

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSU
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

Antonio Ferreira dos Santos

**IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS:
O CASO MÉRCIA NAKASHIMA NO JORNAL FOLHA DE
S.PAULO**

**Sorocaba/SP
2015**

Antonio Ferreira dos Santos

**IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS:
O CASO MÉRCIA NAKASHIMA NO JORNAL FOLHA DE
S.PAULO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Ogécia Drigo

Sorocaba/SP
2015

Antonio Ferreira dos Santos

**IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS:
O CASO MÉRCIA NAKASHIMA NO JORNAL FOLHA DE S.PAULO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Cultura da
Universidade de Sorocaba

Aprovado em: 09/11/2015

BANCA EXAMINADORA:

Ass.: _____

Pres.: Prof^a. Dra. Maria Ogécia Drigo
Universidade de Sorocaba

Ass.: _____

1º Exam.: Prof. Dr. Antonio Roberto Chiachiri Filho
Faculdade Cásper Líbero

Ass.: _____

2º Exam.: Prof.^a Dra. Monica Martinez
Universidade de Sorocaba

Ficha Catalográfica

Santos, Antonio Ferreira dos
S235i Imagens fotojornalísticas : o caso Mércia Nakashima no jornal
Folha de S.Paulo. -- 2015.
91 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade
de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2015.

1. Comunicação visual. 2. Fotojornalismo. 3. Imagens
fotográficas. I. Drigo, Maria Ogécia, orient. II. Universidade de
Sorocaba. III. Título.

Dedico este trabalho a todos que me ajudaram, mesmo antes do início, aos amigos e professores e especialmente a minha família. Sem eles, este trabalho não teria razão de ser...

AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico à minha esposa e filhos pelo incentivo, apoio, amor, que me levaram a iniciar esta jornada de estudos, tornando possível a conclusão desta pesquisa.

Agradeço aos meus familiares, presentes e ausentes, que sempre depositaram em mim uma grande confiança, consideração.

Especial agradecimento à minha mãe, Dona Alice e ao meu saudoso pai, senhor José, que sempre batalharam por uma melhor condição de vida aos seus filhos.

Agradeço também aos meus amigos, colegas, funcionários da Uniso, sempre presentes ao meu lado, sempre dispostos a colaborar e ajudar neste novo mister.

Aos professores do mestrado, aos membros das bancas, de qualificação e defesa, pela ajuda, pelos ensinamentos, pelo respeito, compreensão e consideração.

Não por último, mas em mais um especial agradecimento, com meu maior respeito, carinho e consideração, á minha orientadora do mestrado com quem aprendi e cresci muito como pessoa, Dra. Maria Ogécia Drigo, um ser maravilhoso, que me serviu de exemplo e a quem me faltam palavras para expressar tanta gratidão.

Não está em poder do jornalismo por si só mudar a civilização do espetáculo, que ele contribui para forjar. Essa é uma realidade enraizada em nosso tempo, a certidão de nascimento das novas gerações, uma maneira de ser, de viver e talvez de morrer no mundo que nos coube, a nós felizes cidadãos destes países, a quem a democracia, a liberdade, as ideias, os valores, os livros, a arte, a literatura do Ocidente ofereceram o privilégio de transformar o entretenimento passageiro na aspiração suprema da vida humana e o direito de contemplar com cinismo e desdém tudo o que aborreça, preocupe e lembre que a vida não é só diversão, mas também drama, dor, mistério e frustração.

Mário Vargas Lhosa

RESUMO

O potencial de sentidos engendrados em imagens fotojornalísticas é o objeto de estudo desta pesquisa, que toma como *corpus* oito imagens referentes ao caso Mércia Nakashima, veiculadas no jornal impresso Folha de S.Paulo, nos meses de maio e junho de 2010, período que corresponde ao desaparecimento da jovem Mércia Nakashima e da localização do seu corpo nas águas de uma represa próxima à cidade de São Paulo, e no mês de março de 2013, período do julgamento do acusado pelo assassinato, o ex-namorado da vítima. Assim, a pesquisa é guiada pela pergunta: Qual o potencial de sentidos das imagens fotojornalísticas presentes na cobertura do caso Mércia Nakashima pelo jornal impresso Folha de S.Paulo e, em que medida, tal potencial pode ser revertido em prol do julgamento do réu pelo público em geral? A partir disto, delineiam-se o objetivo geral de compreender os sentidos gerados por imagens fotojornalísticas e os objetivos específicos de explicitar aspectos do fotográfico, do fotojornalismo e inventariar o potencial de sentidos das imagens selecionadas. Pesquisa bibliográfica e análise de imagens, na perspectiva de Barthes, com foco nos conceitos de *studium* e *punctum*, são as estratégias metodológicas adotadas. A relevância da pesquisa para a comunicação visual está na construção de um olhar que permite inventariar os sentidos gerados por imagens fotojornalísticas, considerando-se as pistas dadas no *studium*.

Palavras-chave: Comunicação Visual. Fotojornalismo. Imagem fotojornalística. *Studium. Punctum.*

ABSTRACT

The potential of senses engendered by photojournalistic images is the subject addressed by this research, which takes as its corpus eight images of the case Mercia Nakashima, conveyed in the printed newspaper Folha de S.Paulo, in May and June 2010, the period referring to young Mercia Nakashima's disappearance and, afterwards, when her body was found inside a dam near the city of São Paulo; and in March 2013, when the indicted man – the victim's ex-boyfriend – was judged. Thus, the research is oriented by the question: What is the sense potentiality of the photojournalistic images published by the newspaper Folha de S.Paulo about the case Mercia Nakashima, and to what extent can this potentiality be reverted in favor of the people's judgment to the defendant? Therefrom, one delineates as a general object to understand the senses generated by photojournalistic images; and, as specific objectives, to explicit some aspects of photography, photojournalism, and to register the sense potentiality of the selected images. The prescribed methodological strategies are bibliographical research and image analysis under Barthes' perspective, focusing on the concepts of *studium* and *punctum*. The relevance of the research to visual communication lies upon its construction of a view that allows registering the senses generated by photojournalistic images, considering the indexes from the *studium*.

Keywords: Visual Communication. Photojournalism. Photojournalistic image. *Studium. Punctum.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Desaparecida	21
Figura 2 - Reprodução de foto de Mércia Nakashima.....	22, 71
Figura 3 - O que não se quer ver, ouvir...sentir.....	23, 74
Figura 4 - A família durante o enterro de Mércia Nakashima.....	23,78
Figura 5 - Enterro da advogada em Guarulhos	24, 79
Figura 6 - Manifestantes, em frente ao fórum, pedem a prisão de Mizael.....	25, 80
Figura 7 - O caso Mércia Nakashima em infográfico.....	26
Figura 8 - O réu e o advogado de defesa durante o julgamento	27, 81
Figura 9 - O réu durante o julgamento	27, 82
Figura 10 - O réu condenado	28, 83
Figura 11 - A definição de signo em diagrama.....	34
Figura 12 - Um jovem leitor	50
Figura 13 - Cena Campestre	51
Figura 14 - Viajantes	51
Figura 15 – Robert Cap, <i>Death of a soldier</i> , 1936, fotografia.....	61
Figura 16 - Elizabeth I em um retrato atribuído a George Gower (1590).....	73
Figura 17 - <i>The Dead Mother and the Child</i> (1897-99).....	76
Figura 18 - Reprodução de foto vencedora do Prêmio Pulitzer, em 1994.....	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	O que vem com a experiência.....	12
1.2	Do problema e da pergunta norteadora em meio ao estado da questão	13
1.3	Justificativa, objetivos e estratégias metodológicas.....	18
1.4	Dos resultados.....	20
2	O CASO MÉRCIA NAKASHIMA:UM RELATO VIA REPORTAGENS E IMAGENS.....	21
3	O FOTOGRÁFICO	30
3.1	O fotográfico segundo Barthes.....	30
3.2	O fotográfico conforme Dubois.....	33
3.3	O fotográfico na perspectiva de Kossoy	39
4	MÍDIA, FOTOGRAFIA, FOTOJORNALISMO.....	42
4.1	Aspectos históricos das mídias	42
4.2	O jornalismo no Brasil.....	46
4.3	A fotografia/testemunha ocular	60
4.4	Sobre o fotojornalismo.....	62
4.4.1	Aspectos históricos do fotojornalismo.....	62
4.4.2	Gêneros fotojornalísticos.....	66
4.4.3	Características de fotos presentes nos jornais.....	68
5	O QUE VEM COM AS IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS.....	71
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
	REFERÊNCIAS.....	89

1 INTRODUÇÃO

1.1 O que vem com a experiência

O caso Mércia Nakashima, ocorrido em 2010, que na cobertura realizada pelo Jornal Folha de S.Paulo, envolveu o desaparecimento da jovem advogada Mércia Nakashima, o resgate do seu corpo encontrado nas águas de uma represa próximo à cidade de São Paulo, o julgamento do acusado pelo assassinato, seu ex-namorado Mizael Bispo de Souza, chamou nossa atenção pelo fato de que foi o primeiro julgamento de homicídio transmitido ao vivo para todo o país. As pessoas tiveram oportunidade de acompanhar o julgamento em tempo real e assim ver e analisar os envolvidos: réu, testemunhas, advogados, promotor, juiz, jurados. O desenrolar do caso levou anos até o julgamento e condenação do assassino, em março de 2013.

De modo geral, as notícias veiculadas no jornal impresso e online, sempre acompanhadas de imagens, proliferam-se por outras mídias também e alcançam outros usuários, que não os leitores do jornal impresso ou online. Em relação ao caso mencionado, inúmeras imagens foram veiculadas pelas mídias: da vítima, do acusado, dos familiares nas diversas etapas do caso, como o desaparecimento da jovem, a ocasião do resgate do corpo da vítima, a prisão do acusado, da família durante o enterro, do protesto de pessoas durante o julgamento.

A nossa experiência profissional, como Bacharel em Direito e docente no Curso de Direito, na Universidade de Sorocaba, comprova o quanto as tecnologias e as mídias adentram a seara do Direito, quer seja para tentar amenizar a máxima de que a justiça, no Brasil é lenta, quer seja pelos modos de divulgação das ocorrências policiais. As discussões e reflexões geradas na sala de aula, no mais das vezes, também se orientam pelo que as mídias divulgam.

Neste contexto, vem nosso interesse em investigar o processo de produção de sentidos das imagens fotojornalísticas do caso Mércia Nakashima, veiculadas no jornal impresso Folha de S.Paulo. Posto o tema, vamos ao problema que vem em tal contexto, a partir do qual vem a pergunta norteadora, depois os objetivos propostos, bem como a metodologia adotada para atingi-los e, como consequência, uma possível resposta à pergunta.

1.2 Do problema e da pergunta norteadora em meio ao estado da questão

Conforme Petrucelli (2013), o julgamento do assassinato da advogada Mércia Nakashima, de 27 anos, ocorrido em maio de 2010, iniciou-se em 10 de março de 2013, por júri popular no Fórum de Guarulhos (SP). Foi o primeiro julgamento transmitido ao vivo, via internet, para o mundo todo. A vítima desapareceu em 23 de maio de 2010, após sair da casa dos avós, na cidade de Guarulhos/SP. O seu carro foi encontrado em uma represa no município de Nazaré Paulista (48 km da cidade de São Paulo), dezoito dias depois. No dia seguinte o corpo também foi encontrado nas águas da represa. Foram acusados como réus o ex-namorado da vítima, Mizael Bispo de Souza, e o vigilante Evandro Bezerra Silva, que teria se encontrado com o suspeito na noite do crime e tentado vender posteriormente informações para a família da vítima.

Em relação ao caso, como menciona Sá (2013), havia a expectativa de um *reality show* do júri popular, anunciado como o primeiro a ser transmitido ao vivo na história da Justiça brasileira. “E não faltou espetáculo, mas só depois de horas e horas arrastadas, com a leitura de perguntas sem fim...”. A transmissão, por alguns meios, era preenchida com comentários e depoimentos de especialistas. Temia-se pela execração pública do réu, o que veio pelas redes sociais. Estes aspectos são passíveis de pesquisa, no entanto, o nosso recorte toma apenas as imagens – referentes ao julgamento – apresentadas no jornal impresso Folha de S.Paulo.

No Brasil, os julgamentos de homicídios ocorrem em Tribunais de Júri, compostos por pessoas comuns chamados de jurados, responsáveis pela condenação ou absolvição dos réus. Estes jurados que sentenciam ao final do julgamento têm acesso no seu cotidiano a todas as notícias, incluindo imagens relacionadas ao caso em que atuarão como jurados.

No cotidiano permeado por imagens, o que nos instiga é a compreensão dos sentidos que estas engendram. A pergunta norteadora da pesquisa, restrita ao caso Mércia Nakashima, pode ser assim anunciada: Qual o potencial de sentidos das imagens fotojornalísticas e, em que medida, este potencial pode ser revertido em prol de um julgamento do réu pelo público em geral?

Selecionamos imagens do caso Mércia Nakashima, como *corpus*. As imagens são as publicadas no jornal impresso Folha de S.Paulo, durante os meses de maio e junho de 2010, período do desaparecimento da jovem e localização do corpo, e de março de 2013, período do julgamento do acusado pelo assassinato. As páginas do

caderno Cotidiano, com as reportagens foram coletadas no site: <http://acervo.folha.com.br/fsp>.¹ Desta seleção vieram as oito fotos que pretendemos analisar, que mostramos no capítulo um.

Com a questão elegida e o *corpus* selecionado, vem a necessidade de averiguarmos em que medida estas escolhas podem ter relevância para a área de comunicação, ou pela originalidade delas, ou por uma possível opção metodológica. Assim, apresentamos breves comentários sobre artigos, dissertações e teses recentes e que guardam proximidade com a pesquisa que pretendemos realizar, o que contribui para justificarmos a pertinência desta pesquisa para a área, bem como para a composição do quadro teórico de referência.

Rosa (2007), em sua dissertação de mestrado intitulada Guerra de imagens: agendamento e sincronização do olhar pela mídia, tomou como *corpus* fotografias jornalísticas emblemáticas, amplamente exploradas e publicadas nos jornais Folha de S.Paulo, Gazeta do Povo, *El Pais*, *The Sun*, *The New York Times*, do atentado de 11 de Setembro de 2001, dos atentados terroristas ocorridos em Madri, em 2003, e os ocorridos em Londres, no ano de 2005, com o objetivo de avaliar, com estas imagens, se a teoria da mídia de Harry Pross seria uma espécie de ampliação e aprofundamento da hipótese do *agenda-setting*. A autora trata do fotojornalismo, de cobertura jornalística de guerra e do processo de agendamento e sincronização, para buscar respostas às seguintes perguntas: Os meios de comunicação, pelas imagens que publicam, não estariam promovendo a sincronização social através do olhar? É o olhar que está sendo sincronizado pelas imagens repetidas e rememoradas diversas vezes? A substituição dos referentes pelas fotografias jornalísticas de guerra em função da ampla reiteração, não estaria levando ao fenômeno de autorreferencialidade e criando uma espécie de segunda memória coletiva?

Entre os resultados, Rosa (2007) enfatiza que com as imagens que rememoram outras imagens, atentados terroristas como os mencionados, passam a ser onipresentes, mesmo quando sobre eles nada mais é escrito ou mostrado. A relevância da pesquisa surge, de um lado, pelo confronto entre duas teorias que parecem, a princípio, bastante semelhantes e, de outro, do estudo da imagem e do texto como agentes capazes de "pautar pensamentos" e de sincronizar os tempos de vida e os modos de ver, e assim,

¹As reportagens mencionadas, bem como as imagens fotojornalísticas foram publicadas nas seguintes datas: 28 de maio de 2010; 12 de junho de 2010; 14 de junho de 2010; 15 de junho de 2010; 10 de março de 2013; 12 de março de 2013; 13 de março de 2013; 14 de março de 2013 e 15 de março de 2013.

despertar no leitor o interesse para um aprofundamento do debate sobre onde o fotojornalismo de guerra se encaixa nesta questão, uma vez que toda imagem, para Régis Debray (1993), assassina o objeto ao mesmo tempo em que o imortaliza. Esta pesquisa aproxima-se da que pretendemos realizar, principalmente, pelo *corpus*, uma vez que a autora analisa imagens fotojornalísticas.

