O Impacto da representação: Fotojornalismo e sua influência enquanto fragmentos de duras realidades[1]

Adriana Oliveira Dias Cury[2]
André Luis Carvalho[3]
Universidade Católica de Brasília, Águas Claras, DF

RESUMO

Este artigo apresenta reflexões sobre a fotografia enquanto objeto de estudo de comunicação social. Para tanto, é dividido em três etapas. Na primeira, uma breve pesquisa da história da fotografia e sua aplicação enquanto instrumento de representação nas relações humanas. Na segunda, a análise dos fenômenos estudados por Roland Barthes – o *punctum* e o *studium*, dentro do contexto de impacto que a imagem pode oferecer. Na terceira, a análise de duas fotografias de impacto e como os elementos destacados anteriormente são envolvidos na construção de sentidos para o receptor.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo; linguagem; dor; Kevin Carter; Ana Araújo

Fotografia: breve história, aplicações e significados

Um registro imagético que congelasse no tempo e no espaço um dado momento, que fosse memória e prova de algo ou alguém que "foi" ou "esteve" – um desafio para os inventores que durante séculos perscrutaram a física, a química e a alquimia na descoberta daquilo que viria ser a Fotografia – o indício do real. Ainda no século XIX existia uma última barreira para se chegar a ela como atesta Philippe Dubois:

> Convém simplesmente assinalar que toda essa dimensão química do processo fotográfico recobre de fato várias operações distintas, que tiveram que ser resolvidas sucessivamente [...] Em suma, é todo o problema da passagem da exposição da emulsão à fixação da imagem. E é apenas esse último aspecto, o que permite registrar a imagem por um longo prazo, que faz com que se chegue de fato à fotografia (Dubois, 1999, p. 138).

Portanto, um dos últimos desafios foi tornar possível o fundamental ao fotográfico: fixar e conservar "inalterada" uma imagem captada a partir da luz em uma dada superfície.

---

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Graduada do Curso de Jornalismo da UCB-DF, email: dry.dyas@gmail.com

[3] Orientador do trabalho. Professor e Coordenador do Curso de Jornalismo da UCB-DF, email: andrec@ucb.br

Um processo que fosse capaz de congelar e manter sólido, durável a imagem capturada. Esse estado conferiria à fotografia um sentido de eternidade do momento passado, pelo simples fato deste estar agora fixado, para sempre, no papel. A solução desse impasse só viria após sucessivas tentativas dos inventores franceses Joseph Nicéphore Niépce (físico), Louis Daguerre (pintor), e do inglês, William Henry Fox Talbot (químico).

Niépce conseguiu fixar uma imagem sobre uma placa metálica, em 1826, utilizando nas partes claras betume-da-judéia, material que endurece sob a ação da luz (Abril Cultural, 1981).

Em 1839 Daguerre conquista alguns avanços no processo de reprodução da realidade, o daguerreótipo. Pela primeira vez uma imagem pode ser fixada em uma lâmina coberta de cristais de iodeto de prata, que pela ação direta da luz se transformavam em prata metálica, em um tempo reduzido (20 minutos) de exposição, se comparado à primeira descoberta de Niépce (Abril Cultural, 1981, p. 14).

Mas a fotografia analógica tal como a conhecemos hoje foi protagonizada por Talbot. O cientista apresentou seu invento em 1839 - o Calótipo, que consistia no processo onde o papel era impregnado de iodeto de prata e exposto à luz solar numa câmara escura. Em seguida, a imagem era revelada com ácido gálico e fixada com tiossulfato de sódio. O resultado era um negativo, que impregnado de óleo tornava-se transparente. O positivo era então adquirido pelo contato com papel sensibilizado. A descoberta em se trabalhar a imagem fixada em negativo sobre papel sensibilizado confere a Talbot o invento não só da inversão de tons (negativo e positivo), mas de uma das características mais marcantes da imagem fotográfica – a reprodutibilidade fiel da mesma imagem infinitas vezes (Abril Cultural, 1981, p. 11).

Os inventos de Daguerre e Talbot tornaram possível o desenvolvimento da fotografia moderna, marcada por meios cada vez mais eficazes de fixação e pelos processos de reprodução, fatores que foram aprimorados ao ponto de aumentar ainda mais a facilidade e a acessibilidade em se produzir imagens. Prova disso é a presença maciça de imagens nos meios de comunicação, na rotina familiar, na documentação de instituições, empresas etc.

