



Estética do fragmento no fotojornalismo contemporâneo: Corpo, morte e temporalidade nas imagens de Luc Delahaye¹

Ana Farache²

Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão sobre as fronteiras culturais do fotojornalismo contemporâneo, a partir da observação do trabalho do fotógrafo francês Luc Delahaye, repórter fotográfico que transita entre os campos jornalístico e artístico. A perspectiva adotada privilegia a discussão dos limites estéticos e culturais da imagem jornalística, a partir de uma revisão histórica de suas fontes e de seus mecanismos de produção de sentido.

Palavras-chave

Fotojornalismo; estética; produção de sentido; experiência estética.

A fotografia jornalística é uma categoria de imagem que surgiu com a finalidade primeira de ilustrar notícias veiculadas na imprensa - ou seja, com um foco explicitamente determinado em relação ao seu espaço de legitimação e propagação. O fato de ter se estabelecido nesse ambiente, tão previamente delimitado, nos levaria a intuir que o fotojornalismo seria constituído a partir de uma estética diferenciada daquela que determina as outras categorias de imagens técnicas. Nessa perspectiva, o próprio conceito de fotojornalismo apontaria para um campo estético com características peculiares.

Poderíamos também especular que, ao nos referirmos ao fotojornalismo estaríamos apenas designando uma fotografia publicada na imprensa e, nesse caso, sem quaisquer

¹ Trabalho apresentado ao NP Fotografia: Comunicação e Cultura, do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Ana Farache é mestrande do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Jornalista e fotógrafa, trabalhou como repórter e editora em jornais e emissoras de televisão. Atualmente coordena a Farache Comunicação (www.farache.com.br). E-mail pessoal: anafarache@gmail.com



especificidades estéticas. Essa indefinição estaria fundada na amplitude de funções do fotojornalismo que aponta para o uso da imagem como "um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as conseqüências que ela traz ao Planeta" (SOUSA, 2004, p. 9). Mas, se por um lado essa definição tenta circunscrever as funções do fotojornalismo, por outro lado, o próprio Sousa enfatiza que estamos diante de uma atividade "sem fronteiras claramente delimitadas" (Idem, p. 11). Ora, paradoxalmente, com tantos fins, mas em contraponto sem uma delimitação, restaria apenas ao fotojornalismo a marca singular de ter a imprensa como seu suporte primeiro.

É ainda possível apontar para uma terceira perspectiva na consideração estética do fotojornalismo, seguindo o pressuposto de que determinadas imagens estimulam um novo olhar, tornando-se capaz de provocar no espectador uma quebra de equilíbrio, quando os sentidos já não são mais captados nos níveis habituais - "em suma, tem-se a emoção, a perturbação" (BARILLI, 1994, p. 33). Reações como essas indicariam que certas fotografias, mesmo aquelas presentes na mídia - e, portanto, na maioria das vezes, negociadas como objetos visuais de vida efêmera -, em determinadas circunstâncias produzem sentidos que não se esgotam na descrição de fatos, na veiculação de conteúdos, na construção de um conhecimento inteligível.

O território de tensões que surge entre um fotojornalismo que já nasce esteticamente delimitado, aquele que é definido pelos padrões do meio e um terceiro que é capaz de produzir sentidos no espectador, nos leva a propor os seguintes questionamentos: Qual - se é que existe - a estética da fotografia jornalística e quais parâmetros a determinam? Essa estética seria definida pelo *traço*³ que encontramos nela enquanto objeto, ou só se constitui e se estabelece a partir sua inserção no campo midiático?

A motivação dessas perguntas não consiste em tentar respondê-las pontualmente - na medida em que compactuamos com a idéia de que conceitos conclusivos sobre estética e leitura da imagem são inatingíveis - e sim em nos debruçar sobre elas a partir de uma

³ Tomamos o termo "traço" do historiador Peter Burke, que o utiliza para explicitar a relação entre as imagens e as estruturas que as produzem e que as colocam em circulação, como os veículos de difusão, os meios de produção e de financiamento (Cf. BURKE, 2001).



reflexão que consideramos necessária para um entendimento mais integral sobre a estética no e do fotojornalismo contemporâneo.