Em *A construção imagética de um crime: Análise das capas de revistas sobre o caso Isabella Nardoni*, Piana (2010), apresenta análises de imagens publicadas nas capas das revistas *Veja*, *Isto É* e *Época*, no período compreendido entre o dia 29 de março de 2008, data em que Isabella Nardoni cai do sexto andar do edifício London, na cidade de São Paulo, até o dia em que foram a júri e condenados, o pai e a madrasta, no dia 22 de março de 2010. O objetivo da pesquisa era buscar significações capazes de dar conta de desmembrar a estrutura de sentido utilizada pela mídia para a representação do caso, percebendo assim direcionamentos dados pelo veículo. A análise das imagens foi realizada com concepções da semiótica da cultura, na perspectiva de Ivan Bystrina e também da Teoria dos Signos de Harry Pross.

A pesquisa fez uma abordagem dos fatos relativos à morte de Isabella Nardoni, a partir de dados obtidos em revistas jornalísticas e internet; buscou traçar a cronologia do caso, destacando os fatos mais significativos, a versão dos acusados, da polícia e do veículo onde a informação estava sendo divulgada, assim como a apresentação das análises referentes às capas. A importância da pesquisa deve-se à representatividade midiática do caso que se configurou como um dos mais representativos na história do jornalismo policial no Brasil, como colocou a revista *Isto é*. Em comum com a pesquisa que propomos está a escolha de imagens de um crime para análise.

Lemos (2014) - em tese intitulada *Da fotografia, o espaço como personagem: articulações, dinâmicas e experiências* - concentrou a sua pesquisa em espaços de duas realidades: o espaço do real e o espaço da imagem. Com o objetivo de demonstrar, por meio de diferentes abordagens teóricas e suas articulações, as diversas possibilidades interpretativas que as imagens fotográficas podem provocar ou sugerir, a autora analisou as duas realidades fotográficas, o espaço do real e o espaço da imagem, com desdobramento em articulações possíveis, dinâmicas e experiências que as relações entre elas poderiam suscitar nos dois maiores sujeitos da fotografia: fotógrafo e leitor, bem como de cada teórico apresentado, propostas sobre os espaços foram destacados por meio de três olhares distintos e sobrepostos nas narrativas fotográficas da contemporaneidade: o da complexidade, o dos afetos e o da poética. Esta tese tratou de

questões referentes à fotografia, na perspectiva de Kossoy, um dos autores que compõem a fundamentação teórica da nossa pesquisa.

Hoffmann (2015), com tese sob o título *Fragmentos da história: o uso da fotografia para a recuperação e a preservação da memória de Londrina*, propôs responder à questão: De que forma a fotografia contribui para a construção da memória da cidade de Londrina no Estado do Paraná, e para uma melhor compreensão de sua história quando aliada a fontes orais? Para tanto, tomou como *corpus* 50 fotografias dos anos de 1924 a 1948, bem como informações obtidas em entrevistas com 15 fontes selecionadas que se aliaram aos registros fotográficos selecionados e as advindas de pesquisa bibliográfica e de campo realizada junto aos primeiros habitantes da região. Assim, a pesquisa teve como objetivo demonstrar que a fotografia é fonte de conhecimento do passado tanto como informação quanto elemento ativador da memória. Esta pesquisa, ao compor o estado da questão para a pesquisa que desenvolveremos, tornou evidente que a fotografia é uma fonte de dados importante para a construção ou reconstrução da memória de uma cidade, no caso, quando aliada a fontes orais e escritas.

Tavares (2012), em artigo intitulado *Entre a realidade jornalística e a realidade social: o jornalismo como forma de acesso ao cotidiano*, tomou como eixo norteador o conceito de realidade em seus principais fundamentos no âmbito de perspectivas sociológica e filosófica e lendo-os a partir do campo jornalístico, buscou apontar a ideia de uma realidade jornalística e a sua contribuição para o pensamento acerca da relação entre o jornalismo e o cotidiano. Nas palavras do autor:

O “fazer jornalístico”, nesse sentido, envolto pela leitura e proposição de uma “realidade” sobre a sociedade, compartilha de conceitos que permeiam o estoque cotidiano de conhecimentos, trazendo-os à tona e, portanto, reconhecendo-os de acordo com sua própria lógica (editorial e institucional). Além disso, no uso e convocação de um certo tipo de produção, que solicita e permite um jogo de recursos simbólicos específicos (tanto verbais quanto visuais), este fazer coloca em evidência um “aqui e agora”, atualizado não apenas pelo presente ele que incorpora, mas por situações e códigos culturais de variadas temporalidades e distintos espaços, que dão a ver as diversas camadas da chamada “atualidade jornalística” e sua densa relação com a contemporaneidade.

Neste sentido, as imagens que compõem o *corpus* da pesquisa em desenvolvimento podem trazer à tona, via análises, “códigos culturais de variadas temporalidades e distintos espaços”, engendrados na própria materialidade destas, e que produzem sentidos, contribuindo para a compreensão da relação entre o jornalismo e, de modo mais específico, das imagens fotojornalísticas, com o cotidiano.

Santos (2012), em dissertação de mestrado intitulada *Perspectivas e tendências do fotojornalismo em foco: a construção da imagem de Obama com as fotos da série Following Obama* de D. Winter, também tomou imagens fotojornalísticas como *corpus* para a sua pesquisa. O corpus constitui-se em cinco fotos da série *Following Obama* e a seleção de tais fotos se deu porque uma delas recebeu o Prêmio Pulitzer, em 2009. Com o objetivo de compreender aspectos do fotográfico enquanto objeto semiótico e as consequentes implicações para o fotojornalismo, avaliar o potencial de sentidos das fotos de Barak Obama, da série denominada *Following Obama*, de Damon Winter, de 2009, bem como verificar como estas contribuem para a construção da imagem de Obama, a autora realizou análise semiótica das fotos, seguindo a linha peirceana.

Dos resultados, Santos (2012) enfatizou que, de um lado, podem ser incorporadas à figura pública de Obama, as seguintes características: juventude, vivacidade, personagem midiática, capaz de se valer dos significados que as mídias disseminam; homem iluminado capaz de identificar os anseios da nação norte-americana, a ponto de se identificar com o símbolo da nação, a bandeira, bem como ser porta-voz da divindade. De outro, em relação ao fotojornalismo constatou-se que a tendência predominante foi negligenciada, pois as imagens, embora envolvessem uma figura pública e não fossem fotos-choque, mostraram o potencial de sentidos que elas engendram pelo jogo estabelecido com as cores da bandeira e jogos com a luz; pelos detalhes que possibilitam vincular Obama a outros contextos, como o midiático e o imaginário norte-americano, bem como pelos jogos de luz que dão à cena um ar mítico. Embora sem impacto, as fotos permitem que o intérprete permaneça em estado de contemplação, seja conduzido pelo potencial de sugestão das imagens. Com esta pesquisa também compartilhamos a composição do *corpus*.

A pesquisa relatada no artigo *Imagens-totens e circulação: a chancela jornalística no caso Michael Jackson*, tem como tema a imagem midiática construída com a trajetória do ídolo da música pop, considerando o início da sua carreira em um programa televisivo infantil em 1964, sua morte no dia 25 de junho de 2009 e o julgamento do médico do cantor, ocorrido em 2011. Segundo Rosa (2014), autora do artigo em questão, entre o que está distribuído midiaticamente e que é reinscrito em dispositivos diversos, há uma quantidade grande de imagens, contudo, a quantidade que se fixa, as chamadas vetoras, ou que se tornam totens exatamente por seu potencial de fixação e autorreferencialidade, pois convocam estruturas profundas do imaginário e são chanceladas jornalisticamente, não é tão grande. Assim, os objetivos foram os

seguintes: investigar como se dá o processo de circulação/circularidade das imagens inter-midiáticas, tendo como foco as imagens da morte de Michael Jackson, bem como as estratégias promovidas para pôr em circulação as imagens jornalísticas, partindo-se do pressuposto de que muitas imagens jornalísticas são re-apropriadas e reinscritas na própria midiatização, de modo que lógicas midiáticas são mobilizadas na transformação de uma imagem em totens dos acontecimentos, ou seja, elas ganham um poder de permanência nos meios. Em síntese, o que se buscava era responder como se dá a totemização pela midiatização.

Em relação aos resultados, Rosa (2014) enfatiza que quando uma imagem ganha espaço na mídia e se configura como um símbolo do fato, por um tempo que ultrapassa a duração do fato, esta ingressa num outro plano, o do totêmico, isto é, passa a integrar estruturas do social que hierarquizam outras estruturas, portanto, se torna estruturante de leituras do mundo. Uma vez construídas, tais imagens passam a ser estruturantes de outras práticas comunicacionais, pois é a partir delas que novos discursos são elaborados.

Este breve estado da questão, mesmo na sua concisão, mostra a relevância de estudos envolvendo a produção de sentidos de imagens fotojornalísticas, pela presença deste tema em pesquisas recentes da área da comunicação. Passemos para a justificativa da nossa pesquisa.

1.3 Justificativa, objetivos e estratégias metodológicas

A pesquisa vem ao encontro da necessidade de compreensão das linguagens das mídias e dos sentidos gerados pelos seus produtos. Considerando-se os resultados obtidos no levantamento do estado da questão constatamos a importância de estudos de processos e produtos midiáticos que envolvem imagens, não só porque vivemos rodeados delas como também por carecermos de conhecimentos para analisá-las.

Durand (2004) menciona que a onipresença da imagem tem um “efeito perverso”, que não foi previsto e nem considerado. “Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (óticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e transmissão de imagens, ela continuou ignorando o produto de suas descobertas” (DURAND, 2004, p. 33). A imagem ainda é associada à distração e conforme Durand (2004, p. 34):

A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da

criança, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como ‘informação’, às vezes velando a ideologia de uma ‘propaganda’, e noutras escondendo-se atrás de uma ‘publicidade’ sedutora... A importância da ‘manipulação icônica’ (relativa à imagem) todavia não inquieta.

No entanto, a imagem também é tida como protagonista da pós-modernidade. Conforme Maffesoli (1995), a imagem antes sinônima de perversão pela tradição ocidental, hoje se torna religante, ou seja, a sua potência mágica, o seu poder de agregação por excitar os sentidos, aproxima as pessoas e as liga ao mundo.

A importância da pesquisa para a comunicação visual está na reflexão sobre o potencial de sentidos de imagens fotojornalísticas. Numa perspectiva mais ampla, a importância social está na reflexão sobre a possibilidade de que as imagens podem levar os usuários das mídias, de modo geral, a se pôr no papel de jurado. Mas, entre os usuários das mídias estão os jurados, que poderão, mesmo antes do julgamento, já ter emitido um veredito para o acusado. Deste modo, as argumentações desenvolvidas no transcorrer do julgamento podem não interferir ou modificar um ponto de vista ou um julgamento já construído pelos jurados, que no seu cotidiano, em geral, não ficam isentos de todas as informações e imagens que as mídias disseminam.

Vale lembrar a força da fotografia na sua relação com a realidade, na perspectiva de Flusser (2002, p. 57):

O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que esta vendo. Mas, ao ler o artigo, está sob influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. Explicações nada adiantam se comparadas com o que se vê. Não quer saber sobre causas ou efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade.

Assim, vale adentrar as imagens e analisá-las para avaliar seus possíveis efeitos. Dada a justificativa, vamos aos objetivos.

A pesquisa tem como objetivo geral compreender os sentidos gerados por imagens fotojornalísticas, enquanto explicitar aspectos do fotográfico e do fotojornalismo e avaliar em que medida os sentidos gerados pelas imagens podem ser revertidos em prol de um julgamento do acusado pelo público, em geral, são os objetivos específicos. Uma das estratégias metodológicas utilizada é o método da documentação direta: pesquisa bibliográfica, conforme Lakatos e Marconi (1991). A outra, análise das imagens fotojornalísticas, veiculadas no jornal impresso Folha de S.Paulo, no período mencionado, aplicando os conceitos de *studium* e *punctum*, dados por Barthes, em A câmara clara.

1.4 Dos resultados

Além da Introdução, onde apresentamos os primeiros passos desta pesquisa, no contexto em que veio a pergunta norteadora, o relato dos resultados vêm em outros quatro capítulos.

No primeiro deles, descrevemos o caso Mércia Nakashima, valendo-se dos dados e das imagens coletadas nas reportagens do caderno Cotidiano, da Folha de S.Paulo. Nele estão postas as imagens que serão analisadas.

No segundo capítulo, apresentamos reflexões sobre o fotográfico. Entre os autores que compõem a fundamentação teórica, como Barthes, Dubois, Kossoy, Flusser e outros, enfatizamos os conceitos de Barthes, de *studium* e *punctum*, uma vez que eles norteiam as análises das fotos selecionadas.

No capítulo três, vêm aspectos históricos das mídias e da fotografia, aspectos históricos do fotojornalismo e especificidades das imagens fotojornalísticas. As análises das oito fotos exibidas no caderno Cotidiano da Folha de S.Paulo são apresentadas no capítulo quatro.

Em Considerações Finais, as avaliações do caminhar do pesquisador e dos resultados encontrados.

2 O CASO MÉRCIA NAKASHIMA: UM RELATO VIA REPORTAGENS E IMAGENS



Fonte: Disponível em: <<http://noticias.r7.com/sao-paulo/caso-mercia-nakashima>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

Neste capítulo, relatamos o fato com trechos de reportagens e imagens da Folha de S.Paulo, com o objetivo de dar informações sobre o caso e também mostrar como a esta mídia impressa construiu um movimento para as imagens relativas a ele.

No dia 23 de maio de 2010, Mércia Nakashima, advogada, de 27 anos, foi considerada desaparecida. No dia 28 de maio de 2010, a família espalha cartazes com fotos pela cidade de Guarulhos, São Paulo (Fig. 1).

Figura 1 – Reprodução de cartaz com foto de Mércia Nahashima



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 12 de junho de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/06/12/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

O desaparecimento da advogada (Fig. 2) começou a ser investigado e teve como principal suspeito o ex-namorado Mizael Bispo de Souza, ex-policial. Em reportagem, do dia 28 de maio de 2010, da Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, consta, segundo depoimento de responsáveis pela investigação, que Mércia estava em um almoço familiar, na casa da avó, quando recebeu um telefonema do ex-namorado e a família estava desesperada, pois até então não tinha ainda recebido pedido de resgate e também não foi constatado nenhum movimento na sua conta bancária, o que descartava a possibilidade de sequestro.

Figura 2 – Reprodução de foto de Mércia Nakashima



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 28 de maio de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/05/28/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Conforme reportagem de Monteiro, Neves, Santiago (2010), o corpo da advogada foi encontrado no dia 11 de junho de 2010, na represa de Nazaré Paulista, a 64 km da cidade de São Paulo, um dia depois de ter sido encontrado o carro da vítima.

Na foto (Fig. 3), Márcio Nakashima, irmão da advogada, chora próximo à margem da represa onde o corpo foi encontrado.