Mas o que a fotografia tem de tão sedutor, mítico e, por que não, provocador? Ela mudou os relacionamentos e a forma de se ver o mundo que representa? Instrumento de guerra ou de paz? Fragmento do real ou recortes de uma imagem simulada?

Com equipamentos cada vez mais fáceis de manusear, menos onerosos e com materiais mais modernos, a fotografia se popularizou, a ponto de fazer parte constante do ambiente social. Milton Guran destaca que a fotografia mudou a relação do homem com a imagem e sua popularização abriu um leque de aplicações e apreensões: "A invenção da fotografia foi aos poucos mudando a relação do homem com a imagem, na medida em que o retrato individual, antes privilégio das elites, democratizou-se, apresentando todos e cada um, de qualquer classe social", (1999, p. 12).

A massificação da fotografia inseriu a foto em um patamar de "janela para o mundo", instrumento não só de registro puro e simples da realidade, mas documento do real, objeto de comunicação que ultrapassa fronteiras. Ainda segundo Guran: "a fotografia passou a representar o grande canal através do qual o mundo se dá a conhecer nos seus aspectos físicos e na diversidade da vida cotidiana", (1999, p. 55).

Transformada em atividade de comunicação de massa, amplamente usada pela imprensa e pela publicidade, a fotografia passa a ser cada vez mais percebida e estudada como um tipo de linguagem. Para a autora Martine Joly, a compreensão da imagem enquanto meio de expressão e de comunicação deve levar em conta alguns contextos da própria comunicação, da historicidade de sua interpretação e de suas especificidades culturais.

> Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos (JOLY, 2008, p. 55).

A fotografia, portanto, é uma mensagem. A leitura dessa mensagem dependerá dos signos fotográficos nela contidos, mas também do interesse e repertório (cultural, social, ideológico...) de quem tenta decifrá-la, do que ela representa para o outro. Para entendê-la melhor é importante voltar ao início do processo: o ato fotográfico propriamente dito e relacioná-lo à produção de sentidos.

Segundo as observações de Roland Barthes, em A Câmara Clara (2008, p. 20), uma foto pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar e olhar. Para o autor, neste contexto estão presentes outros três elementos: o *operator* (fotógrafo), o *spectator* (ou espectadores) e o *spectrum* (coisa ou pessoa fotografada). Esses fatores destacados por Barthes interagem em um processo que converge na concepção

mágica da fotografia – a apreensão de um dado momento, instantâneo e único. Um momento que termina ali. Morre ali. Faz parte de um "particular absoluto", uma realidade que, segundo Barthes, se repete mecanicamente e nunca mais poderá repetir-se existencialmente (2008, p. 13).

Martine Joly destaca que o ato fotográfico é obrigatoriamente "o resultado de um encontro, de uma co-presença entre aquele que tira a fotografia e aquele que é fotografado, automaticamente terminada no próprio momento do disparo". Para a autora, esse caráter de registro mecânico do mundo que o ato fotográfico constitui tem duas conseqüências principais: a fotografia como cópia perfeita do real e como uma atestação utilizável (2008, p. 126-127). A fotografia então figura como uma prova de algo que aconteceu. Antes dela e nela foi impresso uma fração desse acontecimento.

No ato fotográfico, *operator* e *spectrum* se cruzam. Segundo Barthes, ao fotografar o outro, este passa a ser sombra de algo que foi. A realidade foi capturada em um tempo que já é passado. O resultado disso é o fragmento do real enrijecido no papel e imortalizado.

O fragmento do real capturado vira então objeto de consumo em revistas e jornais. Como um instrumento de comunicação de massa, a fotografia passa a ilustrar notícias e produtos de publicidade. No jornalismo, como evidência de algo que aconteceu, com toda a sua potencialidade de atestação. Na publicidade, como o que Joly chama de imagem protótipo – aquela centrada no destinatário e que investe nos procedimentos plásticos e funcionais para construir realidades ficcionais. Segundo a autora, a característica da imagem publicitária é essencialmente comunicativa e destinada a uma leitura pública. Portanto, podemos enveredar por esse contexto em uma observação da imagem dentro do mecanismo de produção de sentidos que ela oferece (2008, p. 71). Nesse universo, Joly destaca na imagem a marcante interação de várias ferramentas, de tipos e signos diferentes: plásticos, icônicos, lingüísticos[4], todos jogando com o saber cultural e sociocultural do espectador (2008, p. 113).

