mendes, *Por quê tantas histórias*
2. José Rebelo, *Comunicação – Temas e argumentos*
3. Rogério Ferreira de Andrade, *Colapsos e reparações de sentido nas organizações*
4. Mário Mesquita, *O quarto equívoco – o poder dos media na sociedade contemporânea*
5. Jorge Pedro Sousa, *Forças por Trás das Câmaras*
6. Hermenegildo Ferreira Borges, *Vida Razão e Justiça. Racionalidade Argumentativa na Motivação Judiciária*
7. José Tengarrinha, *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*
8. Isabel Babo-Lança, *A configuração dos Acontecimentos Públicos – Caso República e as Manifestações nos Açores em 1975*
9. João Mário Grilo, *O Livro das Imagens*
10. Alberto Pena, *Salazar, a Imprensa e a Guerra Cívil de Espanha*
11. João Figueira, *Os jornais como actores políticos. O Diário de Notícias, Expresso e Jornal Novo no Verão Quente de 1975*
12. José Augusto Mourão e Maria Augusta Babo, *Semiótica, Genealogias e Cartografias*

CADERNOS MINERVA

1. Jenny Kitzinger e Jacquie Reilly, *Ascenção e queda de notícias de risco*
2. Eduardo Cintra Torres, *Reality shows – ritos de passagem da sociedade do espectáculo*
3. Daniel Dayan e Elihu Katz, *Televisão e públicos no funeral de Diana*
4. Rogério Santos, *Jornalistas e fontes de informação*
5. Laura Fernanda Bulger, *A Imagem da Escrita no Pequeno Ecrã*

REVISTA MEDIA & JORNALISMO

Media & Jornalismo n.º1
Ano 1 – 2002

Media & Jornalismo n.º 2
Ano 2 – 2003

Media & Jornalismo n.º 3
Jornalismo em Tempo de Guerra
Ano 2 – 2003

Media & Jornalismo n.º 4
Media e Desporto
Ano 3 – 2004

Media & Jornalismo n.º 5
As Mulheres e os Media
Ano 3 – 2004

Media & Jornalismo n.º 6
Investigação e Globalização
Ano 4 – 2005

Media & Jornalismo n.º 7
Comunicação Política
Ano 4 – 2005

Media & Jornalismo n.º 8
Imagens da diferença
Ano 5 – 2006

Media & Jornalismo n.º 9
O Jornalismo e a História
Ano 5 – 2006

Media & Jornalismo n.º 10
Jornalismo e Actos de Democracia
Ano 6 – 2007

Media & Jornalismo n.º 11
Crianças, Media, Cidadania
Ano 6 – 2007

Media & Jornalismo n.º 12
Estudos de Teatro e Censura – Portugal –Brasil
Ano 7 – 2008

Media & Jornalismo n.º 13
Um Século de Ensino do Jornalismo
Ano 8 – 2008

Media & Jornalismo n.º 14
A Europa e os Media
Vol. 8, Nº1 – 2009

Media & Jornalismo n.º 15
Género, Media e Espaço Público
Vol. 8 Nº 2 – 2009

Media & Jornalismo n.º 16
Domesticações na Era dos Self Media
Vol. 9 Nº1 – 2010

Media & Jornalismo n.º 17
Media, Jornalismo e Democracia
Vol. 9 Nº2 – 2010

Media & Jornalismo n.º 18
Digital Divides / Fracturas Digitais
Vol. 10 Nº1 – 2011

Media & Jornalismo n.º 19
Inclusão e Participação Digital
Vol. 10 Nº2 – 2011

PEDIDOS
REVISTA MEDIA & JORNALISMO

Media & Jornalismo, publicação do Centro de Investigação Media e Jornalismo, é uma revista científica que tem como objectivo constituir um espaço de debate e divulgação da pesquisa realizada sobre os media e o jornalismo dentro e fora do país.

Nº19 – ANO 10 – 2011 – Inclusão e participação Digital

ARTIGOS

Inclusão e Participação Digital: desafios de um projecto de investigação **Cristina Ponte e José Azevedo**

Comunidades, capital cultural e inclusão digital: acompanhando as tendências tecnológicas numa década **Viviana Rojas, Joseph Straubhaar, Jeremiah Spence, Debasmita Roychowdhury, Ozlem Okur, Juan Pinon e Marta Fuentes-Bautista**

A rede de espaços internet entre paradoxos e desafios da paisagem digital **Cristina Ponte**

Questões de género na participação digital **José Azevedo e Maria João Seixas**

Mecanismos de construção de género na inclusão e participação digital: o caso do telemóvel **Carla Ganito**

Inclusão digital no Centro: consumos e práticas estudantis **Isabel Ferin Cunha e Fernanda Castilho Santana**

Participação e inclusão digital nas margens: uma abordagem exploratória das práticas culturais de jovens afro-descendentes. O caso do rap negro **Ricardo Campos e José Alberto Simões**

Apropriações, usos e mudanças na função social da imagem fotográfica na era digital **Daniel Meirinho de souza**

As "molduras" do Magalhães: Media vs Spin Governamental **Rui Alexandre Novais e Joana Caldeira Martinho**

Nº20 – ANO 11 – 2012 – Imagens e Jornalismo

A "Voz" do Visual na Memória **Barbie Zelizer**

Misturas nas imagens: algumas propostas de (des) arrumação **Isabel Calado**

Fotojornalismo no Brasil: um percurso histórico **Marialva Barbosa e Silvana Louzada**

Narrativas do cotidiano nas favelas do Rio de Janeiro: tentativas de construção de valores-notícia alternativos pelos fotógrafos populares **Alice Baroni e Leonel Aguiar**

Quando a capa da newsmagazine é feminina **Carla Cardoso**

A fotografia e o reforço do estigma **Maria José Brites**

As imagens da ajuda ao desenvolvimento – O que a imprensa mostra sobre os Objectivos de Desenvolvimento do Milénio **Sónia Lamy**

A dor e o sofrimento no Fotojornalismo – Estudo de caso do World Press Photo of the Year (1955-2008) **Janaína Barcelos**

Crónica – Silêncios do mundo – algumas notas sobre imagem e jornalismo **Joana Pontes**

Nome: _____

Morada: _____

_____

Queiram enviar-me os nºs de Media & Jornalismo – 10€ cada Nº (portes incluídos)

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐ 6☐ 7☐ 8☐ 9☐ 10☐ 11☐ 12☐ 13☐ 14☐ 15☐ 16☐ 17☐ 18☐ 19☐ 20☐

Desejo fazer assinatura para 2 números: Nacional – 20€, Internacional – 50€

Junto para liquidação:

Cheque nº: _____ s/Banco _____ no valor de _____

VISA ☐ MASTER CARD ☐ A.E.☐ DINERS ☐ válido até ____/____

Data ____/____/____ Assinatura _____

PEDIDOS

Mariposa Azual – Rua Heliodoro Salgado, nº 48, 1º dto. 2830-346 Barreiro | mail@amariposa.net | www.amariposa.net