Figura 3 – O que não se quer ver, ouvir...sentir



Márcio Nakashima chora ao lado da represa de Nazaré Paulista (64 km de SP), onde corpo de sua irmã foi encontrado

Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 12 de junho de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/06/12/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Há também fotos do período do enterro da vítima e depois de protestos no período do julgamento do acusado (Fig. 4, Fig. 5 e Fig. 6).

Figura 4 – A família durante o enterro de Mércia Nakashima



A mãe e os irmãos da advogada Mércia Nakashima se emocionam em seu enterro, realizado no sábado, em Guarulhos

Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 14 de junho de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/06/14/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Figura 5 – Enterro da advogada em Guarulhos

CRONOLOGIA DO CASO



Enterro da advogada em Guarulhos (SP)

23.mai

A advogada **Mércia M. Nakashima**, 28, almoça com a família na casa da avó. Ela recebe uma ligação, sai em seu carro e não volta

Relatório dos celulares dela apontou que a última ligação que recebeu no dia foi do ex-namorado Mízael Bispo de Souza

28.mai

A família espalha cartazes com fotos dela pela cidade. Segundo a polícia, o ex-namorado é suspeito de envolvimento no caso

31.mai

Em depoimento à polícia, Souza diz que estava com uma prostituta na hora que a advogada desapareceu

10.jun

Bombeiros encontram o carro da advogada na represa de Nazaré Paulista (SP). O corpo é localizado um dia depois

No banco do motorista do carro da advogada foi encontrada uma mancha, mas a perícia ainda não sabe o que é

12.jun

O corpo de Mércia é enterrado em Guarulhos; o ex-namorado não comparece

O rastreamento do carro dele mostrou que ele passou pela região da casa da avó de Mércia no dia do sumiço; ele afirma que foi ver um amigo

Figura 6 – Manifestantes, em frente ao fórum, pedem a prisão de Mizael



Manifestantes em frente ao fórum pedem a prisão de Mizael

Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 13 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/13/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Em reportagem de 10 de março de 2013, da Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, anuncia-se que Mizael Bispo de Souza irá a júri, no dia 11 de março de 2013, será mostrado pela acusação como um psicopata. Conforme Bedinelli (2013), há duas versões da personalidade do ex-policiaI acusado de matar a jovem Mércia Nakashima. “De um lado, um psicopata frio e perturbado com o término de um relacionamento, o que o levou a matar a amada. De outro, um homem doce, educado, que está preso injustamente há um ano vítima de uma investigação falha.”

Na mesma reportagem anuncia-se que o julgamento de Mizael Bispo de Souza “será o primeiro no país a ser transmitido ao vivo por emissoras, de rádio, TV e sites” (BEDINELLI, 2013). Pode-se observar o caminhar da investigação e as pistas encontradas, no infográfico que consta na mesma reportagem (Fig. 7).

Figura 7 – O caso Mércia Nakashima em infográfico

CASO MÉRCIA

Julgamento de Mizael Bispo de Souza começa nesta segunda

▶ Versão da acusação ▶ Versão da defesa

O QUE ACONTECEU

▶ Mizael e Mércia se encontraram no Hospital Geral de Guarulhos às 19h. Ele deixou seu automóvel no local, entrou no carro da advogada e os dois seguiram até a represa de Nazaré Paulista. Ele deu três tiros nela, jogou o corpo e o carro na água. O vigia Evandro Bezerra da Silva, apontado como cúmplice, foi buscá-lo.

▶ Mizael não se encontrou com Mércia no dia do crime. Ele almoçou com parentes e, à noite, se encontrou com uma prostituta no estacionamento do hospital. Segundo ele, Mércia sofria ameaças por causa de casos em que havia atuado como advogada

AS PROVAS**Testemunha**

▶ Pescador disse que, no dia do crime, viu o veículo ser jogado na água às 19h30. Depois, disse não ter certeza do horário, mas que deixou o local e, cerca de meia hora depois, chegou em casa, às 21h15. Crime aconteceu, então, por volta de 20h30

▶ Ligações mostram que de 19h29 a 19h42 Mizael estava em Guarulhos

Rastreamento do veículo

▶ GPS do carro de Mizael mostrou que ele passou pela região da casa da avó de Mércia, no bairro de Bela Vista (Guarulhos), no dia do sumiço dela. À noite, o carro ficou estacionado no Hospital Geral de Guarulhos, entre 18h37 e 22h12

▶ Ele estava no estacionamento do hospital com a prostituta

Ligações

▶ Celular de Mizael recebeu uma ligação da filha dele às 21h21 do dia da morte de Mércia. A chamada foi registrada por uma antena entre a casa de Mizael e a cidade de Nazaré Paulista

▶ Os registros da antena não são capazes de comprovar que ele estava em Nazaré Paulista neste horário

Vestígios

▶ Laudo apontou que um sapato de Mizael continha uma alga – compatível com as encontradas na represa –, resíduos de chumbo, uma mancha de sangue e um pedaço de osso

▶ Perícia não conseguiu confirmar se os vestígios eram de osso e de sangue

Algumas imagens mostram o semblante do acusado no transcorrer do julgamento (Fig. 8 e Fig. 9).

Figura 8 – O réu durante o julgamento



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 12 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/12/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Figura 9 – O réu durante o julgamento



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 14 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/14/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Após a condenação (Fig. 10), Mizael Bispo de Souza deixa o Fórum de Guarulhos, carregando a condenação de 20 anos de prisão.

Figura 10 – O réu condenado



Mizael Bispo deixa o Fórum de Guarulhos após condenação

Fonte: Folha de São Paulo, Caderno Cotidiano, de 15 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/15/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Em reportagem de 15 de março de 2013, Bedinelli (2013) comenta que, para o juiz, a conduta do acusado foi repugnante e desprezível. A família, por sua vez, considerou a pena branda demais e disse que a acusação recorrerá da sentença. Nas palavras de Bedinelli (2013):

O advogado contratado pela família (...) expôs e-mails que mostravam o relacionamento desgastado entre o réu e a vítima. E projetou fotos em um telão que mostravam a família chorando no velório da moça e o corpo sendo retirado da represa. A família de Mércia chorou e duas das juradas se emocionaram.

Fotos, principalmente do corpo sendo retirado da represa, espalharam-se pela internet. Algumas foram divulgadas também em outros jornais impressos e online.

Vamos analisar, no capítulo quatro, as imagens fotojornalísticas, numeradas de 2 a 8. A figura 7, enquanto uma forma de representação que envolve a linguagem visual e verbal – um infográfico – também será analisada, no que se refere ao seu potencial de síntese.

A seguir vamos tratar do fotográfico e de aspectos do fotojornalismo, isto porque, como relatamos neste capítulo, o corpus é constituído por imagens fotojornalísticas.

3 O FOTOGRÁFICO

O foco deste capítulo é o fotográfico. Partimos do pensamento barthesiano sobre a fotografia. Em seguida, tratamos do fotográfico, segundo Dubois e Kossoy, para assim refletir sobre imagens fotojornalísticas, pois elas compõem o *corpus* da nossa pesquisa. Flusser, Sontag e Machado também permeiam as reflexões apresentadas neste capítulo, que tem como objetivos tratar a fotografia enquanto signo, bem como refletir sobre a relação desta com a realidade.

3.1 O fotográfico segundo Barthes

Barthes (2006) inicia suas reflexões sobre a fotografia tentando classificá-la como signo, na perspectiva linguística. Ele constata que esta não tem as especificidades do signo linguístico e explica que se vistas sem o referente – aquilo que ela representa e que foi fotografado - “as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.” (BARTHES, 2006, p. 16). Ela é invisível, pois o intérprete ou o receptor se prende ao referente. Nas palavras de Barthes (2006, p. 86-7):

Chamo de “referente fotográfico” não a coisa facultativamente real a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia. [...], na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: realidade e passado. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la por redução, a própria essência, a noema da fotografia[...]. O nome da noema da Fotografia será portanto: isso foi.

Ao ater-se ao referente advém uma primeira classificação para as fotografias: empíricas, as fotos de amadores; retóricas, as que se reportam às paisagens, objetos e retratos e estéticas, atreladas ao realismo ou ao pictorismo. Mas, tal classificação nada acrescenta à compreensão de processos interpretativos da fotografia.

Barthes (2006) explica também que, do ponto de vista técnico, a fotografia tanto é um processo químico, por depender da ação da luz sobre certas substâncias, isto porque o autor trata da fotografia e das máquinas possíveis até então – em torno de 1960 -, como de um processo de ordem física, que é a formação da imagem por meio de um dispositivo óptico. Estes processos se dão com três práticas: fazer, experimentar, olhar. O fazer é a prática do fotógrafo; olhar é a prática realizada quando se consulta jornais,

livros, álbuns, arquivos, coleções de fotografias e, agora, os celulares; a outra, o experimentar, envolve aquele ou aquilo que é fotografado, ou seja, o referente.

A força do referente é o que distingue a fotografia de outras formas de representação visual, pois ela atesta que o que está diante dos nossos olhos existiu de fato. Nas palavras de Barthes (2006, p. 13):

Com efeito uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (o que sucede com qualquer outra imagem, carregada a partir e por estatuto do modo como o objeto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível (os profissionais conseguem-no), mas requer um segundo ato de saber ou de reflexão.

A fotografia também repete infinitamente o que foi posto, com o olhar do fotógrafo, diante da câmera. Ela prolonga o momento singular captado. Assim, a fotografia fala com certeza daquilo que foi.

Mas, há dois aspectos na fotografia – *studium* e *punctum* -que podem desencadear processos interpretativos. O *studium* vem com o enquadramento, a textura e as cores dos objetos presentes nas imagens, com aspectos de cunho cultural como os trajes do referente da fotografia, que nos remetem a uma terminada época no tempo ou, nos reporta a um contexto de pobreza e até mesmo de riqueza, enfim, propicia uma ambiência familiar.

O *studium* “não significa, pelo menos imediatamente, “o estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular.” (BARTHES, 2006, p. 34). Ele permite que uma fotografia seja recebida como testemunho político, que revele quadros históricos, que propicie reconhecimento de figuras, gestos, rostos, cenários e ações. Assim, é codificado.

O *punctum*, por sua vez, rompe com os efeitos do *studium* e, partindo da cena como uma flecha, transpassa o intérprete/espectador. “O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere”. (BARTHES, 2006, p. 35). Enquanto o *studium* permite encontrar as intenções do fotógrafo e aprovar ou não, compreender ou não a fotografia, o *punctum* é subjetivo e não codificado. “Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele se encontra presente). Trata-se de uma co-presença, é tudo que se pode dizer.” (BARTHES, 2006, p. 51).

As imagens do fotojornalismo, conforme Barthes (2006, p. 50), em geral, não possuem *punctum*. “Nessas imagens, não há *punctum*: choque – a letra pode traumatizar –, mas nada de distúrbio; a foto pode “gritar”, não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo.” (BARTHES, 2006, p. 50).

Tais fotos são denominadas unárias. Nas palavras de Barthes (2006, p. 50):

A Fotografia é unária quando transforma enfaticamente a “realidade” sem a desdobrar, sem a fazer vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhuma indireta, nenhum distúrbio. A Fotografia unária tem tudo para ser banal, sendo a “unidade” da composição a primeira regra da retórica vulgar (e nomeadamente escolar): “O assunto”, diz um perito a fotógrafos amadores, “deve ser simples, desembaraçado de acessórios inúteis; isto tem um nome, a procura da unidade”.

Barthes comenta que neste espaço de fotografias unárias, por vezes um “pormenor” pode chamar a atenção do receptor. Tal “pormenor” é o *punctum*. Aqui reside nossa expectativa em relação aos questionamentos da relação da imagem fotográfica com a realidade, bem como no fato de que a fotografia, conforme Barthes (2006) é necessária à sociedade por informar, representar e gerar significados.

Flusser (1998), ao tratar da recepção da fotografia, menciona que elas exercem um fascínio mágico sobre o receptor e este não sabe dizer o que o fascina. Nas suas palavras:

O receptor pode recorrer ao artigo do jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que vê. Mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. As explicações nada adiantam quando comparadas com o que se vê. Não quer saber sobre as causas ou efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite a realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; ela é a própria realidade (FLUSSER, 1998, p. 77).

Neste sentido, a fotografia poderia manipular o receptor, o que pode ser potencializado, uma vez que a superfície da imagem também é significativa, ela engendra valores. Conforme Flusser (1998), caberia à crítica, a não capaz de ver forças ocultas em tudo, a tarefa de romper com o poder mágico das fotografias, que elimina a consciência histórica do receptor. As fotografias, enquanto objetos, conforme Flusser (1998, p. 79), “não têm valor, pois todos sabem fazê-las e delas fazem o que bem entendem”. Ainda, nas palavras de Flusser (1998, p. 79):

Na realidade, são elas que manipulam o receptor para o comportamento ritual, em proveito dos aparelhos. Reprimem a sua consciência histórica e desviam a sua faculdade crítica para que a estupidez absurda do funcionamento não seja consciencializada. Assim, as fotografias vão

formando um círculo mágico em torno da sociedade, o universo das fotografias. Contemplar este universo visando quebrar o círculo seria emancipar a sociedade do absurdo.

A nossa pesquisa caminha no sentido de averiguar que as pistas ou marcas da realidade que a fotografia apresenta, postas pelo *studium*, não eliminam a faculdade crítica do receptor em relação ao funcionamento da máquina, como enfatiza Flusser.

Seguem reflexões sobre o fotográfico, na perspectiva de Dubois, que contribuem para dar conta desta problemática.

3.2 O fotográfico conforme Dubois

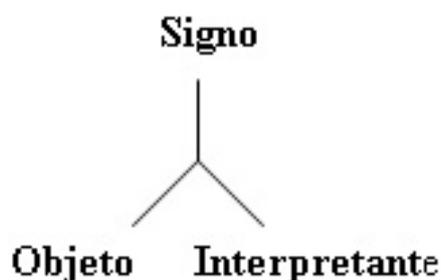
Com o propósito de tratar de outras especificidades do fotográfico, apresentamos o pensamento de Dubois (2001), que além de enfatizar o “Isto foi”, a máxima de Barthes para a relação do tempo com o referente, também toma idéias peirceanas para mostrar as transformações do pensamento na relação do fotográfico com a realidade.

A imagem fotográfica, para Dubois (2001), enquanto produto de uma técnica e de uma ação, de um saber fazer, além de ater-se ao referente – o que foi fotografado – também tem uma caráter icônico, de semelhança, que pode estabelecer um jogo com a força do referente e, assim, gerar novos sentidos.

Vejamos, inicialmente, algumas idéias peirceanas que fundamentam as reflexões de Dubois. Conforme Drigo e Souza (2013), a definição de signo e as classificações dos signos, elaboradas por Charles Sanders Peirce, estão na gramática especulativa, uma das divisões da semiótica ou lógica, a ciência geral dos signos.

Segundo Drigo e Souza (2013, p.22), a definição de signo é dada pela tríade signo/objeto/interpretante (Fig.11), na qual o signo representa o objeto, está no lugar do objeto (o representado) e é ele que faz a mediação entre o objeto e o interpretante, o efeito deste signo. Assim, do ponto de vista lógico, o primeiro é o signo; o segundo, o objeto, enquanto o produto da síntese intelectual (terceiro) é o interpretante. A ação do signo só se efetiva, ou seja, o signo é genuíno, quando ele gera outro signo, o interpretante que, por sua vez, gera outro signo/interpretante e assim por diante. Este movimento - a semiose, ou ação do signo - é infinito.

Figura 11- A definição de signo em diagrama



Fonte:Drigo (2007, p. 63)

As três primeiras tricotomias dadas por Peirce, segundo Drigo e Souza (2013), são as que classificam o signo na relação com os seus fundamentos, com o que capacita algo a ser signo; na relação com o objeto e na relação com o interpretante. São elas: qualissigno, sinsigno e legissigno; ícone, índice e símbolo e rema, dicente e argumento. A tricotomia tomada por Dubois é a segunda, a que classifica o signo em relação ao modo de presentificar, apresentar ou representar o objeto, respectivamente.