[4]Os autores Martine Joly e Roland Barthes têm considerações diferentes a respeito da fotografia enquanto linguagem. Segundo Joly, "Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação" (2008, p. 55). Portanto, a analogia, que segundo Barthes descaracteriza a imagem enquanto linguagem, para Joly faz parte de uma relação de representação entre o ícone e seu referente. Por sua vez, Barthes destaca que esse *analogon* perfeito do real não possui código que o represente, pois entre o real e sua fotografia não há a necessidade de dividir a realidade em unidades e transformá-las em signos (BARTHES, 1990, p. 12-13).

Partindo do pressuposto analisado por Joly, a fotografia carrega consigo uma série de fatores que convergem em dados sentidos. Compreendê-los é um desafio que passa por componentes que podem ou não estar explícitos na imagem. A evidência desses elementos pode ser mais perceptível na fotografia publicitária, quando o objetivo é conduzir o espectador (aqui considerado um consumidor em potencial) a uma percepção clara e dirigida da imagem. Tal percepção deverá direcioná-lo a compreender na imagem aquilo que ela realmente quer lhe mostrar.

Voltando, agora, para o *operator* no contexto de imprensa – fotojornalismo, a escritora americana Susan Sontag destaca, em seu livro *Sobre Fotografia*, que "existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem", (2004, p. 25). Analisando o ato fotográfico, naquele encontro entre *operator* e *spectrum*, podemos visualizar a responsabilidade do fotógrafo diante do objeto para o qual seu olhar se volta. Sua cultura e suas crenças estão latentes e impregnam sua decisão no momento certo de captura. Não registrar uma foto que retrate a violência ou a fome, por exemplo, pode condenar tal realidade à indiferença – não registrar, pode ser ignorar, passar a esmo como algo sem significância. As realidades precisam se cruzar e mostrar aos que estão descansados, em sociedades favorecidas, contextos onde a humanidade perdeu o seu sentido.

Por mais chocante que seja a realidade que se coloca, por mais repugnante, há um *spectator* que a aguarda como prova do que ela representa. Aquilo que Sontag considera como postura predatória se insere no contexto de caçador. O fotógrafo sai à caça da imagem real daquilo que muitas vezes, pela repugnância e medo, queremos acreditar que não existe, que é apenas história contada. O prato vazio da criança faminta, a cidade destruída por bombas, os corpos estatelados ao chão, olhares de horror que nos encaram em fotografias. A "presa" dessa caçada pela imagem de impacto está congelada no tempo e no espaço. Não há como ser contestada. Foi capturada e agora fala por meio da foto estampada nos meios de comunicação: "[...] na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado" (BARTHES, 2008, p. 115).

Cabe ao *spectator* o "consumo" de tais imagens. Aquilo que a fotografia mostra, ou tenta mostrar, quer falar algo, que pode ser um grito de espanto, um clamor, algo que perturba ou até mesmo, acalanta. O certo é que não vem sozinha, carrega consigo uma mensagem para além dela (JOLY, 2008, p.54).

A certeza incontestável de algo que aconteceu ou ainda está acontecendo neste instante pode chegar a ser perturbador. Algo que me perturba, enquanto s*pectator*, ou me move ou me anestesia, talvez dependa, também, do quanto me disponho a sentir. O fotógrafo e professor universitário, Luis Humberto, descreve tal sensibilidade como algo tocado a partir de uma identidade percebida em comum:

> Uma influência toma corpo quando existe algum tipo de identidade entre a sensibilidade expressa na obra influente e daquele por ela tocado. A existência de uma qualidade evidente da obra não vai significar, necessariamente, um afetamento fundamental para quem a constata ou mesmo passa a admirá-la. A influência acorre em um plano mais complexo e intenso da percepção e do acolhimento, até mesmo afetivo, de um modo particular de fazer que nos fascina (HUMBERTO, 2000, p. 99).

