

## **Do *Pit* ao “Eu-repórter”: a busca do caráter noticioso na fotografia<sup>1</sup>**

Leandro Pimentel Abreu<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Nos últimos anos há um crescimento do número de fotografias de amadores na grande imprensa e alguns veículos passam a ter seções exclusivas para a publicação dessas imagens cuja produção é então estimulada. Essa busca por imagens feitas por amadores ocorre paralelamente ao desenvolvimento de um tipo de dinâmica de produção mais veloz e eficiente nas empresas de comunicação, se afastando de um ideal romântico de jornalismo. O objetivo deste ensaio é problematizar a produção de fotografias documentais através dessas duas práticas, a do fotógrafo profissional e a do fotógrafo amador, e, por meio da observação de alguns casos, perceber a possível convergência para um tipo de proposta comum.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotojornalismo; documento; leitor-autor.

### **TEXTO DO TRABALHO**

Em setembro de 2008 o jornal carioca O Globo deu início a uma campanha incentivando os leitores a enviarem flagrantes de irregularidades nos espaços públicos para o site do jornal. Uma das mensagens, divulgada em outdoors, usava letras maiúsculas tomando quase toda a extensão da imagem para fazer uma pergunta – CARRO NA CALÇADA? – e posteriormente, através do imperativo, encerrar qualquer dúvida através de uma ordem categórica: FOTOGRAFE. Em letras menores, embaixo do logotipo do jornal, uma outra frase dizia: “muito além do papel de um jornal”. A utilização do espaço publicitário para pautar o público, transformado em um híbrido de fotojornalista e fiscal da prefeitura, é sintetizada por essa frase conclusiva que aponta para uma indefinição do próprio papel do jornal, que passa a assumir para si a responsabilidade de suprir a função que o Estado deixara, supostamente, de cumprir.

Talvez haja um movimento intrínseco à própria imprensa, algo que se deu na sua origem e se re-atualiza ao longo de sua história, que a leva em direção à colonização daquelas terras que estão abandonadas, dos territórios que estariam à margem da ordem.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando da Escola de Comunicação da UFRJ - ECO, email: pimenteleandro@hotmail.com.



Nesse projeto civilizador, ela não mediria esforços para exercer o papel de juiz, polícia, fiscal, ou simplesmente de orientadora para o bom caminhar das instituições.

Segundo Walter Benjamin, a imprensa, por mais antiga que seja sua origem, com a consolidação da burguesia, destacou-se como um instrumento de afirmação de uma nova forma de comunicação: a informação (BENJAMIN, 1994, p. 202). Ao excluir a força da narrativa da experiência da comunicação, a informação esvazia a potência da linguagem de seu lugar e de sua forma, que passam a ter uma existência separada do conteúdo.

Benjamin via na expansão da imprensa e na difusão da informação os traços da decadência da narrativa. “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). A imprensa nessa época ainda estava iniciando sua vocação como fabricante de notícias e entretenimento. Mais tarde, os veículos de comunicação desenvolveram uma estrutura de produção mais dinâmica, incorporando tecnologias que tornaram o processo produtivo bem diferente do da primeira metade do século XX.

As diferenças entre a imprensa daquela época e a de agora ficam ainda mais evidentes nas palavras de Hippolyte Villemessant (1810-1879), fundador do jornal *Le Figaro*, que, segundo Benjamin, definiu a essência da informação em uma fórmula: “Para meus leitores o incêndio no sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri” (Ibidem, p. 202). Benjamin usa essa sentença para exemplificar como “o saber que vem de longe encontra menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos” (Ibidem, p. 202).

Pode-se dizer, portanto, que a diminuição das distâncias através dos transportes, que comprimiram o tempo dos deslocamentos dos corpos, assim como as novas tecnologias numéricas, que permitem a transmissão quase instantânea de dados, apresentam questões novas em relação às tradicionais formas de territorialidade. Nesse sentido, a questão da distância física passa a ter outra dimensão e talvez seja provável que de lá para cá passamos a ser igualmente, ou mais ainda, afetados por acontecimentos que se dão em locais afastados, cujo testemunho já vem digerido pelos códigos que os tornam menos contraditórios e conflituosos.