Os signos icônicos que estão atados ao objeto pela semelhança, são de três modalidades: imagem, diagrama e metáfora. Segundo Drigo e Souza (2013, p. 97), “a imagem caracteriza-se pela similaridade na aparência; o diagrama, pela similaridade de relações; a metáfora, pela similaridade de significados.”

Conforme Drigo e Souza (2013), o índice não prescinde da existência de seu objeto e tem mesmo uma conexão dinâmica com ele, inclusive espacial. Ele leva o intérprete ao objeto. Conforme menciona Barthes (2006), a fotografia remete o intérprete ao referente, ao que foi posto diante da câmera, ou seja, o referente de algum modo estava diante de um aparelho para ser fotografado. Neste sentido, a fotografia é um signo que tende a prevalecer como índice.

O índice se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo (PEIRCE CP 2.305apud DRIGO E SOUZA, 2013, p.116).

Segundo Drigo e Souza (2013, p.127), a “razão de ser do símbolo enquanto signo deve-se ao interpretante: seu caráter está na generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que produzirá (...) não indica uma coisa particular qualquer, mas uma

espécie de coisa.” Vale enfatizar que para Peirce, conforme Drigo e Souza (2013), o símbolo vive na mente de quem o usa e por força disto faz a conexão com o objeto.

Retomemos Dubois. Ao tratar da relação da fotografia com a realidade, Dubois (2001), mostra três possibilidades: a fotografia como espelho do real, transformação do real e como traço dele.

Enquanto espelho do real, a mensagem fotográfica apresenta o discurso da mimese, o que equivale a dizer que nos processos de recepção prevalece a semelhança entre a foto e o real. Assim, em relação à tríade peirceana, a fotografia prevalece como ícone. Neste sentido, pensando nos efeitos do signo, a fotografia propicia a contemplação.

Enquanto transformação do real, a fotografia representa o real, mas engendra códigos relativos ao fazer fotográfico e também à máquina, bem como regras e convenções de uma cultura, o que impõe ao receptor a tarefa de decifrar tais códigos e analisar as regras e convenções. Na perspectiva da semiótica peirceana, a fotografia é um símbolo e, sendo assim, os efeitos que predominam no receptor, são os reflexivos.

Para a fotografia como traço do real, ainda na perspectiva de Dubois (2001), vale o discurso do índice, da referência, da marca, do traço. A fotografia apresenta marcas do real. Apesar de todos os códigos, regras e convenções presentes, pois a fotografia é produto de uma máquina e de experiências e conhecimentos de um fotógrafo, essa força da marca, esse embate com um existente (algo que estava diante da máquina no ato fotográfico) é preponderante.

Na fotografia, a relação com o referente se dá de quatro maneiras distintas: conexão, singularidade, designação e atestação.

O princípio de base da conexão física entre a imagem foto e o referente que ela denota: é tudo que faz dela uma impressão. A consequência de tal estado de fato é que a imagem indicial remete sempre apenas a um único referente determinado: o mesmo que a causou, do qual ela resulta física e quimicamente. Daí a singularidade extrema dessa relação. Ao mesmo tempo, pelo fato de ser uma foto dinamicamente vinculada a um objeto único e apenas a ele, essa foto adquire um poder de designação [...] a foto também é levada a funcionar como testemunho; atesta a existência (mas não o sentido) de uma realidade... (DUBOIS, 2001, p.52).

Há um sentimento de “realidade incontável do qual não conseguiremos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinou para a sua elaboração” (DUBOIS, 2001, p. 26), ou seja, a fotografia prepondera como índice, sob o ponto de vista da semiótica peirceana.

Nos processos de recepção, o intérprete pode estabelecer conexões entre o referente e a realidade, ata o receptor ao real, por meio de pistas, gerando o efeito de constatação. Em relação à composição texto e imagem fotográfica no jornal, podemos dizer que essa concepção pode levar o intérprete a caminhar com o olhar pelo texto e pela foto, e estabelecer conexões entre ambos e assim organizar uma interpretação da realidade, uma vez que a foto traz indícios dela.

A fotografia vista como traço do real pode contribuir para a construção de interpretações vinculadas à realidade, ou seja, é uma modalidade de signo que, ao conectar o receptor à realidade, contribui para que as interpretações mantenham vínculos com o real.

Retomando a fotografia e a questão da contiguidade momentânea com o referente, vale enfatizar as ideias de Barthes. O “isso foi”. Também se considerarmos que nesse ato, há uma transferência de aparências do real para a película sensível, então, a ideia de traço do real é adequada. Para Dubois (2001), a condição de índice da imagem fotográfica implica, em concordância com as ideias peirceanas, que a relação que os signos indiciais guardam com seu objeto referencial seja sempre marcada pela conexão física, pela singularidade, pela designação e atestação, princípios mencionados anteriormente.

Dubois (2001) enfatiza que no processo de recepção ou de interpretação da fotografia, na sua relação com o real, ela predomina como índice; depois como ícone e, por fim, como símbolo. Mas, considerando a ação do signo, segundo a perspectiva da semiótica peirceana, nestes processos, a sequência dada por Dubois pode não ser a predominante, uma vez que isto depende da fotografia em seus aspectos técnicos, da sua materialidade, bem como do repertório, ou das experiências do intérprete.

Para relativizar a concepção da fotografia como predominante indicial, buscamos contribuições em Machado (2011), uma vez que não se pode deixar de lado a tecnologia e os usos que se faz dela.

Machado (2011) insere a fotografia no universo da imagem técnica, aquela cuja representação plástica é dada por ou através de algum dispositivo técnico, como a fotografia, por exemplo, que implica em pelo menos três destes dispositivos: a câmera, o sistema óptico da objetiva e a película fotossensível, sendo que, de certo modo, toda imagem materializada em algum tipo de suporte é resultado da aplicação de técnicas de representação pictórica.

Ao mencionar as transformações dos modos de representação pelas imagens técnicas, Machado (2011) explica que estas começaram a aparecer no Renascimento, pois foi neste período que a câmara escura passa a ser usada como instrumento técnico para a produção ou reprodução de imagens de forma exata.

Em relação aos modos de produção e reprodução, conforme Machado (2011, p. 206):

A fotografia é filha legítima da iconografia renascentista. Não apenas porque, do ponto de vista técnico, ela se faz com os recursos tecnológicos dos séculos XV e XVI (*câmara obscura*, perspectiva monocular e objetivas), mas sobretudo porque a sua principal função, a partir do século XIX, quando da sua produção comercial se generaliza, será dar continuidade ao modelo de imagem construído no Renascimento, modelo esse marcado pela objetividade, pela produção mimética do visível e pelo conceito de espaço coerente e sistemático, espaço intelectualizado, organizado em torno de um ponto de fuga.

As transformações tecnológicas permitiram, segundo Machado (2011), a substituição da produção artesanal pela automática e tecnológica da imagem, que exclui a intervenção do ser humano. Nas suas palavras:

A descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata no século XIX permitiu a substituição da mediação humana (pincel que fixa a imagem projetada dentro da câmara escura) pela mediação química do daguerreotipo (...). Ou seja, a fotografia retirou da cena pictórica o último gesto artesanal, representado pela mão do homem, abrindo a possibilidade de uma produção inteiramente automática e tecnológica da imagem, dando nascimento, portanto, a uma imagem da qual a intervenção do homem espaço para uma produção automatizada, que exclui a intervenção do homem pode ser excluída (MACHADO, 2011, p. 206).

Disto decorre a crença que uma imagem do mundo pode existir sem a intervenção crítica do homem. Imagem que é fiel ao real, testemunha do real, portanto. Em contraponto, com a imagem digital vem uma relativização do realismo fotográfico.

Segundo Machado (2011, p. 210), a imagem digital, imagem gerada ou processada em computador, retoma a coerência e a objetividade do período renascentista e intensifica os “postulados estéticos do século XV, na medida em que ela realiza hoje o sonho renascentista de uma imaginação puramente conceitual, em que a imagem seria encarada e praticada como uma instância de materialização do conceito”. Como consequência, a imagem dá continuidade ao princípio do registro fotográfico, mas ela vem desencarnada, sem qualquer vínculo com o que aparece registrado. “O realismo praticado na era da informática é um realismo essencialmente *conceitual*,

elaborado com base em modelos matemáticos e não em dados físicos arrancados da realidade visível” (MACHADO, 2011, p. 210).

Conforme Machado (2011), a intervenção do computador confere ambiguidade à imagem, pois ao mesmo tempo em que abre mão da câmera vem as possibilidades de manipulação e metamorfose, relativizando o realismo fotográfico. “A fotografia exprime seus enunciados na forma de textos imagéticos que são sempre e necessariamente intencionais, interpretativos e subjetivos”(MACHADO, 2011, p. 220), logo, enfatiza o mesmo autor, a fotografia está no domínio da cultura e não é a “própria” realidade. Explica ainda que qualquer estudioso de fotografia ou fotógrafo, devidamente conhecedor do seu meio, “sabe que fotografar significa, antes de qualquer coisa, construir um enunciado com base nos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado e isso não tem qualquer relação com reprodução do real” (MACHADO, 2011, p. 221).

Ainda reforçando a relação íntima com o real vem Sontag (2007), que considera a imagem fotográfica uma prova irrefutável de que certo evento ocorreu e que parece miniatura da realidade, disponível para qualquer pessoa. Enfatiza que a força das imagens fotográficas “provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a realidade numa sombra.” (SONTAG, 2007, p. 196). Ainda, nas suas palavras:

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como dispositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõem em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam (SONTAG, 2007, p. 15).

Com as ideias apresentadas percebemos o quanto a relação entre a fotografia e a realidade é controversa. Tal relação é de fundamental importância para refletirmos sobre os processos interpretativos que as imagens fotojornalísticas podem desencadear, sem deixar de considerar que, no jornal, há a presença da palavra. Vejamos agora o que o pensamento de Kossoy sobre a fotografia agrega a estas reflexões.

3.3 O fotográfico na perspectiva de Kossoy

Segundo Kossoy (2003), o advento da fotografia contribuiu para o crescimento do conhecimento do mundo, que se tornou mais familiar, mais portátil e ilustrado. "O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado." (KOSSOY, 2003, p.27). Neste sentido, vale lembrar que Sontag menciona a questão das "miniaturas da realidade" que passam a circular entre as pessoas.

A fotografia não pode ser vista apenas como registro de um fato, mas como "testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho." (KOSSOY, 2003, p.50).

Para Kossoy (2003), a fotografia envolve três elementos: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia. O assunto vem com a cena, o local, o momento no tempo e no espaço que foi selecionado e cristalizado. O fotógrafo, que aciona a máquina, utilizando seu conhecimento, sua técnica e sua vontade para a produção daquela imagem. A tecnologia, que é essencial, pois sem ela não seria possível ao fotógrafo, mesmo com todo seu conhecimento e técnica, separar, no tempo, um fragmento que ficará aprisionado por muito tempo. Nas palavras de Kossoy (2003, p. 38):

Assim, os elementos constitutivos: ASSUNTO - tema escolhido, o referente fragmento do mundo exterior. FOTÓGRAFO - autor do registro, agente e personagem do processo. TECNOLOGIA - materiais fotossensíveis, equipamentos e técnicas empregados para a obtenção do registro, diretamente pela ação da luz.

O fotográfico constrói uma linguagem, ou seja, a fotografia é signo uma vez que ela representa, está no lugar também de fatos que em algum momento foram vivenciados. Conforme Kossoy (1999, p. 19):

Com as tecnologias de impressão de imagens em larga escala o jornalismo logo achou na fotografia um meio de ilustrar suas matérias e aproximar os leitores da realidade. A fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva 'testemunho da verdade' do fato ou dos fatos. Graças a sua natureza físico-química – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como esses de fato se parecem, a fotografia ganhou elevado status de credibilidade.

Mas há uma fenda entre a realidade e a realidade representada? Nesta fenda reside o potencial interpretativo da fotografia que, para Kossoy (1999), depende da instituição de duas instâncias de realidade, pois toda imagem fotográfica faz uma transposição da realidade visual do assunto escolhido em um contexto para a realidade das representações, o que equivale dizer que toda fotografia seleciona uma parte do mundo concreto (do passado) e passa a representá-lo iconograficamente (no presente). Essas realidades, a primeira e a segunda, são as do assunto e do assunto representado, respectivamente.

Conforme Kossoy (1999), a primeira realidade está no passado e envolve o assunto selecionado e as experiências do fotógrafo. O fotógrafo, no contexto em que fotografa, está atado às tecnologias disponíveis e ao seu contexto sociocultural. Ele recorta a realidade, sob tal olhar, o que acentua o caráter único de cada fotografia. “Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente.” (KOSSOY, 1999, p.36).

A segunda realidade, conforme Kossoy (1999), é aquela do assunto após ser representado. “O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado cristalizada expressivamente.” (KOSSOY, 1999, p.37). Neste sentido, a fotografia passa a ser um documento, referência de um passado inacessível, mas que aproxima um contexto passado do presente. Esta mesma representação pode migrar para outros suportes, ou seja, é possível a reprodução do artefato fotográfico original, no entanto, para o mesmo autor, elas ainda estão na seara da segunda realidade. Assim, a realidade fotográfica é apenas o “registro expressivo da aparência” (KOSSOY, 1999, p. 38).

A densidade da segunda realidade, construída no processo interpretativo com uma profusão de contextos – o social, tecnológico, as condições de produção, o do fotógrafo -, pelo intérprete, pode aproximar as duas realidades. No entanto, a primeira realidade, que é imutável, é também inacessível.

Considerando-se as reflexões apresentadas, na nossa pesquisa vamos tomar a fotografia como índice do real e interpretá-la valendo-nos dos conceitos de *studium* e *punctum* dadas por Barthes. No entanto, por meio de um olhar atento vamos tentar deslindar as marcas, as pistas do real que o *studium* também oferece, mas aparentemente invisíveis nele. São, portanto, marcas da realidade engendradas na própria materialidade das fotografias.

Após apresentarmos o caso Mércia Nakashima, em meio a trechos de reportagens e fotos publicadas na Folha de S.Paulo, no período mencionado, correspondente ao desaparecimento, encontro do corpo, enterro e próximo à data do julgamento do réu, bem como tratar das especificidades do fotográfico, apresentamos, no próximo capítulo, alguns aspectos históricos das mídias e do fotojornalismo.

4 MÍDIA, FOTOGRAFIA, FOTOJORNALISMO

Neste capítulo, apresentamos reflexões sobre mídia, fotografia e fotojornalismo fundamentadas em Burke, Briggs e Burke e Sousa, principalmente, com o objetivo de manter em discussão a relação da fotografia com a realidade, bem como de traçar os caminhos do fotojornalismo na tentativa de registrá-la. Apresentamos também reflexões sobre o jornalismo no Brasil, conforme Barbosa e Romancini e Lago.

4.1 Aspectos históricos das mídias

Conforme Briggs e Burke (2004), o termo mídia designa os diversos meios de comunicação, oral, visual ou escrito e começou a ser empregado na década de 1920. Os meios de comunicação já existiam há muitos séculos, como explicam os autores, como a retórica utilizada nos dias de hoje como meio de comunicação verbal, que era difundida na Grécia antiga e em Roma e também com as duas guerras mundiais cresceu o uso de publicidade e propaganda, bem como do interesse em pesquisas sobre mídia nos meios acadêmicos.