A magia da fotografia fez dela uma ferramenta poderosa de discussão. Inventada e aprimorada já não é simplesmente sua existência que surpreende, mas aquilo que traz aprisionado em si: o reflexo do outro, seu gozo ou sua dor. As imagens fotográficas estampadas em revistas, jornais, sites, blogs etc. estão lá porque há uma ou várias histórias a serem contadas. O enredo então pode ganhar ou perder impacto, dependendo do enquadramento escolhido e ser mais ou menos sentido, conforme o grau de desprendimento do espectador.

O *punctum* e o impacto na fotografia

Uma característica marcante da fotografia é poder nos impulsionar a múltiplas reflexões sobre a imagem capturada. Isso ocorre principalmente de maneira mais intrínseca quando a imagem traz consigo um elemento destacado por Roland Barthes: o *punctum*: "[...] *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere)", (2008, p. 46).

Esse *punctum* emerge da fotografia como o elemento que nos toca, algo como um grito presente na imagem, que ao atrair meu olhar, instiga outros sentidos a despeito de qualquer outro elemento presente na foto. A essência do *punctum* é ser emblemático. Ele pode, muitas vezes, estar presente implicitamente para tocar. Como diz o autor, "... o *punctum* podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame)", (2008, p. 84), seu objetivo é capturar o olhar e conduzi-lo a um volver de sentimentos e impressões que estreite a distância entre o *spectrum* e o *spectator*. Diante do 'outro' capturado em seu cotidiano, percebo neste "detalhe", aquilo que me

constrange e me faz olhar mais fundo. A escritora Susan Sontag, por sua vez, destaca a latência do sentido como elemento sinalizador, que estreita a ligação entre a foto e o espectador, presente em determinadas fotos: "Certas fotos [...] podem ser usadas como advertências, como objetos de contemplação destinados a aprofundar o sentido da realidade de uma pessoa [...]" (SONTAG, 2003, p. 99).

O sentido intrínseco quando percebido pode conduzir a uma leitura mais próxima, de uma realidade ainda que distante. Isso porque, muitas vezes, há no "outro" fotografado algo que nos faz próximos ou iguais, ainda que participemos de "mundos" (culturas) diferentes e distantes. Isso é também o que atrai o olhar no *punctum* da imagem, esse algo em comum (fora do campo da concretude). No caso da dor e do sofrimento, há algo que de universal, afinal de contas, é inerente ao ser humano sentir, ainda que de maneira e em graus diferentes.

Esse sentir, inerente ao humano, é o que nos faz perceber o *punctum* em uma imagem. As fotografias do Holocausto, por exemplo, nos remetem a um passado que almejamos não volte jamais. A mãe que segura a mão do filho a caminho da câmara de gás, presente em várias fotografias do episódio histórico, pode trazer ao *spectator* múltiplas reflexões: "poderia ser minha mãe", "poderia ser meu filho" (imaginário).

A captura da realidade faz da fotografia um instrumento de olhar além, apresenta "mundos" aos quais provavelmente nunca se pertença ou experimente, mas que mesmo assim podem constranger e aterrorizar. A noção de ser um mero *spectator* pode incomodar, dependendo do nível de identificação que se tem com a imagem retratada. O fotógrafo capta esse sentido, na medida em que aponta a objetiva em uma imagem que carrega consigo uma essência universal. Susan Sontag se refere a esse ato como um interesse pelo pertinente na realidade que se descortina à frente do profissional

> Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* [...], é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa (SONTAG, 2007, p. 23).

Enquanto linguagem, a fotografia precisa ser lida. Essa leitura ultrapassa um "passar de olhos", insere em si mesma uma necessidade de ver além do óbvio (*obtuso/punctum*). O enquadramento muitas vezes traz uma mensagem que não está no centro, mas nas margens, nas entrelinhas. O *punctum* pode muitas vezes não se deixar descobrir de imediato, ou saltar-nos os olhos, com força surreal. Mas o impactante está explícito. Nele está o que Barthes define como s*tudium*, o interesse que conduz a uma

idéia geral de "gosto" ou "não gosto", (2008, p.45). A bagagem desse elemento é de essência cultural. Na imagem, o s*tudium* é uma vastidão de signos evidentes que "falarão" ao *spectator* de maneira clara e gradual em consonância com aquilo que ele reconhece na superfície da fotografia – um exercício de intelecto - como define Etienne Samain: "o *studium* da fotografia é, em Barthes, o que registrou a câmara obscura, isto é, esse campo de dados inscritos e, geralmente, condensados numa imagem que se oferece ao meu olhar, e, sobretudo, ao meu intelecto" (2005, p. 124).