Por outro lado, voltamo-nos para uma análise estética que se estabelece a partir do vínculo entre o sujeito que observa e o objeto que é observado, debruçando-nos, deliberadamente, sobre o conhecimento adquirido através da experiência estética. A partir dessa delimitação, adotamos a premissa de que uma reflexão estética só pode ser comunicada por um incessante "movimento de exemplificação" (SCHILLER, 2003, p.21). Ou seja, toda consideração estética se estabelece a partir de exemplos únicos.

Nesse sentido, dirigiremos nossa observação ao trabalho do fotógrafo francês Luc Delahaye⁴, autor de uma obra que transita pelos campos jornalístico e artístico. Filiado à agência Magnum desde 1998, como repórter fotográfico sua carreira constitui-se, principalmente, na produção de imagens de guerra, tendo coberto os conflitos nos Balcãs (na Croácia, em 1991, e em Sarajevo, entre os anos 1992/95), além de ter estado presente em guerras e conflitos no Iraque, no Líbano, em Israel, em Ruanda, na Chechênia, na Bósnia e no Afeganistão.

Essa condição de trabalho, fortemente marcada pelos acontecimentos, pela factualidade propriamente jornalística, não impede que Delahaye se destaque também como artista - dimensão que encontra ressonância nas suas palavras quando afirma, falando de si mesmo, que "o que se quer mesmo é ser poeta" (Citado por BRIGHT, 2005, p. 181). Ainda nos anos noventa, paralelamente ao seu trabalho no front, o fotógrafo já desenvolvia projetos autorais como *L'Autre*, *Portraits/I* e *Mémo*, transformados posteriormente em publicações. Numa entrevista concedida ao repórter Peter Lennon, do jornal *The Guardian* (2004), Delahaye chegou a declarar que ele não era mais um fotógrafo jornalista e sim um artista⁵.

⁴ Luc Delahaye nasceu em 1962.

⁵ É curioso notar que Delahaye tem uma visão extremamente precisa do momento em que ele teria deixado de ser apenas fotógrafo para ser um artista. Na entrevista a Peter Lennon, o fotógrafo fala mesmo de um "zenith", o momento exato em que percebeu a transformação, durante a montagem de uma exposição com imagens em grande formato e que reuniu parte de sua produção fotojornalística. Para ser ainda mais enfático, Delahaye garante nessa entrevista que o fotojornalismo teria sido a condição para que ele pudesse realizar o seu trabalho artístico.

Na imagem de Delahaye intitulada *Taliban*, de 2001, (fig.1), percebe-se ambos, tanto o repórter quanto o artista, encontrando-se, inclusive, a mesma imagem estampada junto a textos que destacam o trabalho jornalístico do autor (Cf. JOHNSON, 2004, p. 309) e em livros dedicados à fotografia de arte (Cf. BRIGHT, 2006, p.181).



Fig. 1

Diante da constatação de que Delahaye opera tanto no nível jornalístico quanto na dimensão artística, seria então possível enquadrar e observar seu trabalho apenas a partir dos parâmetros de uma das duas categorias fotográficas: fotojornalismo e fotografia de arte? Ou só atingiríamos a compreensão de suas imagens ao considerar seu trabalho jornalístico e artístico, simultaneamente?

O que separa essas duas possibilidades de abordar o trabalho de Delahaye é a maior ou menor ênfase que se dá ora ao conceito, ora à imagem. Por isso, é necessário observar a fotografia com o cuidado de não nos determos, a priori, nos textos que a acompanham em diversos livros, pois tal leitura poderia nos afastar da perspectiva de síntese que nos interessa, e da imagem em si - objeto fundamental de nossa observação. Como coloca Susan Sontag (2003, p.14) "todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas".