Para os autores qualquer pesquisador de comunicação ou de estudos culturais deve levar em consideração a história e, em contrapartida, os historiadores precisam tratar a comunicação com seriedade, sendo que a mídia não pode ser vista apenas pelos aspectos da tecnologia, que traduz uma simplificação enganosa, mas como um sistema de contínuas mudanças, que abrange a política, a economia e a tecnologia.

No percurso dos autores, traçamos um breve panorama da história das mídias, com foco no mundo ocidental moderno do século XV ao século XX.

Em relação à prensa gráfica, Briggs e Burke (2004) enfatizam que esta invenção de Gutenberg foi dada, na Europa, como marco inicial da comunicação, no entanto, a impressão já existia na China e Japão, desde o século VIII, de maneira diferente e com uso de bloco de madeira.

Vale enfatizar, conforme Briggs e Burke (2004), que a imprensa gráfica consolidou uma das principais formas de comunicação e possibilitou uma nova prática de jornalismo. Esse invento, ao lado da pólvora e da bússola marcaram as principais discussões da época.

Com a imprensa gráfica surgiram também os jornais no século XVII. Conforme Briggs e Burke (2004, p. 28), “jornais acadêmicos forneciam informações sobre livros

recém-publicados; o número desses jornais se multiplicava, portanto, era necessário buscar dados em outros lugares". Os livros passaram a ser produzidos em grande quantidade e tiveram sua importância na transformação dos hábitos das pessoas, na mudança do visual para o escrito, no entanto, também trouxeram problemas, uma vez que eram dispendiosos e demandavam a criação de catálogos compilados para o devido acondicionamento.

Os meios de comunicação tornaram-se prioridades aos governos, superando até a construção e melhorias nas estradas. Não só as comunicações escritas eram utilizadas, como também as orais, como os sermões aos domingos praticados nos cultos, em solenidades festivas, as cantigas, as formas de ensino nos meios acadêmicos. Os historiadores, em geral, não deram a devida importância a estes meios.

Apesar da vasta literatura sobre a importância da comunicação oral - e em especial o que é muitas vezes chamado de literatura oral - a posição desse meio de comunicação e sua relação com as mudanças na cultura visual têm recebido, na história do início da Europa moderna, menos atenção do que merece. (BRIGGS; BURKE, 2004, p.38)

A comunicação escrita desenvolveu-se muito com o uso da tecnologia e com o desenvolvimento do vernáculo, com publicações consagradas como a Bíblia, poemas de Dante e outros. Nas escolas de artes ensaiava-se outra espécie de comunicação, a visual, com grandes apresentações teatrais, na qual outra forma de linguagem se destacava: o uso das mãos. As imagens impressas surgiram em seguida à invenção da imprensa. "O crescimento da figura impressa foi a mudança mais profunda na comunicação visual de todo aquele período, pois permitia, como nunca, que as imagens ficassem disponíveis para difusão." (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 47).

Com o reduzido custo destas impressões e pela facilidade de transporte, uma grande quantidade de obras, como diversas ilustrações produzidas por Dante, obras do Renascimento por Botticelli, xilogravuras representando índios, imagens de santos, pinturas de Da Vinci, Michelângelo alcançavam os leitores. "A consciência popular foi estimulada pela difusão de impressos satíricos, especialmente nos séculos XVII e XVIII, na Inglaterra e França revolucionária." (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 47).

Parece que as formas de comunicação mais efetivas daquele período - assim como acontece hoje - eram as que apelavam simultaneamente para os olhos e os ouvidos, combinando mensagens verbais com não-verbais, musicais e visuais desde tambores e trombetas de paradas militares até violinos que acompanhavam performance de salão." (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 49-50).

Neste período surgiram também os iconotextos², meio de comunicação em que as imagens dependiam de textos para serem interpretadas e a elas se incorporavam. "O entendimento das gravuras de William Hogarth, como A rua do gin, O progresso de uma prostituta e O aprendiz diligente, dependiam do material textual preso nas laterias das imagens." (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 54).

Com a evolução da comunicação também surgiu a censura, como um meio de impedir a divulgação de determinadas formas de abordagens de questões de interesses gerais. "Em uma sociedade na qual somente a minoria era letrada, a repressão não podia ser confinada apenas a livros. As peças de teatro, por exemplo, frequentemente estavam sujeitas a censura." (BRIGGS; BURKE, 2004, p.58).

Conforme Briggs e Burke (2004), o conservadorismo da Igreja, no século XVIII e XIX, censurou obras atualmente consagradas como a Decameron, de Boccaccio; Gargantua e Pantagrue de Rabelais; O Príncipe, de Maquiavel. Surgiram, então, as formas de comunicações clandestinas, para fugir da censura no século XIX, como livros pornográficos, como Os cento e vinte dias de Sodoma, escrito por Marquês de Sade entre outros.

O mercado da impressão gráfica expandiu-se e foi lucrativo, desenvolveu-se a publicidade, surgiu a ideia da propriedade intelectual e de autoria individual. A leitura serviu ao divertimento, lazer, instrução e também para fins políticos. Inúmeras mudanças, notadamente as vinculadas à Igreja, deram-se com o uso das comunicações. "Do ponto de vista da mídia, a batalha entre católicos e protestantes é muitas vezes apresentada como uma guerra entre a cultura da imagem e a do livro." (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 91).

A palavra escrita nesses conflitos teve a importância assemelhada ao uso da espada. O uso de panfletos para apresentar e justificar atitudes, imagens de reis e de revolucionários eram divulgadas, acolhendo ou dissolvendo simpatizantes, cartazes eram espalhados e afixados em vários locais. Em relação à Revolução Francesa, Briggs e Burke (2004, p. 106), explicam que ela "foi boa para a imprensa, pois havia grande número de notícias interessantes para publicar e não faltavam leitores. A cozinheira que confessou, em 1791, ler quatro jornais pode não ter sido a única em sua época".

²Iconotexto pode ser definido como "a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo." (LOUVEL, 2006, p. 218 apud Vieira; AGUIAR, 2013, p. 88).

Ao alcançar a revolução industrial, os autores tratam a máquina a vapor, a eletricidade e a comunicação como elementos de um mesmo processo.

No século XX, a televisão precedeu o computador, do mesmo modo que a impressão gráfica antecedeu o motor e o vapor, o rádio antecedeu a televisão, e as estradas de ferro e os navios a vapor precederam os automóveis e aviões (...) O telégrafo precedeu o telefone, e o rádio deu início à telegrafia sem fio. (BRIGGS; BURKE, 2004, p.114.)

A invenção da prensa a vapor, em 1814, na Inglaterra, constitui-se num diferencial para o crescimento da comunicação escrita. Com a redução da mão-de-obra, o que reduzia os custos, a produção se deu em grande escala. Isto permitia a circulação de notícias mais rapidamente e por custos menores, bem com demandava maior quantidade delas. Assim, correspondentes eram enviados às guerras para documentar os fatos.

O crescimento da comunicação continuou com os avanços tecnológicos, veio a radiotelegrafia, a radiodifusão, o cinema e a televisão, sendo que os dois últimos dependeram da invenção da fotografia.

A comunicação também demonstrou que o seu custo pode interferir nos resultados daqueles que a usam. O jornal *The Times*, na Inglaterra, que era considerado, no ano de 1827, o maior jornal do mundo, teve um declínio por causa de seu custo e o surgimento de outros jornais baratos como o *Sun*, em 1833, na Inglaterra; *New York Times*, nos Estados Unidos, em 1851 e *Le Petit Journal*, na França, em 1863. Nas palavras de Briggs e Burke (2004, p. 201):

Em todos os países, independentemente do tipo de lei, a imprensa havia se estabelecido por volta de 1900 como uma força social que deveria ser avaliada em uma democracia futura, tanto quanto havia sido em um passado autoritário. A impressão gráfica permaneceu um meio de comunicação básico, mesmo depois do aparecimento da mídia eletrônica, com o florescimento de jornais, livros e enciclopédias.

O jornal, conforme Briggs e Burke (2004), sempre foi tida como uma mídia relevante, por sustentar a opinião pública. A televisão, por sua vez, teve grande destaque por noticiar a morte do líder Martin Luther King e a chegada do homem à Lua. Apesar destes movimentos em que uma ou outra mídia ganha destaque, não há eliminação de uma ou outra. “Em nenhuma das idades, mesmo naquelas que receberam a alcunha de ouro, nenhum meio eliminou o outro. O velho e o novo coexistiram.” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 267)

Para falar de internet como meio atual de comunicação, os autores usaram o termo convergência como sendo aplicada a organizações e processos nas junções de mídias e telecomunicações. O lançamento pela indústria Sony do Walkman, possibilitou o crescimento da telefonia móvel, surgindo nos EUA, na década de 1960, o sistema de transporte de informações, via cabo.

A convergência da mídia provocou mudanças na comunicação, à medida em que “novos serviços se tornam facilmente disponíveis, eles estão mudando a maneira como vivemos e trabalhamos, e alternado nossas percepções, crenças e instituições. É essencial entendermos esses efeitos para desenvolver nossos recursos eletrônicos em benefício da sociedade”. (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 274)

Ao tratar da convergência, os mesmos autores mencionam que a partir da década de 1990, o telefone celular acopla outras mídias, ou seja, com o telefone é possível fazer ligações, acessar a internet, ler e-mail, escrever mensagens de texto, produzir vídeos e fotografias, ver televisão além de outros serviços possíveis com aplicativos. Também é possível navegar na Internet, via TV, ver filmes no computador etc. Mostram ainda que a convergência facilitou o acesso à informação, ao entretenimento, educação e lazer e construiu novos modos de relacionamentos.

Com o ciberespaço, a tecnologia faz a mediação das relações sociais, ou seja, vivemos em “um mundo onde há mais mediação do em qualquer outro momento na história” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 335).

Mas, antes de tratarmos da fotografia e do fotojornalismo, vejamos alguns aspectos históricos do jornalismo no Brasil.

4.2 O jornalismo no Brasil

Em Barbosa (2013), encontramos aspectos históricos do jornalismo no Brasil, que levam em consideração as especificidades do território brasileiro. Neste sentido, segundo Romancini e Lago (2007), o jornalismo, no Brasil, não pode ter sua história desvinculada de aspectos sociológicos e políticos.

O jornalismo é uma prática social que não se resume às suas tecnologias e técnicas de produção; na verdade, o fenômeno global do jornalismo está profundamente ligado ao contexto sócio-histórico, com o qual interage. Ao mesmo tempo em que reflete características deste contexto e noticia os fatos correntes, o jornalismo atua nos acontecimentos e no processo histórico, numa relação complexa. (ROMANCINI; LAGO, 2007, p.12)

A história do jornalismo no Brasil é recente, pois “em sentido estrito, a chegada do príncipe regente, D.João, em 1808, marca o início da história da imprensa no Brasil, e alguns anos depois - com a Independência do Brasil em 1822 - a história da imprensa brasileira.” (ROMANCINI, LAGO, 2007. p.16).

O primeiro meio de comunicação utilizado no Brasil, segundo Barbosa (2013), foi o folhetim, concebido como gênero de entretenimento e destinado aos alfabetizados, o que contribuiu para a profissionalização do escritor e do jornalista. Os primeiros jornais foram impressos após a chegada de Dom João no Brasil, em 1808. A proibição de se imprimir livros ou similares era imposta na colônia pelo poder português aqui instalado. Até então, a forma de comunicação era a oralidade. Contudo, vale ressaltar a importância da comunicação oral. Segundo Barbosa (2013, p. 19):

o fato de a maioria da população estar imersa em modos orais de comunicar não quer dizer que essa não fosse uma atividade intelectual complexa. A cultura predominantemente oral incluía a possibilidade de traçar em imagem impressões que deixavam marcas duradouras na memória e afetavam aqueles que sofriam diretamente as agruras do novo tempo. Ao lado do grito para expressar o sentimento de gratidão cristão ou a dor decorrente de castigos corporais, havia a possibilidade de fixar sentimentos através de imagens que compunham uma narrativa complexa.

A comunicação oral não se dava somente nas senzalas, onde os negros faziam seus cânticos e deixavam explodir seus choros e lágrimas. Ela se dava também em locais públicos, onde se juntavam escravos para outros trabalhos, como a busca de água no chafariz da praça. A comunicação oral se dava também via música, um componente do mundo do trabalho. Segundo Barbosa (2013, p. 26):

as cantigas africanas, serviam não apenas para ritmar as atividades, transformando-se ainda em maneiras de estabelecer comunicações cifradas. A repetição do refrão de determinados versos podia ser usada como senha para avisar aos outros da aproximação de um feitor. O som definia assim o ritmo do trabalho, comunicava alguma coisa que não podia ser diretamente dizível e transformava o momento livre em algo partilhado. a vida escrava se organizava de maneira particular em torno de práticas orais complexas de uma comunicação que fazia da música forma de sobrevivência.

Com o crescimento da exploração do ouro e conseqüente aumento das ações portuárias no Rio de Janeiro, esta cidade passou a ser a capital do Brasil e sede do vice-reinado, no ano de 1763. Isto propiciou um avanço da comunicação no Brasil. Passaram a circular, então, livros e jornais produzidos pela Gazeta de Lisboa. Os livros eram lidos também em praças, utilizados, portanto, a serviço da fala.

Há uma modificação sensível na relação entre os grupos sociais, o livro e a leitura e que pode ser aferida a partir do progressivo interesse de um maior número de pessoas pela posse dos livros e pela leitura. Ainda que continuassem, existindo amplos mecanismos de controle dos livros (e suas leituras), aumenta consideravelmente, sobretudo nas cidades mais importantes, o número daqueles que possuíam livros; ampliam-se as razões para essa posse, multiplicam-se as formas como esses objetos eram apropriados e os ambientes de leitura. (BARBOSA, 2013, p.29).

Os dois meios de comunicação – o folheto e o jornal, que passaram a circular no Brasil, depois deste período marcado pela comunicação oral e limitado pelo que era produzido em Portugal-, diverso dos burburinhos que soavam pelas ruas e ruelas do país, tratavam dos fatos da época, o mau cheiro que imperava na cidade, o calor das suas ruelas estreitas que recebiam milhares de escravos, utilizados nos serviços de exploração de ouro nas terras de Minas Gerais, os locais onde os escravos dormiam, os controles dos feitores sobre os escravos.

Ainda no século XVIII, conforme Barbosa (2013), com a proliferação de periódicos e a farta quantidade de livros para aquele momento, cresce a leitura no país e surgem novos intelectuais. As reuniões dos chamados letrados, que realizavam debates sobre literatura, empreendiam estudos de acontecimentos, ou ainda, celebravam questões de interesse destes, não eram vistas com bons olhos pela Corte. Elas poderiam servir para a divulgação de ideias contrárias às pregadas por ela, ser perniciosas e contrárias ao seu interesse econômico, como contribuir para o surgimento de indústrias no Brasil. Surgem, neste período, a Academia dos Renascidos, a Academia Científica, a Sociedade Literária, bem como foram empreendidas várias tentativas de instalação de gráfica na colônia, sem sucesso.

Portanto, nas últimas décadas do século XVIII havia todas as condições necessárias para a implantação de oficinas de impressão no Brasil, pelo menos nas maiores capitais e ainda mais naquela que ocupava o posto de capital geral do Estado do Brasil. Havia além de condições concretas - isto é, letrados, instituições civis e religiosas, uma burocracia atuante etc. - uma mentalidade, um desejo cultural que ultrapassava as razões mais evidentes de natureza política ou econômica. A chegada da Família real, em 1808, trazendo com ela máquinas e tipos necessários para a implantação da Impressão Régia, de onde sairia o primeiro jornal impresso no Brasil, foi apenas o ato que criou a possibilidade concreta de um desejo que já existia antes que a impressão fosse realidade. (BARBOSA, 2013, p. 36).