Para quem fica na superfície, o impacto excita, mas não conduz a um movimento. Para aqueles que se aprofundam na leitura, ele incomoda ao ponto de trazer para demasiadamente perto algo que está longe, dentro de outro contexto, conduzindo a um compartilhar de sentimentos. No entanto, segundo Sontag, a compaixão é uma emoção instável. Ela precisa ser traduzida em ação, do contrário definha. A questão é o que fazer com os sentimentos que vieram à tona (*punctum*), com o conhecimento (*studium*) que foi transmitido. Sontag ainda destaca que não é necessariamente melhor estar comovido: "O sentimentalismo, como se sabe, é perfeitamente compatível com um gosto pela brutalidade e por coisas ainda piores" (2003, p. 85). Fazer uma leitura do impacto na fotografia não é se entregar a um turbilhão de emoções, mas a uma reflexão solidária que converge em um elo entre o "eu" e o "outro".

> Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. Nessa medida (a despeito de todas as nossas boas intenções), ela pode ser uma reação impertinente – senão imprópria. Por de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez prefiramos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, assim como a riqueza de alguns pode supor a privação para outros, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial (SONTAG, 2003, p. 86).

Capturar imagens de injustiças sociais, guerras e demais atrocidades seria então, um pontapé inicial, rumo a uma reflexão, que provavelmente (parece ser esse seu objetivo), nos impulsionaria em uma ação definitiva. Mas, até que ponto essa avalanche de imagens que a mídia nos empurra nos conduz a uma ação, em vez de nos envolver em um estado de estupor? Seria o impacto um elemento enfraquecido dentro de uma era da imagem, onde um grande número delas, em um curto espaço de tempo, nos salta aos olhos, clamando por um aprofundamento ameaçado pela instantaneidade?

Em sua obra Sobre Fotografia, Susan Sontag chegou a afirmar que a freqüente exposição a imagens de tragédias poderiam alienar o espectador. Essa alienação o convergeria em um estado de cinismo ingênuo para com a dor dos outros (2004, p. 56).

Pensar em um enfraquecimento da imagem, dentro do contexto de rápido e intenso fluxo de exposição nos meios de comunicação e comunicação de massa, é entender o impacto como elemento que perde força. Susan Sontag volta a refletir sobre essa questão na obra Diante da Dor dos Outros

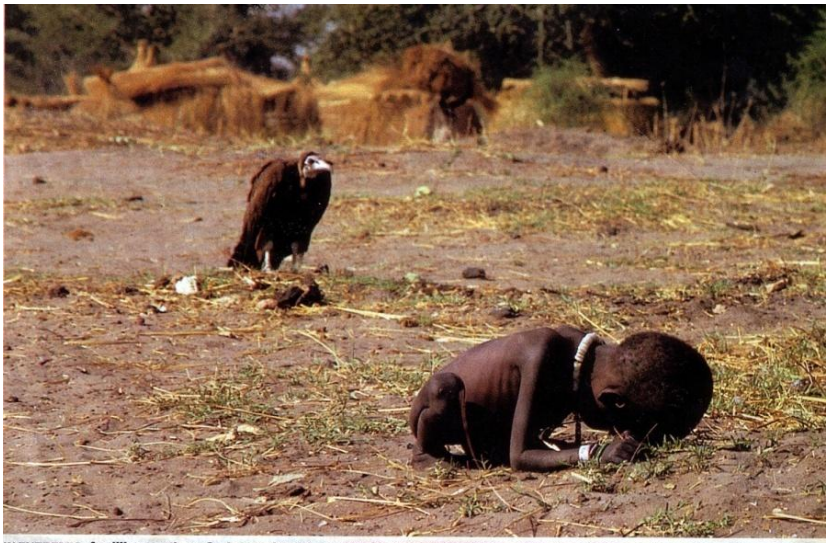
> No primeiro dos seis ensaios do livro Sobre fotografia (1977), afirmei que se um fato conhecido mediante fotos se torna sem dúvida mais real do que se tais fotos nunca tivessem sido vistas, após uma exposição repetida, no entanto, esse mesmo fato se torna também menos real. Na mesma medida em que criam solidariedade, escrevi, as fotos atrofiam a solidariedade. Isso é verdade? Achei que era, quando escrevi. Agora, não estou tão certa (SONTAG, 2003, p. 88).