Na fotografia *Taliban*, um jovem homem ocupa, absoluto, o meio do quadro, imóvel, morto ou talvez quase morto - o que se vê não é suficiente para determinar. Também não é possível aferir que o personagem seja um soldado ou um guerrilheiro. O colete verde, com vários bolsos, indica uma roupa de combate, para armas e munições. Mas nada disso está presente na fotografia, apenas na nossa memória e imaginação – que

pode ou não estar de acordo com a realidade da cena retratada. Deitado sobre o chão de areia, se sobressai na sua face, embora num detalhe quase imperceptível a um primeiro olhar, o vermelho do fio de sangue que escorre pelo canto esquerdo de sua boca. Marcas de perfurações de bala descem pelo seu quadril direito até desaparecerem no chão, onde se vê uma pequena mancha de sangue. O corpo está numa posição de leve contorção, e enquanto a parte inferior pende para a esquerda, a cabeça cai para o lado oposto.

No alto da imagem, no limite do seu enquadramento superior, uma "coisa" nos interpela. Um pedaço de algo, acinzentado quase do [no mesmo] tom azul da meia. Poderia ser apenas uma pedra. Não é possível nomear. Mas, por se destacar do tom marrom do solo ou mesmo pela sua posição no alto da foto, atrai o nosso olhar. Disputando com a meia, institui-se para o observador como o *punctum* tão citado de Barthes, ou seja, "esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)" (BARTHES, 1980, p. 46). Há, nessa aproximação do conceito de *punctum* a uma fotografia jornalística, um desafio: como se sabe, Barthes afirma que, nas fotos de reportagem, "nada de *punctum* [...]. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo" (Idem, p.67). Mas percebemos que não é bem assim. Não em fotos jornalísticas como essa que Delahaye nos apresenta. Para ela, nosso olhar pede tempo.

Nossa perspectiva de análise pressupõe que algumas fotografias se destacam do que chamaríamos de fotos *corriqueiras* do jornalismo, imagens que se perdem entre dezenas que nos deparamos diariamente sem nos deixar nenhuma lembrança ou sensação. Nossa reflexão se volta para fotografias que despertam um sentido que ultrapassa aquilo que está diretamente representado nela. Nesse caso, a observação de determinada imagem pode remeter o espectador a uma perturbação - no sentido definido acima por Barilli -, mesmo que, numa primeira instância, seu objetivo imediato seja o de informar e denunciar pela mídia, o que acontece pelo mundo através do objeto fotografia.

A partir dessa constatação, consideramos ser possível descrever um outro tipo de produção de sentido em operação no fotojornalismo. Sugerimos que essas imagens nos propiciam, ao contemplá-las, uma dimensão suplementar que seria a da experiência estética, entendida aqui como o resultado de uma percepção visual capaz de levar o espectador a um estado complexo de contemplação, prazer, comoção, dor, harmonia ou inquietação. Por outro lado, diante de algumas fotografias jornalísticas, percebemos que

"é a qualidade estética que unifica a experiência enquanto reflexão e emoção. Qualidade estética não é apenas o reconhecimento descolorido e frio daquilo que foi feito, mas uma condição receptiva interna, que é a válvula propulsora de futuras experiências" (DEWEY, citado por MAE BARBOSA, 1998, p. 22).

A interação entre factualidade e criação artística, característica do trabalho de Delahaye, se apóia na possibilidade de a experiência estética ocorrer através da contemplação daquilo que não é considerado especificamente artístico - ou seja, do que não é definido social ou institucionalmente como obra de arte, como uma fotografia jornalística, por exemplo. Partimos então do princípio que experiência estética é passível de eclodir nas circunstâncias simples do dia-a-dia, situação reiterada por Morin (2005, p. 78) ao afirmar: "eu não defino a estética como a qualidade própria das obras de arte, mas como um tipo de relação humana muito mais ampla e fundamental".