Nesse processo, a fotografia aparece como uma das técnicas mais eficazes na representação dos acontecimentos que passam a possuir uma forma passível de ser decomposta, arquivada e manipulada. Formada por um código numérico ou por um conjunto de grãos de prata em uma superfície de papel ou acetato, essa imagem parece mais palatável do que os próprios acontecimentos. Estes, por sua vez, dos quais estamos próximos o suficiente para percebermos as nuances, as contradições e os conflitos, implicam, muitas vezes, em um tipo de enfrentamento, em tomadas de decisões e em deslocamentos que exigem o abandono de um lugar confortável no qual já se estava estabelecido.

Contudo, mais do que se referir a um acontecimento que se deu em uma distância espacial, Benjamin, ao criticar o império da informação, esclarece que se refere também à exclusão do longe temporal contido na tradição, que ele define como um tipo de saber

que vinha de longe, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira uma verificação imediata. Antes de mais nada ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível (BENJAMIN, 1994, pp. 202 e 203).

No ensaio “Sobre a dor dos outros”, último livro publicado por Susan Sontag antes de sua morte, ela discorre sobre o que sentimos diante das fotos de sofrimentos alheios. Sem oferecer nenhuma resposta, ela conclui observando que “as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades”(SONTAG, 2003, p. 36).

O que então determinará a força revolucionária de uma imagem? Uma fotografia de sofrimento possibilitará algum tipo de conforto para a vítima, ou algum tipo de experiência que não seja a consternação com a infelicidade do outro e, por comparação, a minimização do próprio sofrimento? Será possível o fotógrafo autor definir no ato de feitura a potência de sua fotografia? Ou esta potência será sempre estabelecida pelo modo como ela se apresenta e por aqueles que dela farão uso?

Sontag procura evitar uma posição catastrófica como a de Guy Debord ao afirmar que vivemos em uma “sociedade do espetáculo”. Isto, para ela, seria universalizar um tipo de perspectiva em que todos seriam espectadores ou atores, e as imagens perderiam sua potência de afetar. Ou seja, essas imagens de sofrimento não

produziriam nada mais do que uma consternação distanciada a fim de que possamos ver o telejornal ao mesmo tempo em que fazemos nossas refeições.

Porém, seguindo o raciocínio da autora americana, percebemos que a imagem pode sim afetar, pois a possibilidade delas gerarem uma experiência não é algo inerente a elas, nem ao contexto em que se apresentam, mas dependem do modo como o observador fará uso delas.

Contudo, destacar o papel do observador não descarta a importância da apresentação no modo com que a imagem ganha potência de afetar o observador e gerar uma experiência.

Mesmo aquelas imagens supremas cuja seriedade, cuja força emocional parece estabelecida de uma vez por todas, as fotos de campos de concentração tiradas em 1945, tem peso diferente quando vistas em um museu fotográfico; numa galeria de arte contemporânea; num catálogo de museu; na tevê; nas páginas do New York Times; nas páginas da Rolling Stone; num livro. Uma foto vista num álbum fotográfico ou impressa em papel de jornal grosseiro tem um significado diferente quando exposta numa butique Agnes B”. (SONTAG, 2003, p 99-100)

E finaliza destacando a diferença entre a imagem na modernidade e na contemporaneidade, quando a busca de justiça, sobre a qual se baseou o romantismo dos fotógrafos documentais, parece ter desmoronado junto com a ascensão de um neoliberalismo global no qual as fronteiras parecem estar menos definidas, sejam elas de nacionalidade, territorialidade, ideologia ou sexo.

Em alguns setores mais conservadores divulga-se a ideia de que atualmente temos no panorama da imprensa mais fotografias construídas, mais poses, mais retratos, mais encenação, mais produção e mais falsificações.

O *Photoshop* e outros programas de processamento de imagens ganham popularidade e todos passam a ter certeza de que aquela pele não é tão sedosa quanto parece na fotografia. Há a difusão da ideia de edição no senso comum e, o que parece ocorrer, é que a diferenças entre a fotografia factual e a de publicidade tornam-se mais difusas. Pode haver tanto uma foto jornalística bem acabada, com uma definição e uma iluminação absolutamente artificializada, como a de um anúncio, como pode haver uma campanha publicitária que utiliza uma estética que faz as fotos parecerem despojados flagrantes feitos na rua. Sontag percebe essa diferença entre a disposição dessas imagens nas páginas das revistas onde, atualmente, é bastante comum confundirmos uma imagem publicitária como parte de uma matéria e vice-versa.