As fotografias que retratam atrocidades e salpicam vertiginosamente os veículos de comunicação parecem não perder seu teor de impacto. Isso porque, como argumenta Sontag, existe um "sentido de realidade" nessas fotos que se sobrepõe à avalanche de informações a que o espectador é sujeitado: "Há ainda uma realidade que existe, independente das tentativas de enfraquecer sua autoridade" (2003, p. 91). Dentro desse universo real, o fotógrafo captura um fragmento da injustiça social que traz um elemento que choca. O impacto manterá seu papel enquanto o *spectator* for humano, dado ao sentir sem sentimentalismo, mas a refletir sobre o seu papel diante da dor dos outros.

Análise das fotografias

A presente análise tem como objeto de estudo duas fotografias: a primeira, do fotógrafo sul-africano Kevin Carter, "O símbolo da fome e do horror na África", captada em 1993 e publicada no mesmo ano no New York Times. A segunda, da fotógrafa brasileira Ana Araújo, "A Fome no Nordeste: o alcance da seca e o descaso das autoridades", foi tirada em 1998 e publicada na capa da revista Veja. São duas fotografias de impacto, que também podem nos surpreender com a força do *punctum* presente nas mais variadas e surpreendentes formas.

Um símbolo



IN EXTREMIS: A million southern Sudanese face starvation. Here, a child falters en route to a feeding center while a vulture hovers.

Fig. 1

A fotografia da esquelética criança sudanesa espreitada por um abutre feita pelo fotojornalista sul-africano Kevin Carter (Fig. 1), em 1993, chocou a opinião pública. Estampada em um dos mais importantes jornais do mundo, The New York Times, a imagem exprimia a realidade vivida por milhares de pessoas no Sudão. A guerra devastava o país e a fome era uma de suas piores conseqüências. Carter demorou 20 minutos até decidir em apertar o "gatilho" de sua câmera e registrar a cena que lhe perseguiria para o resto da vida. Ao terminar o seu "serviço" enxotou a ave e seguiu o seu caminho. O mesmo faria a fotografia capturada - seguiu seu próprio curso.

A legenda da fotografia (Fig. 1) começa com *"IN EXTREMIS"* – no extremo. Ela ancora, não só a foto em si, mas o próprio sentido da imagem que perturba quem a olha. O impacto é inevitável, a fotografia de Carter bate de frente com princípios interiores muito fortes na sociedade. O indício de que alguém, em algum lugar, em determinado momento, rastejava em busca de comida, causou comoção. A redação do jornal recebeu centenas de cartas e ligações de pessoas questionando o destino final da criança. O fotógrafo afirmava que a avistou chegar à unidade de socorro da ONU. Uma resposta para abrandar a opinião pública? Carter nunca pode comprovar isso.

Segundo Barthes: "Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo [...]" (2008, p. 48). O enquadramento da fotografia (Fig. 1) nos revela um cenário de abandono, a criança em primeiro plano parece se entregar, encolhendo-se no solo ressequido. A posição de sua cabeça parece de alguém em prece, na verdade todo o

seu corpo demonstra uma certa resignação e entrega (*studium*). Os ossos em evidência em sua pele delicada denunciam: a fome mata essa criança. O abutre, em segundo plano, está de pé e observa o ser que definha, debilitado e indefeso. Carter aguardou até que essa composição fosse construída naturalmente pelos dois personagens chave. Sua intenção se evidencia pelo próprio enquadramento. Ele certamente sabia que essa cena era aquilo que procurava: um verdadeiro retrato da miséria, um fragmento de uma África que muitos pensavam não existir mais.

Em outro momento de análise dessa imagem, como perceber nela o *punctum*? Haveria nesse enquadramento detalhes capazes de nos atrair em direção a uma leitura que saísse do campo do vasto cultural e rumasse ao íntimo e pessoal? Nesse caso, o impacto tem tamanha força, que perceber o *punctum* talvez demore e passe despercebido em várias leituras, ou até mesmo, não esteja nela. No entanto, chegar a essa conclusão, seria retirar de cena o sentido afetivo – característica do *punctum* – que pode ser uma pista na descoberta desse elemento que Barthes destaca poder surgir no fechar dos olhos (2008, p. 85).