A fotografia *Taliban* de Delahaye seria, portanto, uma dessas imagens que se destacam no campo midiático. De um primeiro olhar sobrejacente, nos aproximamos lentamente da imagem, atraídos pelos detalhes da cena. Meias azuis, cor de anil, sapatos - supõe-se - já arrancados, o corpo deitado num gesto que indica a suavidade de uma queda compassada. Seus olhos fitam através de nós. Olhos e boca entreabertos como se, num último suspiro, se entregasse ao seu destino. Estamos posicionados sobre ele, como deuses do Olimpo a observar um mortal que cumpre o seu destino, numa composição que remete imediatamente à pintura⁶.

Como sabemos, na história da arte, a dor e a morte não constituem meros temas da vida cotidiana, incorporados pelos artistas. Como nos indica Marc Le Bot (Cf. 1992) existe um vínculo profundo entre a experiência artística e a experiência da dor. Esse vínculo tem suas origens na mitologia. "Assim, operar com a dor e através dela não é uma questão que se pode dizer pós-moderna", complementa Frayze-Pereira (2006, p.272). No caso da pintura clássica, com a interferência direta da igreja sobre a produção artística, a morte foi constantemente representada pela imagem do Cristo morto. O tema

⁶ Essa leitura é compartilhada por Brooks Johnson, que afirma: "A fotografia do Taliban de Delahaye retira sua notável graça da postura da figura, numa pose que é frequentemente observada em pinturas do Cristo morto ou de santos mártires (JOHNSON, 2004, P. 308, nossa tradução).

foi utilizado por pintores como Annibale Carracci (*O luto do Cristo morto*, 1603), Hans Baldung Grien (*O Cristo morto*, 1511-12) e Anne-Louis Girodet-Trioson (*O Cristo morto carregado pela Virgem*, 1789).

Um outro exemplo dessa correlação entre a presença do corpo morto na pintura e a imagem de Delahaye pode ser observado no trabalho do artista renascentista italiano Guercino (1591-1666), intitulado *O Cristo morto velado por dois anjos* (fig. 2). A pintura retrata uma cena onde, como diz o título, dois anjos velam junto ao corpo de Cristo na manhã da ressurreição. Observando atentamente, é possível verificar, no primeiro plano, a representação do Cristo recostado numa pedra, numa situação dúbia, que oscila entre a imagem da morte e a do sono. De alguma forma, essa dubiedade está na fotografia de Delahaye, assim como a luz principal, que tanto no quadro quanto na fotografia, incide mais fortemente sobre o corpo caído. Constatamos ainda na pintura, tanto quanto na fotografia, suaves manchas de sangue na testa e na face do Cristo representado, além de marcas de perfurações na mão direita e no pé esquerdo. Todas essas marcas são em ambas as representações discretas e só se revelam ao olhar mais minucioso. A fotografia de Delahaye ainda nos remete à pintura de Guercino na exibição de um corpo levemente contorcido, com as pernas dobradas e voltadas para o lado direito, enquanto a face pende para o lado oposto.



Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.

Fig. 2

São indícios que nos mostram que formalmente o trabalho de Delahaye (conscientemente ou não) acompanha a composição pictórica clássica: um corpo no centro do quadro sob a luz que se esmaece nas bordas, dirigindo nosso olhar para o motivo da imagem: um homem entregue à morte. Composição e tema a um só tempo contemporâneos e tradicionais, tanto na pintura quanto no fotojornalismo. No caso específico do fotojornalismo, aliás, essa correspondência está associada à própria origem da fotografia de reportagem.