Quando o soldado fotografado por Capa no instante em que tombava para trás apareceu na revista Life ao lado do anúncio da pomada Vitalis, havia uma enorme e insuperável diferença de aspecto entre os dois tipos de fotografia, a “editorial” e a “publicitária”. Agora não existe mais (SONTAG, 2003, p. 100).

Essa diferença que foi se perdendo talvez pudesse ser lida como o triunfo da informação sobre a narração. A imagem torna-se puramente cosmética, assim como toda a forma do jornal, pois o que precisa ser preservado na ética do jornalismo seria a “verdade dos fatos” e não a “verdade do discurso”. Nesse sentido, o uso do *Photoshop* é condicionado à necessidade de que algo não seja alterado. Nessa ausência de manipulação estaria o compromisso com o referente. Há, portanto, no respeito solene com esse real mítico da informação algo que está para além do testemunho e do fragmento fotográfico. Algo que serve de objetivo para a construção de um tipo de discurso que tem como fundamento a ideia de um real estável e representável.

Junto à proliferação da imagem digital, se reconfigura a ideia difundida ao senso comum do fotógrafo como personagem que testemunha e relata através da imagem, e da fotografia como ferramenta mais eficaz para a realização da narrativa mnemônica. Essa mudança foi analisada por Thomas Levin como um tipo de perda da continuidade semiótica que infringe “a suposição básica sobre as imagens de base fotoquímica: a homogeneidade semiótica de sua superfície expressiva”. (FATORELLI & BRUNO, 2006, p. 200)

Segundo Levin há uma perda da força de índice da imagem fotográfica que, inclusive, perde a capacidade de servir de prova em um tribunal. Essa indicialidade acaba sendo absorvida por imagens de uma outra ordem: as câmeras de vigilância e as narrativas em tempo real. As imagens feitas por esses dispositivos parecem ser dotadas de uma credibilidade como testemunho, decorrente da suposição de não haver tempo hábil para a manipulação da imagem. No caso das câmeras de vigilância, há a impressão de se tratar de um olhar mecânico que percebe de modo neutro os movimentos no ambiente.

Uma das hipóteses é que essa busca pela foto do leitor seria a tentativa de salvamento desse vínculo da imagem com o referente que garante a estabilidade de um real fora da imagem. O fotógrafo-leitor, sem a habilidade do fotógrafo profissional, estaria menos apto a manipular suas fotos para obter um resultado de acordo com o seu ideal e, por conseguinte, encarnaria a possibilidade de um resgate de um olhar mais

puro. O leitor, neutro como uma câmera de vigilância, agiria como alguém que não deve dizer nada através da imagem, aquele que teve a sorte de estar no lugar do acontecimento e constata a notícia, fotografa, envia as imagens para a redação e espera que o editor escolha a imagem que mais lhe convier.

Nessa nova ordem, vale a pena repensar a ideia do fotógrafo como autor e da fotografia de caráter documental como testemunho de um acontecimento. As novas tecnologias, ao induzirem a uma outra configuração no processo produtivo e na circulação da notícia, evidenciam o caráter arbitrário de toda documentação. A ideia do profissional de imprensa como aquele que estaria mais apto a observar, investigar e traduzir eticamente o acontecimento, se fragiliza diante do reconhecimento por parte do público de que toda representação de um acontecimento sofre várias etapas de transformação antes de chegar ao leitor.

A democratização do *Photoshop*, apesar de não ter introduzido aparentemente nenhuma nova manipulação da imagem que não houvesse sido possível realizar anteriormente através das diversas técnicas analógicas de montagens e retoques, parece tornar mais acessível a compreensão de que toda fotografia é, antes de tudo, uma construção. Em contrapartida, toda imagem tem também uma vida independente do autor que a constrói. Ela circula, prolifera produz efeitos através das redes nas quais ela transita. Essa liberdade faz surgir um novo território a ser colonizado pela imprensa.mo.