Retomando o jornal, vale enfatizar que, segundo Barbosa (2013), foi editado no Brasil, no dia 10 de setembro de 1808, o jornal denominado Gazeta do Rio de Janeiro, que trazia relatos sobre a vinda da Família Real ao Brasil, o que foi possível graças ao material tipográfico que veio de Portugal. Havia outros jornais já em circulação, como

Gazeta do Conde da Barca, Correio Braziliense, que eram editados em Londres. Assim, a Gazeta do Rio de Janeiro foi o primeiro jornal editado, impresso e circulado no Brasil.

Conforme Romancini e Lago (2007), com a chegada da família real no Brasil, em fuga do domínio francês, ou do seu imperador Napoleão, uma vasta biblioteca veio com eles e aí se iniciou alguns movimentos que permitiram o surgimento e crescimento inicial da imprensa escrita, a criação da Impressão Régia.

A Impressão Régia imprimiu documentos do governo, cartazes, sermões, panfletos e o primeiro jornal impresso no país: a Gazeta do Rio de Janeiro, cujo número de estreia data de 10 de setembro de 1808, tendo como redator o frei Tibúrcio José da Rocha. Inicialmente este primeiro jornal impresso era semanal, tornando-se, com o tempo, trissemanal. Várias edições extra-ordinárias também foram publicadas, geralmente registrando, com atraso de meses, notícias estrangeiras" (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 23).

Embora se declarasse não oficial, era certamente controlado e não se via críticas ao sistema. Assim, a "Gazeta é entendida como o primeiro exemplar do jornalismo "áulico" brasileiro. Ou seja, um jornalismo próximo do poder, da corte - e, em sentido mais pejorativo, bajulador e subserviente, "chapa branca", em grande medida coberto por material oficial." (ROMANCINI; LAGO, 2007, p.23).

Embora o jornal impresso pudesse trazer à Coroa questões que não do seu interesse - daí a censura à circulação dos jornais já relatados, principalmente em questões políticas ou religiosas -, no entanto, com a chegada da Família Real ao Brasil, tornou-se necessário informar à elite e aos seus membros, o que ocorria na Europa.

Nesse momento, embora com publicações no Brasil, a censura não deixou de existir. Ao contrário, ampliou-se. Traziam notícias sobre as guerras na Europa, os avanços de Napoleão e anúncios diversos. No início, o jornal era publicado aos sábados. Posteriormente, passou também a ser publicado às quartas-feiras.

Ao lado da transcrição dessas notícias que vinham da Europa, havia também aquelas que tinham origem no Rio de Janeiro. Nesse caso, as fontes de informação eram de outra natureza: ou decorriam do olhar atento do redator, que podia descrever as festas da cidade, ou dos papéis oficiais ou ainda de informações que chegava a seus ouvidos por notícias que "corriam léguas", podendo também "andar a passos largos". (BARBOSA, 2013, p.42).

Nessa época, o redator do jornal tinha trabalhos diversos, principalmente na seleção de artigos que vinham de todos os lugares. Ele precisava fazer uma escolha minuciosa, para alcançar o leitor sem infringir as regras ditadas pela censura. Estas fontes vinham por cartas, constavam em gazetas de vários países e eram trazidas por navios, de fontes orais, trazidas por pedestres vindos de várias partes da nação. Mesmo

com todas estas transformações na divulgação de notícias, a comunicação oral predominava, pois segundo Barbosa (2013, p. 50), a “ordem letrada que gradualmente se impunha não modificou substancialmente as práticas comunicacionais da maioria da população.”

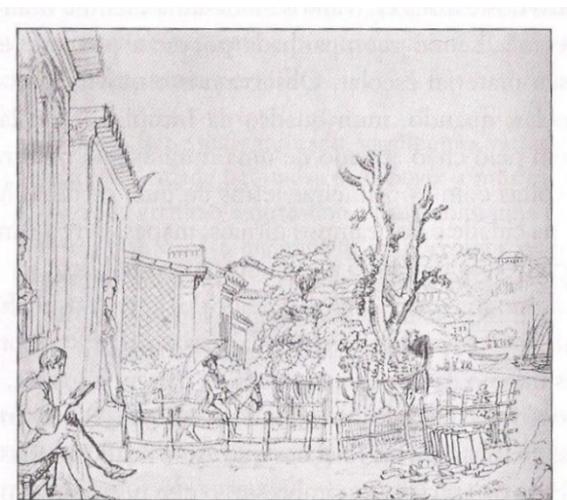
Sobre a prática do jornalismo, de um lado, vale acrescentar que, segundo Romancini e Lago (2013, p. 27):

A Gazeta do Rio de Janeiro e O Correio Braziliense são emblemáticos, a despeito de eventuais convergências que um exame mais rigoroso revela, de dois modelos de jornalismo que coexistiram nos anos pré-independência e no Império: um "áulico" e outro combativo. O jornalismo, a partir do período joanino, desenvolveu-se de modo rápido e peculiar, testemunhando as contínuas mudanças sociais, econômicas e políticas pelas quais começa a passar o país. Em outros termos, a atividade jornalística integra-se à história mais ampla do Brasil.

De outro, a comunicação gradativamente foi se modificando, com registros de imagens diversas, ilustrações, telas de alguns pintores, letras impressas em espaços públicos, quadros retratando a vida de pessoas, mas tímidas, pois a explosão da palavra impressa só veio mais tarde com o fim da censura, que ocorreu após a Revolução do Porto, no ano de 1821.

A partir do final do século XIX, os jornais passam a utilizar imagens, num período em que alcançam um público mais vasto. As imagens que seguem (Fig. 12, Fig. 13 e Fig. 14) são exemplos dados por Barbosa (2013, p. 52-4). A primeira imagem (Fig. 1), um esboço de Debret, retrata um jovem lendo um livro, que parece sentado em um banco à porta de uma residência.

Figura 12- Um jovem leitor...



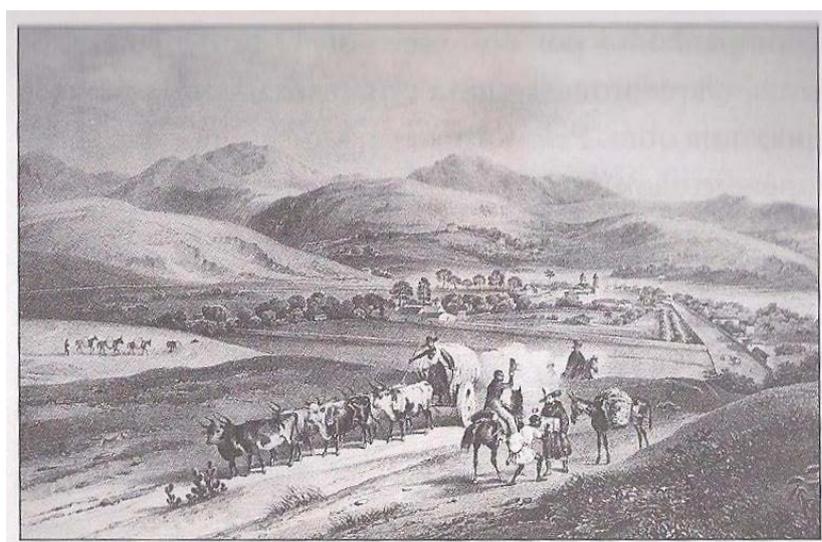
A segunda (Fig. 13), de Rugendas, exibe uma cena campestre, com dois homens brancos e dois escravos. Eles parecem ser cientistas. Um está em pé diante do escravo e o outro, aparece agachado consultando um livro. A terceira imagem (Fig. 14) apresenta um grupo de viajantes trafegando em uma estrada numa região montanhosa, sendo que um deles maneja um carro de bois, outros seguem a cavalo e outro a pé, puxando o seu burro carregado de cargas.

Figura 13 – Cena campestre



Fonte: Barbosa (2013, p.53)

Figura 14 - Viajantes



Fonte: Barbosa (2013, p. 54)

São imagens que “expressam modos de vida de um tempo e lugar” que, enquanto produção estética, “atravessam o momento em que foram construídas em direção ao futuro” (BARBOSA, 2013, p. 55). Assim, as imagens passam a ter relevância na comunicação, via jornais, desde os primórdios de sua circulação no Brasil.

Neste caso, os desenhos de Debret e de Rugendas, sinalizam para uma nova ordem comunicacional que se configura. Nas palavras de Barbosa (2013, p. 54):

Pouco importa se Debret ou Rugendas viram mesmo essas cenas, se as vestimentas eram de fato aquelas, se o gesto que fez cada um desses personagens foi fielmente fixado pelos artistas viajantes ou ainda se havia um sentido crítico ao produzirem distorções nos desenhos de maneira intencional. O que interessa é perceber que, ao registrarem em diversas pranchas imagens de cadernos, livros, folhas escritas, romances, mapas e compêndios científicos colados aos corpos dos sujeitos, estavam mostrando uma nova ordem comunicacional que passava a existir em maior ou menor escala pelo vasto território brasileiro.

Barbosa (2013) também menciona que surgiram na esteira dos jornais, aqueles com cerca de 100 a 110 páginas, os periódicos, precursores das revistas científicas. O Patriota foi um destes periódicos, que “representou o aparecimento do que hoje chamaríamos de primeiro periódico dedicado exclusivamente à difusão do conhecimento científico no Brasil.” (BARBOSA, 2013, p.60).

Um fato importante que se poderia chamar de marco na história da comunicação no Brasil, segundo Barbosa (2013), decorreu da revolução constitucional, em 1820, em Portugal, quando então foi decretada a liberdade da imprensa. No Brasil, D. João VI suspendeu, ainda que provisoriamente, a censura da imprensa. Essa liberdade não foi tão ampla, pois se aplicou aos escritores ditos iniciados, os formados sob o signo das Luzes. O anonimato foi proibido pelo Imperador. Assim, todo e qualquer escrito precisava ter um autor, o que dificultava a divulgação de ideias ou publicações de inimigos da ordem, os grupos chamados de incendiários ou subversivos, que se opunham à forma de governança.

Segundo Romancini e Lago (2007), o poder do Imperador e seu autoritarismo, aliados ao favorecimento dispensado aos portugueses, gerava uma tensão entre as elites brasileiras, que se sentiam preteridas. Nesse contexto, a queda do ministério de Andrada, a crescente lusofobia, os ataques a D. Pedro e aos seus ministros e governadores, as propostas do governo para punição a jornais que atacavam o imperador, tiveram como resposta o decreto da dissolução da Constituinte, a prisão e o exílio para a Europa, de políticos influentes, o que não abateu a imprensa que continuou

a insuflar a opinião pública contra os atos do imperador, levando-o a uma impopularidade ímpar ao que se seguiu um endividamento e aumento do custo de vida, chegando, o jornal Aurora Fluminense a pedir sua renúncia.

Para Romancini e Lago (2007), o imperador não conseguiu conter odescontentamento geral. Abdica então a favor seu filho, que contava ainda com 5 anos de idade. Inicia-se, então, o período das regências. A imprensa cresce no país neste período e passa a tratar de temas sócio-políticos, como o combate à escravidão, à forma de governo. Surge também uma publicação panfletária, com conteúdos críticos e satíricos, denominado de Pasquim.

Explica ainda Barbosa (2013), que houve um crescimento nas comunicações no Brasil, com a circulação de papéis editados em vários locais, impressos difundindo ideias, interesses, expansão das redes de comunicação, graças também aos avanços tecnológicos. Os jornais, em geral, não eram publicados diariamente e sim, quando possível, embora houvesse o desejo de se publicar impressos todos os dias. Os jornais eram impressos e circulavam regularmente. Com a implantação de tipografias no Brasil, muitos jornais passaram a ser confeccionados e a circular, inclusive os denominados Pasquins, que tinham suas edições voltadas para questões políticas. A palavra oficial era divulgada pelos jornais como forma de conter burburinhos e boatos, que ocorriam com frequência, como os boatos da tomada da cidade por salteadores vindos de vários locais do país, que deixavam os moradores atemorizados. Eles se trancavam em casa, em razão dos iminentes ataques e, pelos jornais, tomavam conhecimento de que a quadrilha havia sido presa e, assim, as pessoas voltavam ao seu cotidiano. Deste modo, o jornal cumpria uma função pública.

Para conquistar os leitores, os jornais também publicavam insultos, xingamentos, bravatas contra outras publicações concorrentes.

Assumindo claramente o lugar de onde falavam, os impressos eram também signos de reconhecimento, motivando o descontentamento daqueles que só possuíam um título, enquanto outras províncias eram detentoras de vários. Ter um só periódico era ser inferior perante outros territórios nos quais a palavra impressa se multiplicava. Era assim, com ponta de inveja, que o redator do primeiro jornal paulista - Farol Paulistano - se referia ao fato de Minas Gerais já ter cinco periódicos, em 1829, enquanto a província de São Paulo só contava com o "seu Farol sozinho". (BARBOSA, 2013, p.78-9).

Esclarece Barbosa (2013), que com a abdicação de D. Pedro I, no ano de 1831, houve uma explosão de periódicos no país, principalmente no Rio de Janeiro e em

Minas Gerais, onde surgiram cerca de 60 periódicos e mais de 15 jornais. Além das comunicações nos periódicos e nos jornais, as ruas tornaram-se também um espaço privilegiado para comunicações diversas, propício às manifestações políticas inclusive.

Há notícias que, no século XIX, segundo Barbosa (2013), circularam jornais manuscritos, pequenos, com cerca de quatro folhas, como o primeiro jornal da província de São Paulo, O Paulista.

Sem a tecnologia indispensável para a impressão de jornais, restava ao idealizador de O Paulista "lançar mão do único meio que nos resta". "Deverá ser suprida a falta de tipografia pelo uso de amanuenses, que serão pagos por uma sociedade patriótica", e eram eles que deveriam escrever "o número de folhas" a serem repartidas entre os assinantes no dia determinado para a sua publicação. Assim, além de redator, responsável pela edição de dois números semanais, foi necessário contratar amanuenses encarregados de copiar manualmente os jornais." (BARBOSA, 2013, p.113).

Cartas de amor, imagens, caricaturas também estavam presentes nestes periódicos manuscritos, que eram feitos, às vezes, por presos políticos, jornalistas, estudantes.

Barbosa (2013) toma o século XIX como o que, de certo modo, teve a comunicação embalada pela imaginação visual. A capacidade leitora e escriturária dos escravos e os diversos dispositivos multiplicadores de imagens contribuíram para que isto se consolidasse.

Nessa história enfatizamos os discursos construídos pelos escravos em torno de práticas de comunicação, como discursos sobre a ação, produzindo estas ações como enredos, sem, contudo, nos atermos de maneira exclusiva às práticas e processos discursivos dos periódicos. São os argumentos dos escravos como atores sociais do século XIX (suas escritas duradouras, suas imagens, os discursos produzidos sobre eles etc.) que produziram provas de sua existência passada, dos mundos nos quais estavam inscritos e que nos permitem produzir interpretações sobre esses signos esparsos e seus modos de vida cotidianos. (BARBOSA, 2013, p. 166).

A partida do final do século XIX houve uma explosão de imagens - graças aos daguerreótipos, litografias, panoramas, cosmoramas, cartas de visita, cinematógrafos -, colocadas em espaços diversos, como feiras e festas de ruas.

O desafio era transformar a imagem em algo que podia reduzir o sentido narrativo e, ao mesmo tempo, distendê-lo, já que a partir do olhar dirigido à cena acionava-se o pensamento. Ver a imagem passa a ser produzir interpretações com sentido crítico: a imagem se transborda em pensamentos. (BARBOSA, 2013, p.169).