Fig. 3

Precisamente 138 anos separam a imagem de Timothy O'Sullivan (fig. 3) da realizada no Afeganistão por Delahaye. A fotografia de O'Sullivan - um dos 20 fotógrafos da equipe de Mathew Brady na cobertura da Guerra da Secessão - foi tirada em julho de 1863, em Gettysburg, nos Estados Unidos. Como procuramos demonstrar em texto anterior (FARACHE, 2006), apesar de vários autores (SOUGEZ, 1996, p. 259; SOUSA, 2004, p. 19, entre outros) afirmarem que o estabelecimento do fotojornalismo só aconteceu, de fato, na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, já em meados do século XIX, surgem trabalhos fotográficos com características de reportagens, sendo as guerras a temática dessas documentações iniciais. O americano Mathew Brady - juntamente com o inglês Roger Fenton, que registrou a guerra da Criméia em 1855 - foi um dos seus pioneiros (Cf. FREUND, 1974, p. 103).

Na fotografia de O'Sullivan, intitulada *Uma colheita de mortes*, vemos, ao fundo, figuras em pé e um combatente montado a cavalo. Logo no primeiro plano, visualizamos uma dezena de soldados caídos no chão, com destaque para um deles que

tem seu rosto voltado para a câmara. A cena aponta para o fato de que mesmo num período que poderíamos chamar de pré-fotojornalístico, a guerra e a morte não só eram temas recorrentes como, de alguma forma, determinavam a produção de imagens num padrão que permanece válido até hoje. Portanto, igualmente ao que verificamos na pintura, no campo da fotografia a abordagem da imagem de Delahaye é factual sem ser, no entanto, específica da contemporaneidade. Ao contrário, trata-se de um tema já bem antigo.

No entanto, apesar dessa constatação, encontramos na fotografia de Delahaye rastros do nosso tempo, ou seja, a imagem pode ser datada. Não no cenário, que se coloca sem marcas temporais e não nos deixa perceber nada ao seu entorno, sejam construções ou objetos. Nossa pista de um tempo mais recente, embora não necessariamente referente aos nossos dias, são as vestes do homem tombado. Costurada, com botões, o colete com detalhes de uma produção industrial. Em contraponto, suas calças sugerem uma costura menos elaborada, apesar de podermos enxergar uma bainha feita à máquina. Meias de um material que sugere uma malha acetinada. Vestígios que podem nos fornecer uma época precisa ao menos retrospectivamente. A paisagem é de uma terra seca, com pouca vegetação. A luz é do dia apesar de não se ter certeza se é natural ou artificial.

De tez lisa e morena e com cabeleira vasta, o jovem aparenta ter menos de trinta anos de idade. E só. Como sermos objetivos sem nos arriscar ao dizer qualquer outra palavra sobre o jovem guerrilheiro? O risco se reflete nos primeiros discursos de Baudelaire, no Salão de Paris de 1859, quando dizia que insensatos eram os que acreditavam "que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão". Concordamos e percebemos que não é possível se encontrar na fotografia o que objetivamente ela nos leva a pensar e a querer falar sobre ela. A imagem nos remete a uma reflexão que não está, necessariamente, atrelada aos elementos que se apresentam. Nesse caso, o que vemos nela, não está nela, pelo menos formalmente.

É essa transcendência do olhar que Merleau-Ponty exprime, quando afirma que haveria "muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos moinhos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que vejo" (2004, p.18). Nesse sentido, o que percebemos na fotografia de Delahaye chega até nós apenas como fragmento do real.

Fragmento na forma e no conteúdo. E, ao observá-la, temos que recorrer a nossa memória, imaginação e sensações. Apenas dessa maneira conseguimos apreendê-la e completá-la, dando-lhe um sentido circunscrito no tempo e espaço. Como define Frayze-Pereira (2006, p.100), "a fotografia fragmenta o real – o tempo, espaço, matéria; torna-o domável; dá-lhe opacidade". Essa fragmentação faz parte da própria natureza da fotografia que "depende do fragmento e de uma estética de um ponto de vista, do particular e do singular" (SOULAGES, 1998, p. 343). E isso se confirma na fotografia de Delahaye.