Incapaz dessa quase onipresença, a imprensa passa a expandir o seu corpo de colaboradores. Ao ocupar um espaço virtual na web, os veículos de comunicação passam a ter um espaço mais amplo do que a tradicional seção de cartas do leitor da versão impressa, e voltam-se a publicar também as fotografias enviadas pelos leitores, além dos textos. Com a flexibilização do espaço de publicação e a facilidade de acesso a câmeras fotográficas digitais e outros dispositivos de produção e transmissão de imagens, como os celulares, por exemplo, a possibilidade de participação do leitor ganha um maior dinamismo. Pode-se fazer uma fotografia através do celular, discar para o número da redação e enviá-la em instantes.

Tendo em vista essas possibilidades potencializadas pelas novas tecnologias e o fato de alguns acontecimentos espetaculares ocorridos nos últimos tempos terem sido narrados através de imagens feitas por amadores munidos de câmeras compactas ou celulares, os veículos passam a incrementar esse dispositivo de participação do leitor.

Porém, a fim de que esse leitor-colaborador tenha realmente uma eficácia é preciso que a sua imagem seja precisa, deixando o mínimo de abertura, para que o leitor não se perca em derivações sobre a superfície da imagem. Para isso, assim como os fotógrafos profissionais, o leitor-colaborador passa a ser pautado segundo alguns critérios específicos.

O objetivo deste artigo é, portanto, apontar algumas pistas das condições que possibilitaram esse fenômeno de busca pela imagem do amador e como o fotojornalista se posiciona perante essa nova ordem. A segunda hipótese para a qual iremos apontar é que o crescimento pela demanda de fotografia de amadores pelos veículos de comunicação, tem em seu outro pólo uma limitação do espaço de circulação dos jornalistas profissionais. Não que esse espaço de circulação seja necessariamente mais limitado que antes (apesar de que essa restrição parece realmente ter aumentado), mas uma espécie de “síndrome da ubiquidade” parece fazer da onipresença uma necessidade urgente do homem contemporâneo. Cabe então a um veículo de comunicação estar em todos os lugares simultaneamente e oferecer ao seu leitor as melhores dessas diversas imagens que são produzidas a todo instante em inúmeros locais no mundo inteiro.

Diante dessa diversidade, o que aparece como necessário e fundamental para que a imprensa forme essa nova legião de colaboradores é dar-lhes a mesma orientação dos fotojornalistas através de pautas que visem a representação eficaz de um acontecimento. Ou seja, cabe mostrar-lhes a importância da fotografia informativa, que deixe clara a notícia, que inclua o personagem, a ação e o cenário onde se deu o evento.

No contrato que o jornal O Globo impõe aos leitores-colaboradores como condição para participarem, há no item três da primeira cláusula a advertência de que “o conteúdo enviado para o “Eu-Repórter” poderá ser publicado no site desde que tais textos, fotos, vídeos e áudios possuam caráter noticioso, nunca opinativo”.

Nas imagens produzidas por esse novo exército de fotógrafos com seus celulares e câmeras compactas prontas para documentar acontecimentos onde o profissional não pode chegar, o acaso e a falta de domínio da técnica, a tendência em olhar os acontecimentos sem a objetividade e a frieza necessária ao bom exercício da profissão, parecem ser a barreira emocional que deve ser ultrapassada para a realização de uma boa fotografia de caráter jornalístico. Para criar imagens de qualidade

satisfatória seria preciso tanto o domínio técnico quanto o envolvimento afetivo e racional com o seu objeto.

A ausência desse conhecimento e desse treinamento não seria, possivelmente, também o caldo que fornece o frescor que torna essa produção amadora atraente?

A tradição do fotojornalismo, assim como o próprio jornalismo de um modo geral, orientou-se em direção a uma crença no referente, seja ela na sua existência objetiva ou na capacidade de narrá-lo. A fé na combinação do testemunho do fotógrafo com o documento da imagem fotográfica gerou o crédito na habilidade do profissional em perceber o melhor ponto de vista e o “instante decisivo”<sup>3</sup>, aquele em que os elementos da composição entrariam em harmonia. Há ainda o investimento no poder dessas imagens em denunciar e mudar o estado das coisas, entre outros princípios que, de alguma forma, acompanharam o ofício do fotógrafo documentarista e que, em um certo sentido, fora aquilo que tornou essas imagens tão interessantes em um dado momento.