Em seguida, vem a fotografia, que se tornou popular e teve um crescimento comercial no Brasil. Segundo Barbosa (2013), as novas máquinas produziam mudanças, excitavam a curiosidade das pessoas e os jornais, em sua primeira página, passaram a publicar fotos que despertavam o interesse do público leitor. No final do século XIX, para Barbosa (2013), outros instrumentos tecnológicos vieram a se juntar aos existentes, como o telégrafo e o telefone, que transportavam vozes e tipos diferentes de escrita para locais distantes, mudando radicalmente a comunicação em relação aos séculos anteriores. Mas, a fotografia continuou a manter seu domínio no tempo.

É nesse sentido que a fotografia mais do que uma técnica, pode ser visualizada como forma de domínio sobre o tempo. Congelando um tempo cada vez mais acelerado, que o olhar já não consegue capturar em toda a sua integridade, a imagem é forma de estancar o instante e fixar o que se caracteriza pela efemeridade. (BARBOSA, 2013, p. 192).

Segundo Romancini e Lago (2007), a invenção do telégrafo, o desenvolvimento do sistema de correios, na metade do século XIX, trouxe uma consolidação o avanço da imprensa, com surgimento de dezenas de periódicos literários e de jornais mais estáveis economicamente. Desenvolve-se, então, uma relação mais estreita entre literatura e jornalismo, com publicações de romances consagrados, como Memórias de um Sargento de Milícias, de Manoel Antônio de Almeida; O Guarani, de José de Alencar e obras de Machado de Assis, nos jornais e periódicos.

A grande maioria dos escritores do período colaborou nos jornais da época, produzindo artigos jornalísticos ou de ficção. Machado de Assis também trabalharia na imprensa, passando por várias funções: aprendiz de tipógrafo, revisor, repórter e redator, até tornar-se, por fim, cronista e colaborador habitual, com seus contos, em publicações como o Jornal das Famílias (1839) e A Estação (1840). O aspecto mais marcante da imprensa no Segundo Reinado talvez seja, contudo, sua participação nas campanhas da Abolição e da República. (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 54).

Enfatizam os mesmos autores que a década de 1870 foi um marco em relação à imprensa e aos temas da Abolição e da República, com a criação de um grande número de periódicos que defendiam tais causas, como o jornal Província e o Estado de São Paulo. Surgem também, na República, periódicos com ilustrações, a imprensa ilustrada e a utilização de fotografias, com charges satíricas e autorretratos.

No período republicano, segundo Romancini e Lago (2007), em razão do alto, o jornal deixa de ser artesanal e passa a ser empreendimento empresarial. O caráter opinativo dá lugar às informações, como os escritos de Euclides da Cunha, que relata a

revolta sertaneja de Canudos e de João do Rio, com suas reportagens sobre o rio da *belle époque*.

No início do século XX, segundo Barbosa (2013), houve um grande impulso nos meios de comunicação, com o avanço da imprensa conquistando o grande público. Jornais aperfeiçoaram-se, reduziram o seu preço e se expandiram pelo país, com publicação diária, permeados de imagens.

Com manchetes retumbantes e de grande impacto, como as matérias que traziam crimes hediondos praticados, incêndios, catástrofes de todos os lados que ecoavam nas publicações diários, tornando alguns jornais muito populares, e outros mais elitizados, mas todos contribuindo para o crescimento do público leitor.

Estratégias eram montadas por redatores, jornalistas e editores para atingir o maior número de leitores. Manchetes redundantes, matérias com crimes hediondos, incêndios e outras catástrofes passam a compor o jornal de todos os dias. Interessante destacar como Barbosa caracteriza o “leitor” dos jornais, neste período.

A leitura desses periódicos, em voz alta, em torno da família, dos amigos, no ambiente de casa, ou silenciosamente, no trajeto de casa para o trabalho e vice versa, nos bondes, nos trens, ao ar livre, e das duas formas, no ambiente de trabalho, nas horas vagas do dia, coloca em destaque uma sociabilidade particular. Muitos sabiam ler, sem saber escrever. Outros não sabiam ler, nem escrever, mas tomavam contato com os sinais impressos naquelas páginas. Os jornais tinham, seguramente, mais ouvintes do que leitores e foram mais ouvidos e vistos do que lidos. (BARBOSA, 2013, p. 203).

Mas, na Europa, o jornal passa a ser um produto de massa e isto se dá com a diminuição dos custos para o leitor e inserção de anúncios e transformações da temática que passaram a ser mais diversificadas e a criação de agências de notícias. No Brasil a mudança foi gradual, da imprensa estruturada ao jornalismo de empresa.

É interessante notar que os três principais nomes do chamado pré-modernismo literário brasileiro tem destacada atuação no jornalismo do período, além de Euclides da Cunha, Monteiro Lobato escrevia para o Estado de S. Paulo, em meados da década de 1910, além de comparar e animar a Revista do Brasil a partir de 1918, e Lima Barreto, atuou esporadicamente na grande imprensa, fundou uma revista literária, Floreal (1907), que durou apenas quatro números, colaborou com órgão da pequena imprensa, além de escrever romances *à clef* (obra na qual os personagens e as situações foram baseados em indivíduos e ações reais, a decodificação é a chave do livro) em que retrata criticamente o ambiente do jornalismo da época, caso de Recordações do escrivão Isaías Caminha (1909). (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 79).

Modificando as características do jornalismo estruturado também vêm os anúncios publicitários, com slogans até hoje conhecidos, como “Se é Bayer é bom”. Outros tipos de jornalismo são praticados e alcançam também o público feminino.

Indício claro do crescimento da imprensa no país na Primeira República, e do próprio desenvolvimento capitalista do país, é o fato de que, ao lado da grande imprensa que passa a assumir o caráter de empresa, aparecem outros tipos de jornalismo, produzidos por grupos sociais específicos. O surgimento da imprensa negra, como o periodismo operário e, também, em menor grau, dos meios de divulgação do modernismo, espelha esse aumento da complexidade social. (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 87).

O jornalismo no Brasil, segundo Romancini e Lago (2007), passou por entraves durante o Estado Novo, devido ao controle da imprensa pelo Estado. Nesse momento o rádio assume importante papel na comunicação. A situação da imprensa piorou na época da ditadura do governo de Getúlio Vargas, em finais de 1937, com a proibição de novos jornais, fechamento de jornais já existentes e censura de matérias. O governo articula sua força na tentativa de subornar órgãos da imprensa, tentando comprar matérias e publicações com a finalidade maior de manipulação da opinião pública.

Ainda segundo os mesmos autores, mesmo com início da segunda guerra mundial o panorama não se alterou a favor da imprensa, que só iniciou uma modificação com a entrada dos Estados Unidos na guerra e surgimento do Repórter Esso, na Rádio Nacional no Rio de Janeiro, considerado o jornal radiofônico mais importante do país.

Com o golpe militar, em 1964, apesar do crescimento do mercado comunicacional no país, com o surgimento e aprimoramento dos cursos de jornalismo e comunicações, a questão do controle da imprensa não se amenizou.

Com a posse do novo governo chefiado pelo militar Humberto de Alencar Castelo Branco, houve a edição do Ato Institucional número 5, que trouxe significativas mudanças para as atividades jornalísticas do país e repressão a qualquer meio comunicacional que não estivesse afinado com o governo.

Contra o arbítrio do regime, o jornal carioca Correio da Manhã, aliado inicial dos golpistas, fez uma série de denúncias e críticas, que tiveram como resposta perseguições, na forma de corte de publicidade e pressões contra o jornalista do Correio, entre eles, o colunista Carlos Heitor Cony. Ocorrem também, nos anos seguintes ao golpe, apreensões de exemplares, ocupações da redação por policiais e um atentado a bomba na sede do jornal, que, aliados à pressão financeira, fizeram com que o Correio da Manhã fechasse em 1969. (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 123).

Seguiu-se nesse contexto ditatorial, segundo Romancini e Lago (2007), a perseguição aos jornais e a qualquer meio de comunicação que não estivesse afinado com o governo. Surgem as chamadas "censura prévia" e "autocensura" decorrentes da repressão política, sendo que "a "autocensura" só terminaria em 1976, e o fim da censura prévia aos meios impressos iria ocorrer ao longo do tempo, mais lentamente (ROMANCINI; LAGO, 2007, P. 152).

É interessante notar que, por prudência, para minimizar os eventuais prejuízos decorrentes da censura ou perseguição da ditadura, empresas como o Jornal do Brasil e a Editora Abril elaboraram, em determinados momentos, normas que, na prática constituíam uma efetiva autocensura. desse modo, uma circular interna do JB, arrola vários temas que deveriam ser tratados com "o maior cuidado" (questões militares, movimentos de contestação ao regime entre outros) e nota que: "para bem cumprimos o nosso maior dever, que é retratar a verdade, é preciso, antes de mais nada, sobreviver", concluindo que, "na dúvida, a opção deve ser pelo lápis vermelho". (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 134-5).

No período ditatorial, surgiram algumas publicações de oposição ao regime militar, a imprensa alternativa, com pouca estrutura, mas uma forma de praticar o jornalismo independente, como o Pif-Paf, Pato Macho, Realidade, Bondinho entre tantos outros, com destaques para Milôr Fernandes, Tarso de Castro, Ziraldo, Henfil entre outros.

A evolução do jornalismo no Brasil passa pelo início da democratização, com matérias jornalísticas onde se estampam manchetes como A nova Democracia, a Morte do Homem do Brasil, Tancredo Neves, as nomeações a cargos políticos de direção, ao impeachment do presidente Fernando Collor de Melo, os temas envolvendo o mensalão, passando antes por temas como o novo cruzado, o congelamento dos preços, o bloqueio de aplicações e depósitos, a divulgação do lema do candidato a presidente que era o caçador dos marajás, a ascensão e queda deste presidente eleito Fernando Collor. Esta queda deveu-se, em muito, às denúncias publicadas nos jornais, na imprensa em geral, como títulos editoriais publicados nos grandes jornais do país.

A história do jornalismo no Brasil relatada em Romancini e Lago (2007) finalização com as coberturas jornalísticas do Plano Real, o governo de Fernando Henrique Cardoso, os apagões e o governo Lula. A conduta ética petista iniciou sua decadência com publicações jornalísticas da revista Época, em fevereiro de 2004, depois pelos demais órgãos de imprensa, apontando as captações ilegais de dinheiro de empresas para as campanhas petistas. Juntaram-se a essas questões, a CPI dos Correios, o Mensalão, os desvios de verbas conduzidos pelo petista Marcos Valério.

Concluindo este trabalho, devemos dizer, como já se sugeriu, que as relações entre o governo Lula e o jornalismo ainda estão muito próximas para análises históricas mais conclusivas, no entanto, permitiram evidenciar, igualmente a outros momentos, a dinâmica complexa entre o processo histórico e o jornalismo brasileiro. (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 238)

Em geral, história da imprensa jornalística no Brasil se dá com certa dependência dos ritmos dados pelo poder.

Vale ainda enfatizar que outros meios de comunicação vieram. O cinema, o telefone sem fio, a televisão. Barbosa (2013, p. 284) explica que:

a televisão transforma-se em lugar para a produção simbólica, para a realização do sonho, das utopias, inclusive aquela que torna possível o aprisionamento do tempo. A utopia midiática, na qual essas imagens-imaginação sobre a televisão tornam-se possíveis de ser acessadas, produz um sentido de tempo particular, destacando-se a construção de um eterno presente. a imagem que aparece na tela não tem passado, nem, futuro, só a permanência eterna que aumenta a maneira assustadora a espessura do agora.

Com o computador e a internet, os jornais passam por um redimensionamento, que alcança, principalmente, a produção de imagens.

Em meio a tudo isso, assistia-se a um novo estágio da transformação mediática, na qual a difusão mundial das mensagens e imagens atingia um grau ainda mais avançado. As redes de satélites e de informação colocavam o mundo permanentemente ao alcance, difundindo hábitos, costumes, sonhos e inquietudes. A ideia da velocidade passava a ser reafirmada cotidianamente: a alimentação rápida, os transportes cada vez mais velozes e a atualização cotidiana das tecnologias da informática mostravam, sem cessar, que velocidade era o ícone maior das sociedades na virada do milênio. (BARBOSA, 2013, p.358).

O jornal Folha de S.Paulo, por exemplo, iniciou um processo de informatização, modificando os processos de produção e difusão das notícias. Sem dúvida, também o armazenamento de informações se modificou. Para realizar esta pesquisa, por exemplo, acessamos um site e lá estão os exemplares da Folha de S.Paulo.

As reflexões elaboradas, a partir de Barbosa (2013), permitiu encontrar, por exemplo, as primeiras ilustrações de jornais, bem como observar o quanto estas passam a configurar modos diferenciados de comunicação, construindo novos regimes de visibilidade. Com Romancini e Lago (2007), constatou-se a estreita relação entre produção jornalística e poder, um campo de forças em que impera, em muitos períodos históricos, o enfrentamento.

A seguir, tratamos de alguns aspectos relativos à história da fotografia.

4.3 A fotografia/testemunha ocular

Conforme Burke (2004), imagens, textos e testemunhos orais registram atos de testemunho ocular e constituem uma forma de evidência histórica. A fotografia, meio de comunicação que contemplamos na nossa pesquisa, inicialmente foi vista como um meio com potencial para auxiliar a história, no entanto, não era unânime a ideia de que a câmera não mentia e, se isto fosse possível, havia ainda a possibilidade de que o fotógrafo poderia manipular a imagem. Assim, a crença no realismo fotográfico trouxe discussões, desde o início da história da fotografia, em torno da possibilidade desta constituir-se num auxílio à história. O problema para os historiadores foi sempre o de saber até que ponto iria a confiança na fotografia.

Os historiadores, de modo geral, segundo Burke (2004), não consideram as imagens, e entre elas as fotografias, como fontes fidedignas. Nas palavras de Burke (2004, p. 16):

os historiadores têm se referido aos seus documentos como “fontes”, como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens. A metáfora é vívida, mas também ilusória no sentido de que implica a possibilidade de um relato do passado que não seja contaminado por intermediários.

Pode-se considerar que, para Burke (2004), o nosso senso de conhecimento histórico transformou-se com a fotografia. Esta questão está relacionada a uma possível subjetividade da narrativa e objetividade ou potencia para documentar relativa à fotografia. A força da objetividade consolidou-se desde a ideia dos primeiros fotógrafos que era “sustentada pelo argumento de que os próprios objetos deixavam vestígios na chapa fotográfica quando ela era exposta à luz, de tal forma que a imagem resultante não era o trabalho de mãos humanas, mas sim do ‘lápis da natureza’”. (BURKE, 2004, p. 26).

Por outro lado, a fotografia documental, expressão utilizada a partir dos anos de 1930, nos Estados Unidos, em consequência do filme documentário, veio com fotografias de cenas do cotidiano de pessoas comuns, especialmente os pobres, vindos pelas lentes, segundo Burke (2004), de Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1895-1965) e Lewis Hine (1874-1940), que afirmava que a fotografia não mente, mas há sempre mentirosos fotografando.

Para atestar a objetividade destas fotografias, segundo Burke (2004), seria necessário saber a identidade dos fotografados e do fotógrafo, bem como as condições de produção, de modo geral.

Burke (2004) enfatiza que as primeiras fotografias seguiam o modelo de pinturas, pois o tema e até as poses para os fotografados eram selecionados. E, na década de 1880, na época da câmera tripé e exposição de vinte segundos, as cenas eram compostas. Também a conhecida fotografia da guerra civil espanhola, Morte de um soldado (Fig. 15), por Robert Capa (1913-1954), publicada em 1936, por uma revista francesa foi muito contestada. A mais famosa foto de guerra de todos os tempos sempre foi questionada, com a suspeita de que teria sido encenada a pedido de Capa.