Pelos fragmentos presentes na imagem *Taliban*, conseguimos isolar a representação da morte, uma das marcas mais constantes no fotojornalismo desde seus primórdios. E é a partir de uma estética da representação da morte e da dor que grande parte do fotojornalismo se estabelece. São imagens que, ao serem apresentadas ao leitor, podem se diferenciar pelo estilo, sutileza e enquadramentos, ora impostos pelo olhar do fotógrafo, ora determinados pela linha editorial de seu veículo de propagação. E esse olhar estético não nos parece ter sido estabelecido paralelamente ao surgimento das primeiras reportagens fotográficas.

Consideramos que a fotografia de imprensa não surge sob a égide de uma estética que a consolide como uma nova forma de expressão visual. Havia sim, nos seus primórdios, um objetivo estético a perseguir, e que era um elemento básico: a nitidez da imagem apresentada. Por conta das precárias condições tecnológicas das máquinas usadas no início da fotografia, seu aparato não era adequado para fins jornalísticos. As máquinas eram pesadas, de difícil deslocamento, os filmes utilizados não tinham sensibilidade suficiente para serem expostos à luz natural, o que exigia flashes robustos e barulhentos. Fatores que impediam uma rapidez e discrição que a foto-reportagem exigia.

Os primeiros fotógrafos de imprensa também não eram respeitados como profissionais e tinham uma reputação "deplorável" (FREUND, 1995, p. 109). Esses profissionais eram escolhidos, muitas vezes, por terem um físico robusto e, portanto, aptos a carregarem máquinas pesadas, de trabalhar com químicos tóxicos. De fato eles estavam mais preocupados em produzir uma imagem nítida, independente do que ou com qual enquadramento fotografassem. Durante muitos anos, o fotógrafo de imprensa foi considerado um profissional sem qualificações éticas ou culturais. As fotografias

publicadas nos jornais não eram assinadas e, durante quase 50 anos, esse profissional era tido apenas como um cumpridor de tarefas, sem nenhuma criatividade ou iniciativa. Portanto, num contexto assim degradado, a estética hegemônica não poderia deixar de ser aquela determinada pela tecnologia do momento e pela baixa expectativa dos profissionais, da mídia e dos seus leitores. O que se buscava era algo que servisse, basicamente, para uma boa reprodução. A fotografia servia apenas para ilustrar uma história a ser publicada na imprensa.

O fotojornalismo, como é sabido, teve início na Alemanha, após a Primeira Guerra mundial, quando surgem os primeiros profissionais que não são mais da classe dos subalternos e sim da burguesia ou da aristocracia - "que perdeu fortuna e posição política, mas que preserva ainda o seu estatuto social" (FREUND, 1995, p. 114). Erich Salomon⁷ foi um desses fotógrafos que percebeu a expansão da imprensa e o espaço que a fotografia poderia ocupar nessa mídia. Utiliza-se de uma nova máquina fotográfica, a Ermanox, que era pequena – em relação às usadas até então - e tinha uma objetiva de muita luminosidade para época, o que lhe permitia fotografar interiores sem a utilização de flashes e, conseqüentemente, sem que as pessoas percebessem que estavam sendo fotografadas. "Essas imagens são vivas porque elas não são posadas. Isso será o início do fotojornalismo moderno. Já não será a nitidez de uma imagem que lhe dará o seu valor, mas o seu assunto e a emoção que ela deverá ser capaz de suscitar" (Idem, p. 115).

O que Freund chama de *imagens vivas* pode ser percebido na fotografia feita por Salomon, na Conferência de Haia, 1930 (fig.4). Os personagens da foto aparentam total descontração: um homem parece cochilar recostado num sofá, outro descansa a cabeça sobre a mão e um terceiro aparece de olhos fechados. A sala se apresenta com uma luz ambiente proveniente de um grande abajur, dando uma intimidade à cena. E, sobre a mesa, xícaras, blocos de anotações, dispostos naturalmente, sem que se perceba alguma arrumação prévia, que era – e ainda é - recorrente nas fotos posadas. O contraste do branco e preto se destaca justamente pela ausência da luz artificial que, com os flashes da época, revestiam todo o quadro com uma luz única, pasteurizada. O observador passa

⁷ Nascido em Berlim, em 1886, Salomon descendia de uma família de banqueiros, estudou direito e, logo após concluir seus estudos, foi preso e feito prisioneiro pelos franceses. Quando volta a Berlim já não mais consegue trabalho numa Alemanha arrasada política e economicamente.

a perceber as sombras, os realces, o *clima* e a *emoção* daquele momento reservado para o descanso de alguns congressistas durante a conturbada Conferência de Haia.