Não teriam esses princípios limitado a potência das fotografias e do próprio jornalismo como espaço para a construção de uma “realidade” e não de uma crença em um “real” anterior, já dado?

Grande parte do processo de produção de um jornal se baseia em princípios que limitam a potência fabuladora das imagens. A utilização das fotos dos leitores aparece também como uma tentativa de revigorar e transcender essas limitações, construídas ao longo de uma história na qual a imprensa abdicou da produção de uma autocrítica.

No entanto, o jornal direcionar o olhar do seu corpo de leitores-produtores para aquilo que ele chama de “foto de caráter noticioso”. Independente de ser um flagrante, uma foto posada, ou mesmo uma foto apropriada de um álbum de família, será a sua origem, ou mesmo o seu primor técnico, que produzirão afetos e pensamentos no leitor? Ou seja, a orientação que programou os fotojornalistas e os limitou através de edições duvidosas e pautas repetitivas passa a ser aplicada também ao exército de amadores, na tentativa de podar a inocência e a falta de compromisso com “o fato” por meio do direcionamento da sua atenção para o exercício da função de fiscal das irregularidades.

---

<sup>3</sup> Conceito criado por Henri Cartier Bresson para definir o instante em que todos os elementos formais que estão dentro do quadro entram em conjunção com o fotógrafo e geram a possibilidade de uma fotografia que extrapola o significado do acontecimento. Na maioria das vezes, a interpretação do termo “instante decisivo” se limita a enfatizar a perspicácia do fotógrafo em fazer o instantâneo no momento certo.

Ao propor esse papel de fiscal da lei e da ordem à sua legião de fotógrafos amadores, distribuindo uma horda de câmeras de vigilância pela cidade, o jornal passa a definir o que é uma foto de “caráter noticioso” e, enfim, o que é a notícia. No item 3.4 do contrato já citado, que se refere aos direitos e deveres de quem manda sua imagem para o jornal O Globo, é frisado que “o usuário não poderá utilizar o serviço para propagar conteúdos que”:

- (a) violem a lei, a moral, os bons costumes, a propriedade intelectual, os direitos à honra, à vida privada, à imagem, à intimidade pessoal e familiar;
- (b) estimulem a prática de condutas ilícitas ou contrárias à moral e aos bons costumes;
- (c) incitem a prática de atos discriminatórios, seja em razão de sexo, raça, religião, crenças, idade ou qualquer outra condição;
- (d) coloquem à disposição ou possibilitem o acesso a mensagens, produtos ou serviços ilícitos, violentos, pornográficos, degradantes;
- (e) induzam ou possam induzir a um estado inaceitável de ansiedade ou temor;
- (f) induzam ou incitem práticas perigosas, de risco ou nocivas para a saúde e para o equilíbrio psíquico;
- (g) sejam falsos, ambíguos, inexatos, exagerados ou extemporâneos, de forma que possam induzir a erro sobre seu objeto ou sobre as intenções ou propósitos dos USUÁRIOS;
- (h) violem o sigilo das comunicações;

(Jornal O Globo – versão on line: <http://oglobo.globo.com/participe/>)

O jornal O Estado de São Paulo também criou em seu site um espaço reservado para o envio de imagens e textos pelos leitores. Essa ideia, batizada de “FOTO REPÓRTER”, segundo o texto de apresentação<sup>4</sup> “nasceu após os atentados de 7 de julho [2005] em Londres, quando as imagens registradas por cidadãos comuns em seus telefones móveis inundaram a Internet, e a seguir foram estampadas nas páginas dos principais jornais e revistas de todo o mundo”. Caso a imagem seja realizada com um celular, basta que o leitor-fotógrafo envie uma mensagem multimídia para o número do jornal para, se for de interesse do veículo, tê-la publicada.