Certamente, pela sua força, essa fotografia seja melhor percebida quando projetada mentalmente em um exercício de reflexão, que não é própria do *punctum*, mas que pode, por que não, ser um caminho para encontrá-lo.

A fotografia da criança sudanesa, talvez, como destaca Sontag, sirva agora como um símbolo que nos persegue para que não esqueçamos que um dia aquela cena existiu, como uma prova de uma realidade desumana

> Existe, agora, um vasto repertório de imagens que torna mais difícil a manutenção dessa deficiência moral. Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que os seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (SONTAG, 2003, p. 95-96).

O último prato de feijão

Fig. 2

O cearense Raimundinho retratado na fotografia de Ana Araújo (Fig. 2) faz parte de um cenário típico da realidade nordestina brasileira. Segundo a legenda, a refeição que o menino tem no prato é a única que restou. Ao enquadrar Raimundinho, Araújo nos revela uma série de elementos característicos do s*tudium*. A cozinha rudimentar, típica do sertão nordestino, as panelas escurecidas pela fumaça da lenha do fogão, o lampião, o chão batido, objetos que remetem a uma realidade social que nos é culturalmente conhecida (BARTHES, 2008, p. 46). São "fragmentos" de uma pobreza bastante representada pela imprensa, muitas vezes sentida na própria pele pelos brasileiros que se deparam com essa fotografia.

A fotografia de Araújo comoveu uma cearense moradora no Rio de Janeiro. Segundo a fotógrafa, a conterrânea de Raimundinho viu no menino a imagem do próprio neto, também de seis anos, e passou a enviar mensalmente ajuda financeira à família do menino. A fotografia (Fig. 2) parece ter conduzido essa leitora a uma reflexão, que passou pelos elementos do *studium*, dentro do que para ela é culturalmente familiar, e seguiu para outros elementos mais particulares e pungentes. O interesse da leitora pela imagem de Raimundinho pode evidenciar o seu interesse, que de um afeto médio (*studium*) segue para um imaginário no qual ela vê no menino a face do próprio neto – aqui parece ecoar o *punctum* (BARTHES, 2008). O *punctum* pode levar a uma ação provinda de uma reflexão? Seu papel seria só pungir e tocar?

Barthes destaca que o *punctum* é um elemento na fotografia que fere (2008, p. 46). Para o autor, cabe ao choque causar impacto, não seria esse o papel do *punctum*. Mas, o ferir segundo Houaiss é causar impacto (2004, p. 338), podemos então pensar que o *punctum* pode não ser impacto, mas pode levar a ele, ou potencializá-lo, por estar inserido, de maneira implícita e pessoal, em um enquadramento que é culturalmente familiar. Essa conversão, ou passagem do *punctum* para o impacto pode levar o espectador a ler a fotografia de maneira crítica. Essa leitura passa primeiro pelo *studium* da imagem e em seguida pelo *punctum*, conduzindo a uma consciência afetiva (BARTHES, 2008, p. 85). Essas duas leituras, quando realizadas, podem tornar o *Outro* na fotografia um sujeito e não apenas mais um em uma de várias fotografias (COUTINHO, 2006, p. 107).

Outra questão é da história por trás da foto (Fig. 2) de Araújo. Ela faz parte da reportagem intitulada "O fantasma da fome" (VEJA, 1998, p. 26-33). O título e o enredo da reportagem reforçam a idéia contida na fotografia da capa da revista aqui analisada, ou vice-versa. Imagem e texto se entrelaçam para fluir no impacto. O enredo da história de Raimundinho irá potencializar a mensagem munida da fotografia em questão, fenômeno da ancoragem na relação texto e imagem que nos lembra Barthes no livro O Óbvio e o Obtuso: "[...] ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no presente, há uma amplificação recíproca [...]" (1990, p. 20).