Fig. 4

O que era um ambiente reservado a poucos, com a câmara de Salomon passa a pertencer a muitos. Aí estaria a grande importância da fotografia de imprensa que viria a mudar "a visão das massas" (FREUND, 1995, p.107). A partir dela, o homem comum passaria a participar dos acontecimentos que norteavam suas vidas, pois se, por um lado, a palavra escrita é abstrata, por outro a imagem seria o reflexo concreto do mundo em que vivemos. A fotografia inaugura então o que Freund chama de "os *mass media* visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato coletivo".

Esse padrão moderno da fotografia de imprensa é decorrência, no nosso entender, de uma mudança social, econômica e cultural do entre-guerras, aliada aos avanços tecnológicos e ao olhar cuidadoso de um novo profissional da fotografia. A partir de então surgem as agências fotográficas, os magazines ilustrados, os jornais nacionais e internacionais com sucursais espalhadas pelo mundo, além de fotógrafos que se tornaram ícones da imagem de imprensa. Toda essa mudança tem no leitor um elemento ativo no processo fazer-propagar-observar a fotografia, na medida em que, como apregoa Merleau-Ponty (2004, p. 17), existe uma relação direta entre o que vê e o que é



visto, concretizando-se assim uma "inerência daquele que vê ao que ele vê". Nessa perspectiva, acreditamos que a realização máxima da fotojornalismo acontece quando o olhar do fotógrafo se encontra com o olhar do leitor através do objeto fotografia.

Dessa forma, seria possível enfatizar a conexão do campo da fotografia jornalística com o da estética, a partir da idéia de que qualquer reflexão sobre atributos visuais, no mundo contemporâneo, necessita evocar a experiência estética que "torna-se como que um microcosmo, qualitativo, simbólico, em que se articulam, com ordem estudada, todas as possíveis experiências que, de forma confusa e caótica, urgem no macrocosmo da experiência comum" (BARILLI, Op. Cit. p. 42). Assim, diante do *Taliban* de Delahaye, que associa produção de sentido fotográfico, suporte midiático e experiência estética, é possível se restabelecer um nível adequado de discussão conceitual e de análise aplicada ao campo do fotojornalismo em particular e da comunicação em geral.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, A. M. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BARILLI, R. **Curso de Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRIGHT, S. **Art Photography Now**. London: Thames & Hudson, 2006.
- BURKE, P. **Eyewitnessing**. London: Reaktion Books, 2001.
- COSTA, H. "Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo". **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional, n. 1-2 (jan/dez 1993) Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.
- FARACHE, Ana. "Fotojornalismo e ideologia: diversidade conceitual e eficácia Comunicacional". **Studium**, v. 26, p. 1-4, 2007
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, Dor: inquietude entre estética e psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- FREUND, G. **Photographie et Société**. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- FREUND, G. **Fotografia e Sociedade**. Mafra: Vega, 1995.
- JOHNSON, Brooks. **Photography Speaks**. New York: Aperture Foundation, 2004.



LE BOT, M. "Lá mort dans l'art". *Cimaise*, 39/21, pp. 65-70, nov.dez., 1992.

MERLEU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX**. Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

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

SOUGEZ, M. L. **História da Fotografia**. Lisboa: Dianlivro, 1996.

SOULAGES, F. **Estética de lá fotografia**. Buenos Aires: La Marca, 1998.

SOUSA, J. P. **Fotojornalismo**: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

THE GUARDIAN. Londres, 31 de janeiro de 2004.