Além do atentado de 2005 em Londres, que mostrou o potencial dos celulares como instrumento de produção e de circulação de imagens, ocorreu no ano anterior o que parece ter sido um dos acontecimentos mais emblemáticos na história contemporânea da fotografia documental. Trata-se das fotos realizadas pelos militares torturadores com suas câmeras compactas na prisão de Abuh Graib, em 2004, que foram

---

<sup>4</sup> [http://www.estadao.com.br/fotoreporter/foto\\_oquee.htm](http://www.estadao.com.br/fotoreporter/foto_oquee.htm)

postados em blogs pessoais e posteriormente apropriadas e divulgadas em um artigo publicado pela revista norte americana New Yorker antes de serem apresentadas por diversos outros veículos e servirem de prova em um longo processo que se arrasta até o presente momento. O efeito dessas fotos que mostram a violência praticada por militares americanos com presos iraquianos trazem algo similar às imagens dos campos de extermínio fotografados em 1945 logo após o término da Segunda Guerra Mundial.

As fotos precárias feitas com as câmeras compactas dos militares americanos, com flash direto, por meio de composições sem muito refinamento e muitas delas com poses e sorrisos típicos da estética dos álbuns de viagem, causaram grande impacto negativo na opinião pública em relação à política anti-terror do governo Bush. A censura à presença de fotógrafos correspondentes no *front* assim como a própria dinâmica de uma guerra com menos contato físico, limitaram a cobertura dos conflitos pela mídia. Essa limitação, tornada comum após a guerra do Vietnã e praticada com especial refinamento na Guerra do Golfo, teve sua eficácia abalada por esse episódio.

Se uma vez a fotografia de guerra fora a província dos fotojornalistas, agora os próprios soldados são todos fotógrafos – registrando sua guerra, seu divertimento, suas observações do que acham pitoresco, suas atrocidades – trocando imagens entre eles e enviando-as por email através do globo (SONTAG, 2004, p. 1).

O que é raro nessas fotos, segundo Sontag, é o fato dos militares terem se fotografado rindo e debochando ao lado de suas vítimas. Mesma situação que aparece também em algumas fotografias de negros linchados nos Estados Unidos.

As fotografias poderiam ser facilmente autocensuradas pela imprensa com a justificativa de que deixariam a opinião pública confusa e poderiam criar uma crise desnecessária, ou, como está sendo um dos argumentos do governo Obama, que a divulgação dessas fotografias, além de colocar as tropas americanas no Afeganistão e no Iraque em risco, atrapalharia as investigações futuras sobre a conduta desses militares<sup>5</sup> que cometeram o que Bush classificou como “abusos” ao invés de tortura.

Em um artigo publicado no New York Times<sup>6</sup>, Susan Sontag detecta nos discursos proferidos pela Casa Branca uma preocupação muito maior com o impacto negativo causado pelas fotografias, e a impossibilidade de controlar as câmeras de todos

---

<sup>5</sup> No dia 15/05/2009, Barack Obama contestou a divulgação de dezenas de fotos de suspeitos de terrorismo sendo vítimas de tortura. <http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2009/05/13/obama-proibe-divulgacao-de-fotos-de-tortura-em-detentos-755846278.asp>

<sup>6</sup> SONTAG, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html?pagewanted=1>

os soldados, do que com o fato de que estava havendo sessões de tortura dentro da prisão administrada por eles. O presidente lamentou a divulgação das imagens e que as pessoas vendo as fotos “não entenderiam a verdadeira natureza e coração da América”.

Ao cruzar essas imagens de Abuh Graib com o contrato que o jornal O Globo produziu para o seu “repórter-fotográfico-leitor” em busca de uma fotografia de “caráter noticioso”, percebe-se que elas não passariam em nenhum dos itens acima listados no “termo de compromisso e direitos autorais” com o qual o “leitor-colaborador” deve se comprometer.

A expansão da web nos anos 1990, o desenvolvimento da fotografia digital e o crescimento das imagens produzidas por amadores e publicadas em blogs, em páginas pessoais e em comunidades virtuais, são fenômenos que compõem um conjunto de acontecimentos que, em relação ao fotojornalismo particularmente, causa um impacto que, guardadas as devidas proporções, pode ser comparado ao lançamento da câmera Leica em 1925. Enquanto neste caso houve a possibilidade da mudança no modo com que o fotógrafo atuava através de um equipamento mais portátil e de filmes mais sensíveis que possibilitavam a realização de 36 imagens, favorecendo a produção de imagens instantâneas, há, atualmente, com a tecnologia digital, uma mudança nas formas de se planejar, produzir, processar, armazenar e fazer circular essas imagens.