Para a cearense que leu a história de Raimundinho, a imagem deste ganha força quando o texto descreve sua naturalidade e idade. Como ressalta Joly, uma linguagem muda a outra determinando a maneira como o espectador irá encará-la

> Portanto, as imagens mudam os textos, mas os textos, por sua vez, mudam as imagens. O que lemos ou ouvimos a respeito das imagens, a maneira como a literatura, a imprensa, a sinalização apropriam-se delas, trituram-nas e apresentam-nas determina a abordagem que fazemos delas (Joly, 2008, p. 131).

A fotografia de Araújo é uma imagem de denúncia e essa é uma das características da fotografia no contexto da comunicação de massa. Embora a fome no sertão nordestino brasileiro seja uma notícia que perdeu seu elemento de novidade, é uma realidade que persiste. Segundo Sontag, as imagens continuam fazendo o seu papel de "dizer" e "não deixar-se esquecer" (2003, p. 95-96). Cabe ao *spectator* refletir ou "passar os olhos". Para Sontag a imagem é um convite: "Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as

racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos" (2003, p. 131).

A fotografia de Ana Araújo nos convida a refletir quando enquadra o pequeno filho do sertão cearense. O texto conduz a leitura, mas a reflexão é também conduzida pela sensibilidade de cada um. Eles estão impressos e eternizados. São parte do passado, mas nos assombram no presente. Nos perseguem. Um prato de feijão ganha outro significado, quando enquadrado no colo de Raimundinho pelo olhar de Ana Araújo. É o alimento, mas também, a esperança.

Conclusão

O convite que a fotografia oferece nos impulsiona mais do que anestesia. Nem que esse impulso conduza apenas a uma reflexão sobre esta ou aquela realidade. Sua abundância, muitas vezes frenética, ainda não foi capaz de retirar sua essência de fragmento do real. Por abrir janelas, também descortina olhares múltiplos. Olhares estes dados a conduzir a um sentir mais, ou menos, sem sentimentalismos, mas com consciência crítica que pode se converter em ação social efetiva. Nesse contexto se alicerça o verdadeiro papel do fotojornalismo.

REFERÊNCIAS

A FOME NO NORDESTE: **O alcance da seca e o descaso das autoridades**. Revista Veja: Abril, v. 18, n. 1545, 06 maio 1998. Semanal.

ANA ARAÚJO (São Paulo). **Comentário da Fotógrafa.** Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/ana_araujo/imagens/com_6.html>. Acesso em: 16 out. 2009.

ANA ARAÚJO (São Paulo). **Imagens de Veja.** Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/ana_araujo/galeria.html>. Acesso em: 16 out. 2009.

BARTHES, Roland; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Trad.). **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 13ª Edição, 2008.

BARTHES, Roland; NOVAES, Léa (Trad.). **O óbvio e o obtuso:** Ensaios críticos iii. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284 p.

DUBOIS, Philippe; APPENZELLER, Marina (Trad). **O ato fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papirus, 3ª Edição, 1999.

Fotografia – Manual Completo de Arte e Técnica. Abril Cultural. 2ª Edição, 1980.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação.** Rio de Janeiro: Editora Gama Filho. 2ª Edição, 1999.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal.** Brasília: Editora UnB. 1ª Edição, 2000.

JOLY, Martine; APPENZELLER, Marina (Trad.). **Introdução à análise da imagem.** São Paulo: Papirus. 12ª Edição, 2008.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O Clube do Bangue-Bangue:** Instantâneos de uma guerra oculta. 1ª São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

O SÍMBOLO DA FOME E DO HORROR NA ÁFRICA. New York Times: The New York Times Company, 06 maio 1998. Diária.

SAMAIN, Etienne (Coord.). **O fotográfico.** 2ª ed. São Paulo, SP: Hucitec, 2005.

SONTAG, Susan; FIGUEIREDO, Rubens (Trad.). **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan; FIGUEIREDO, Rubens (Trad.). **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THE HUMAN RIGHTS CORNER (Washington) (Org.). **The Right Way to Help.** Disponível em: <http://thehumanrightscorner.blogspot.com/>. Acesso em: 16 out. 2009.

VAZ, Paulo Bernardo (Coord.). **Narrativas fotográficas.** Belo Horizonte, MG, Autêntica, 2006.

VERA MARIA B. CALAZANS DE Q. GUIMARÃES (São Paulo). **A mensagem de uma fotografia jornalística I**. Disponível em: http://www.studium.iar.unicamp.br/13/2.html. Acesso em 20 out. 2009.