Mais do que apresentar uma mudança real no modo de produção e de circulação anterior, as novas tecnologias evidenciam o que parecia estar oculto por uma crença quase mística na imagem fotográfica. Ou seja, desde o surgimento da fotografia toda imagem sempre foi manipulada. E desde sempre o que deu significado para as imagens foi a forma e as relações que elas estabelecem com o sujeito que as utiliza e as redes em que eles se conectam. As novas tecnologias de manipulação e de circulação das imagens nada mais fazem do que evidenciar esses elementos que, de uma certa maneira, questionam o “caráter noticioso” de uma imagem.



## 20 Giseles

O melhor termo que poderia definir o lugar do fotojornalista na atualidade seria a palavra *pit*: jargão utilizado para designar o lugar reservado para os fotógrafos e cinegrafistas durante um desfile de moda. Apesar de ser importante evitar uma relação causal entre o fenômeno do uso das fotos dos leitores e uma maior restrição no trabalho dos fotojornalistas, parece ser relevante a busca de algumas pistas de como ocorre o direcionamento do fotógrafo e a identificação de uma semelhança com a tentativa de pautar o fotógrafo-leitor.

Gerson Moreira Lima identifica no começo dos anos 1980 o início da proliferação das assessorias de imprensa que passam a distribuir seus *press releases* nas redações. No Brasil, o crescimento dessas empresas, cujo objetivo é promover uma boa imagem de seu cliente junto à mídia, coincide com o processo de abertura política que culminou com o fim da ditadura militar no Brasil.

As restrições impostas pelas assessorias foram delimitando o leque de escolhas que o repórter passou a ter. No caso de um desfile de moda, é reservado um lugar para os fotógrafos se posicionarem e, fora um ou outro que procura ângulos diferentes ao lado da passarela, quem quer fotografar o desfile todo com tranquilidade deve guardar o seu lugar nessa pequena arquibancada que possibilita que os inúmeros fotógrafos se posicionem em diferentes níveis e se encaixem sem que um atrapalhe o outro.

O fotógrafo posicionado no *pit* tem a impressão que os modelos estão desfilando para ele e, de uma certa forma estão, pois trata-se de um espetáculo feito para a mídia tanto quanto para o público presente que fica nas laterais da passarela. Os fotógrafos devem ficar em um lugar supostamente privilegiado e por isso há um lugar especial

construído para isso, para onde o espetáculo é direcionado. Em outros casos, como na cobertura de um evento político, existe uma espécie de curral feito com cordas de onde o fotógrafo não pode sair. Além desses lugares pré-reservados pela organização dos eventos, os próprios fotógrafos se colocam em pontos que eles julgam serem privilegiados e geralmente os colegas de outros veículos se posicionam ao lado.

Fora essas restrições, o próprio fotógrafo se baseia na expectativa de que não deverá perder nenhum lance e, para isso, metralha os seus motivos quando julga que pode render uma imagem representativa daquele evento. Com a tecnologia digital, essa dinâmica de produzir muitas fotos se torna ainda mais acentuada, na medida em que o limite de fotografias está no número máximo que podem ser arquivadas no cartão ou em outros dispositivo de armazenagem portáteis. A possibilidade de fazer uma grande quantidade de fotos empurra para a edição a tarefa de selecionar e escolher as imagens. Nesta segunda etapa, seja ela feita por um editor ou pelo próprio fotógrafo, o número maior de fotografias dá uma possibilidade maior de escolhas.

Para tentar ilustrar o *pit* como o lugar simbólico onde se estabelece um pacto entre o fotógrafo, o motivo, a instituição e o veículo de comunicação, fiz uma proposta a alguns fotógrafos que iriam fotografar o desfile da Gisele Bündchen. Peguei os emails deles e propus mandar uma foto de um momento do desfile e eles me mandariam o mesmo instante visto pelo ângulo de cada um. Apenas uma fotógrafa d'O Globo se recusou, argumentando que aquele não era um trabalho criativo e que eu deveria propor esse trabalho em um outro tipo de pauta. Em torno de 25 fotógrafos aproximadamente me mandaram uma foto de volta, e destas selecionei 20 que eram quase exatamente do mesmo instante da imagem que enviei. Vinte fotografias praticamente iguais, com pequenas diferenças irrelevantes. Vi também a foto da modelo nesse mesmo desfile e no mesmo momento que propus publicada em um jornal e em uma revista. Pensei na fotógrafa d'O Globo e em qual tipo de pauta ela achava que poderia estar ser criativa. O *pit* é apenas o lugar metafórico do pacto entre o fotógrafo e as instituições, uma delimitação que vai ser levada pra todo lugar que ele estiver e que irá servir inevitavelmente de parâmetro para a sua criação.

### **O leitor como produtor**

Em uma conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, Benjamin afirma que no seu tempo ocorria um grande processo de fusão de formas literárias e algumas oposições habituais passaram a perder a sua força. O jornal era o cenário dessa confusão literária. Isso se devia ao fato de que o seu conteúdo passou a ser *matéria*, algo disforme que não faz distinções de gêneros, “alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor”.(BENJAMIN, 1994, 124) Haveria, portanto, um declínio da dimensão literária na imprensa burguesa. Como exceção a esse modelo, que vai se generalizando na Europa, Benjamin destaca uma experiência que ocorreu na imprensa soviética.

Na medida em que essa dimensão literária ganha corpo, a distinção convencional entre autor e público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer da imprensa soviética. Nela o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista, ele tem acesso à condição de autor. O próprio mundo do trabalho toma a palavra. A capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho. O direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos (BENJAMIN, 1994, p. 124).

Benjamin sugere que, antes de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, ele gostaria de perguntar como ela se situa dentro dessas relações. (BENJAMIN, 1994, p. 122) Portanto, uma imagem se potencializa ao colocar em jogo os próprios conflitos nos quais ela se insere. Conforme observa Sontag, a força da imagem não está previamente contida nela, mas é algo a ser construído, seja pelo autor, que é não somente aquele que faz a fotografia, mas é quem define o lugar e as condições que possibilitam a essa imagem produzir experiência. O desafio que se coloca é como nos movimentarmos em um ambiente onde há uma exclusão da dimensão crítica, permitindo que a informação ainda tenha a sua força na base que sustenta a imprensa. A abertura para uma maior participação do leitor na produção do jornal é um dos fenômenos que as novas tecnologias viabilizam, e, independente do controle sobre o material produzido, tem o potencial de deslocar o privilégio de uma elite produtora de imagens que, na dinâmica frenética do tráfego de informação, tem anulada a sua própria capacidade de desenvolver uma crítica eficaz ao modo como seu trabalho se insere nessas redes e nas formas possíveis de criação de fissuras nessa organização.



Ao criticar o uso da fotografia de forma “criativa” por fotógrafos de seu tempo Benjamin sugere a necessidade de “exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confira um valor de uso revolucionário”. (ibidem, p. 129) Essa dimensão criativa que aparece em vários fotógrafos de seu tempo, Benjamin define como simplesmente uma forma de ceder à moda.

Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar inúmeras montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento. (ibidem, p. 106)

Ao antecipar a importância que a imagem teria nos anos que se seguiriam, sobretudo a fotografia, Benjamin cita no final da “Pequena História da Fotografia” a célebre afirmação de que o analfabeto do futuro não seria aquele que não sabe ler, mas aquele que não sabe fotografar. (ibidem, p. 107) Para concluir com a seguinte questão: “Mas um fotógrafo que não sabe ler as suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?”.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BRUNA, Fernanda, FATORELLI, Antônio (orgs.). **Limiares da Imagem**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LIMA, Gerson Moreira. **Releasmania: uma contribuição para o estudo do “press-release” no Brasil**. São Paulo: Summus, 1985.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Regarding the torture of others*. *New York Times*, 2004.

<http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html?pagewanted=1>

**Fotografias:** agradeço a gentileza de todos que colaboraram com esse trabalho e em especial a Alexandre Schneider, Andrew Thomas, Antônio Lacerda, Bruno Dias, Cadu Piloto, Claudia Dantas, Eduardo Alonso, Felipe Dana, Sergio Moraes, Helio Motta, João Luis Soares, João Mario Nunes, Leonardo Ramos, Lucas Aboudib, George Magaraia, Marcelo Soubhia, Marcio Madeira, Mauro Nascimento, Olivier Claisse e Wagner Santos.