Figura 15 - Robert Cap, *Death of a soldier*, 1936, fotografia



Fonte: Reprodução de imagem fotografia que consta em (Burke, 2004, p. 29)

Segundo Ivan Claudio, em reportagem da revista Isto É, a recente exposição realizada em Londres, no *Barbican Art Gallery*, com a amostra *This is war! Robert Capa atwork*, que exhibe, entre outros trabalhos, toda a sequência de instantâneos, cerca de 40 fotos, feitos por Capa, em 5 de setembro de 1936, sugere que o soldado anarquista (da foto) foi realmente alvejado. O autor enfatiza ainda que este fotógrafo inaugurou o fotojornalismo moderno ao apregoar a máxima que o fotógrafo precisa estar próximo o

suficiente do objeto para fotografá-lo. Isto reforça a necessidade de se conhecer as condições de produção do fotógrafo, que envolve o contexto em que seu trabalho foi realizado.

Os jornais utilizam as fotografias como evidência de autenticidade, no entanto, conforme Burke (2004, p. 30), “é essencial haver uma crítica da fonte”. Vejamos, a seguir, aspectos históricos do fotojornalismo.

4.4 Sobre o fotojornalismo

4.4.1 Aspectos históricos do fotojornalismo

O fotojornalismo, segundo Sousa (2004), construiu uma história marcada por superação e rompimento de rotinas, por oposições entre a objetividade e a subjetividade, entre o valor noticioso e a estética, bem como da oposição entre a estética do horror e outras formas de tratar temas chocantes.

A superação vem com as primeiras manifestações do que viria a ser fotojornalismo, que aconteceram devido a alguns entusiastas, que queriam levar imagens para o público, com intenção testemunhal. A questão da objetividade e da subjetividade correu também por conta da controversa relação entre a fotografia e a realidade. Antes cabia à pintura, o realismo. Nos primórdios do fotojornalismo, tanto fotógrafos, como fotografias e intérpretes eram intermediados por desenhistas e gravuristas.

Seguindo esse caminho, conforme Sousa (2004), em maio de 1842, aconteceu a primeira edição de publicações ilustradas da revista *The Illustrated London News*. Nessa época, os fotógrafos escolhiam diferentes temas e os predominantes eram os que tratavam da produção e difusão documental de locais distantes e paisagens.

A partir da década de 1850, os avanços técnicos, químicos e ópticos permitiram aos fotógrafos abandonar os estúdios, capturar as imagens no mundo real, com um realismo que a pintura não conseguia. Assim, a fotografia se consolida como testemunho, como prova, como verdade. O fotojornalismo, de acordo com Sousa (2004), tenta transmitir com uma imagem obtida pela máquina fotográfica, a realidade capturada em um instante.

Em 1855, foi realizada a primeira cobertura fotográfica da guerra da Criméia, que na verdade se restringiu a fotografias de soldados e oficiais. Roger Fenton (1819-

1969) cumpriu tal empreitada com a colaboração de quatro assistentes e contou com uma enorme parafernália de equipamentos, entre elas uma carroça-laboratório, indispensável para a revelação imediata das fotografias. Nessa época era usada a técnica do colódio úmido sobre o vidro. As fotografias foram inseridas na imprensa sob a forma de gravuras.

Em julho de 1871, o inventor do processo de impressão Carl Carmelan conseguiu publicar no jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* uma fotografia impressa juntamente com o texto. Essa publicação foi possível graças a uma impressão em *halftone*, feita com uma trama de linhas.

O ano de 1884 também foi uma data importante para o fotojornalismo, segundo Sousa (2004), pois George Eastman e W. Walker inventaram a película fotográfica em forma de tira, que contribuiu muito para o processo de produção em fotografia. Este material era manipulável e de fácil transporte, o que não ocorria com chapas de vidro e de metal utilizadas até então, o que facilitou o trabalho do fotógrafo. George Eastman, quatro anos mais tarde, inventou a primeira câmara Kodak. Tal câmera fez da fotografia um meio massivo e democrata, uma vez que com ela qualquer pessoa poderia fotografar.

Em 1890, conforme Sousa (2004), a primeira reportagem em forma de fotomontagem foi editada na revista *Illustrated American*, com um tema sobre a vida na prisão. A partir de 1896, o jornal *The New York Times* passa a publicar um suplemento semanal fotográfico, recorrendo ao *halftone*. Em 1914, o mesmo jornal lança um suplemento ilustrado com fotografias de atualidade da guerra na Europa. A França foi o primeiro país europeu que, em 1910, mostrou as fotografias jornalísticas nos jornais europeus, no *Excelsior*, de Pierre Lafitte. Nesse jornal, de quatro a doze páginas eram reservadas à reprodução de fotografias da atualidade.

No desenvolvimento do fotojornalismo, vale destacar a contribuição da Alemanha.

Após a Primeira Guerra, durante a República de Weimar (1918/1933), e beneficiando do seu clima liberal, floresceram na Alemanha as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercute-se na imprensa e, assim, entre os anos vinte e os anos trinta, a Alemanha torna-se o país com mais revistas ilustradas e onde irão nascer verdadeiramente os fotojornalistas modernos. (SOUSA, 2004, p.72).

Em relação à prática destas revistas, o autor explica que elas não vinham isoladamente, mas o texto e um mosaico fotográfico contavam histórias, interpretavam

o acontecimento e assumiam pontos de vista, o que permitia esclarecer e também explorar a conotação.

Em meados dos anos de 1930, como explica Sousa (2004), emerge uma nova tendência que conforma o fotojornalismo de agência, nos dias atuais. Nas palavras de Sousa (2004, p. 103):

a imprensa norte-americana começa a preferir a publicação de fotos de ação isoladas, não posadas, mesmo nas páginas de informação noticiosa ou até na primeira página, algo que até aí apenas se encontrava nas páginas *defeatures*, e que em parte se pode explicar pela insuficiente velocidade de transmissão de telefotos, o que tornava complicado o envio de mais de uma foto por assunto.

Apesar da força que o fotojornalismo já tinha adquirido na época, a cobertura da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi problemática, mas foi útil para a imprensa perceber o grande poder que as fotografias tinham e que em certas ocasiões era maior do que o do texto.

Na França, após a segunda guerra mundial, surge o fotojornalismo independente. Nesta prática, os jornalistas tinham uma pauta livre e discutiam os trabalhos realizados com aprofundamento, bem como passara a lutar por direitos de autoria e pela posse dos negativos originais. Destacam-se neste período, os trabalhos de Henri Cartier-Bresson, “algo vago, sutil, talvez mesmo metafórico, mas ambiciosamente centrado no real. É um olhar que revela a responsabilidade de um fotógrafo consciente em relação à influência que as suas imagens podem adquirir.” (SOUSA,2004, p 90).

A partir deste período, surgem as agências de notícias que se proliferaram no mundo, com jornais de grande, médio e pequeno porte, liberando os fotógrafos para negociarem suas reportagens.

Em 1947, pela primeira vez, um grupo de autores-fotógrafos exigiu não apenas a propriedade dos negativos, com também o direito à assinatura, o direito ao controle e edição do seu trabalho em escala internacional e também de ter tempo para se dedicar ao trabalho fotográfico. No mesmo ano, foi fundada pelo fotojornalista George Rodger, a Agência *Magnum Photos*, uma cooperativa de fotógrafos. “A Magnum é talvez, a mais mítica das agências fotográficas, pela qualidade fotográfica, pela fotografia de autor, pela interatividade moral e humanista dos seus fotógrafos e pelo espírito que roça a anarquia”. (SOUSA, 2002, p.142).

Sousa (2004) explica que, nos anos de 1950, formaram-se três movimentos que deram origem às tendências ainda hoje existentes no fotojornalismo. O primeiro, da

fotografia humanista, que considerava a fotografia como testemunho; o segundo, a fotografia de livre expressão, onde esta é tida como espelho do real e o terceiro, a fotografia de verdade interior, onde ela é considerada o reflexo de anseios do fotógrafo.

Nos anos de 1960, segundo Sousa (2004), a televisão passa a ser o meio de comunicação predominante na Europa e nos EUA. A rádio também passou a ser um meio menos dispendioso com a invenção do transistor. Algumas revistas pararam de circular provavelmente devido à diminuição da procura do público, já que nessa época a televisão passou a ser o meio de comunicação dominante. Como consequência, os fotógrafos tiveram que se adaptar ao colorido da TV, passando a usar rotineiramente filmes coloridos de alta velocidade.

O fotojornalismo avançou e modificou-se em razão das exigências dos leitores, deixou as suas origens, a de ser informador, para se preocupar com os objetos de interesse do leitor. Certamente o peso financeiro começou a interferir na qualidade dos trabalhos e as imagens começaram a ser selecionadas, de acordo com o interesse público, o que significava vendagens e a estabilização das agências de notícias.

Dos anos sessenta aos oitenta, chega-se à dominação da “comoção sensível” sobre a percepção sensível, amplia-se o universo do mostrável com o argumento da democratização do olhar, devassa-se a vida privada e nivelam-se os gostos pelo “popular”. A foto-ilustração de impacto, a da informação mínima, ganha, ainda assim, à foto-choque, mesmo quando se trata de *scoops* traumáticos, e domina a imprensa, modificando-se critérios de noticiabilidade e convenções profissionais. (SOUSA, 2004, p. 155).

Nas últimas décadas, a fotografia passou a ser usada como documento, registrando eventos, fatos para conhecimento geral, com ou não intenção de modificar ou interferir em um processo em andamento.

A fotografia documental dos nossos dias é a herdeira do documentarismo social dos finais do século passado e princípios do atual, embora não existam sempre similaridades evidentes entre as formas de expressão que usam os documentaristas na atualidade e aquelas a que recorriam os pioneiros do gênero. Com efeito, hoje os fotógrafos documentais estão provavelmente mais interessados em conhecer e compreender do que em mudar o mundo. (SOUSA, 2004, p.173).

Sousa (2004) menciona outra revolução do fotojornalismo, que se firma mediante os seguintes fatores: 1) possibilidades da manipulação e geração computacional de imagens, que geram problemas na relação da imagem com o real, abalando concepções arraigadas no fazer jornalístico; 2) novas formas de controle sobre

a movimentação dos (foto)jornalistas, principalmente em zonas de conflitos, o que impõe novas questões sobre o que pode ser visto; 3) as novas tendências gráficas seguidas por grande parte dos jornais, que primam por fotos bonitas, aplanadas, lisas, provavelmente devido à influência da televisão; 4) industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística, com foco no imediato e não no desenvolvimento global dos assuntos, nos processos – mais ou menos lentos- de investigação; 5) o transporte dos *reality shows* da televisão para os jornais e revistas, que promove a reconstrução ficcional dos acontecimentos, recorrendo à fotografia e 6) o fato de que as fotochoques dão lugar ao glamour em fotoilustração, *features* e *fait-divers*, com uma revalorização da fotografia de retrato.

Seguem aspectos dos gêneros fotojornalísticos.

4.4.2 Gêneros fotojornalísticos

Conforme Sousa (2004), os gêneros fotojornalísticos, em geral, são classificados conforme a utilização de fotografias e em função do tema: notícia, arte, pessoas, moda, ciência e tecnologia, esportes e natureza e ambiente. A identificação pode ser feita pela intenção jornalística e pelo contexto de inserção da foto. O conteúdo e a forma do texto são, conforme enfatiza Sousa (2004, p.110), “essenciais para explicar o gênero fotojornalístico (não se pode esquecer que o fotojornalismo integra texto e fotografia)”.

As fotografias de notícia, as mais presentes, se classificam em dois gêneros: *spot news* e fotografias de notícias, em geral. As *spotnews* são fotografias de acontecimentos frequentemente imprevistos, que se obtém pelo fato de que o fotógrafo está presente no local em que este ocorreu e soube recortar momentos pouco prováveis. Assim, o fotógrafo precisa ser capaz de pressentir o acontecimento. A experiência do fotógrafo é imprescindível para capturar a cena com rapidez e no calor dos acontecimentos.

As fotografias de notícias, ao contrário das *spotnews*, são planejadas. O profissional sabe o que vai encontrar, sabe o que e como fotografar. As notícias tratam de entrevistas coletivas, reuniões políticas nacionais e internacionais, atividades diplomáticas congressos, comícios, campanhas eleitorais, ciência e tecnologia, artes e espetáculos, desfile de moda etc. As *photo opportunities* ou *photoops* - as que mostram instantes cerimoniais, típicos das ocasiões de estado, durante os quais os políticos posam em grupo ou se deixam fotografar se cumprimentando -, são exemplos.

As *features*, para Sousa (2004, p. 114), “são imagens fotográficas que encontram grande parte do seu sentido em si mesma, reduzindo o texto complementar às informações básicas (quando aconteceu, onde aconteceu, etc.)”. Estas fotografias demandam, por parte do fotógrafo, paciência e rapidez de reação e permeadas por liberdade artística e estilística. O que vai chamar a atenção do editor é uma imagem singular, frequentemente colorida, capaz de atrair imediatamente o intérprete. De modo geral, procura-se explorar o humor nestas fotografias. Obtê-las é uma tarefa árdua, pois não é possível prever onde determinado acontecimento – capaz de gerar uma *feature* – vai ocorrer, bem como produzir uma fotografia capaz de gerar sensações e significados num intérprete qualquer.

Fotografias de interesse humano, de interesse pictográfico e as fotografias de animais são os três tipos de *features* comumente presentes. Nos *features* de interesse humano, as pessoas são representadas de maneira natural, singular e bem humorada. Mostram momentos em que as pessoas pareçam autênticas, quer estejam sozinhas ou em grupos. As *features* de interesse pictográfico são aquelas nas quais a imagem vale mais pelo visual condensado pela composição da luz que pelo motivo em si. As de animais, como o próprio nome indica, retratam os animais em situações engraçadas, expressando sentimentos ou ainda em comportamentos próprios da espécie. Imagens que sensibilizam as pessoas e despertam riso ou ternura.

As fotografias de esportes, tanto podem ser fotografias de notícias em geral como *features*. Elas precisam representar ação e suscitar emoção. As fotografias de ação nos esportes são as se reportam aos instantes do jogo, como a que exhibe um futebolista no momento do gol, o árbitro quando exhibe um cartão a um jogador etc. Já as *features* de esportes, podem ser definidas aquelas em que o interesse humano se sobrepõe à ação esportiva. Um bom exemplo seria um jogador que chora depois de ter falhado um gol, o treinador que se irrita com o jogo etc.

O retrato, segundo Sousa (2004), vai ao encontro do interesse do leitor em conhecer as pessoas envolvidas nas notícias. Pelo fato de se ter uma pose, trata-se de uma fotografia com valor documental, mas que perdeu a naturalidade. O retrato pode ser individual ou coletivo e ainda há os que são ambientais, não ambientais e os *mug shots* (retratos individuais não ambientais, pequenas fotografias da cara e ombros de uma pessoa).

As ilustrações fotográficas, cuja classificação como gênero fotojornalístico é controversa, podem ser fotografias únicas ou fotomontagens que apenas usam

fotografias. De modo geral, são planejadas para gerar determinados efeitos, como as fotos de culinária.

Em relação às histórias em fotografias ou *picture stories*, Sousa (2002), explica que com elas, o fotojornalista procura mostrar, via imagens, o relato de um tema. Trata-se de um gênero nobre do fotojornalismo e corresponde a uma noção completa de foto reportagem, que mostra um ponto de vista de problemas sociais, da vida de pessoas ou de acontecimentos. As fotografias precisam sinalizar o início, o meio e o fim do relato.

A foto ensaio aguça o intérprete a analisar a realidade e opinar sobre ela. Texto e foto devem se completar com o objetivo de marcar um ponto de vista. A foto reportagem, por sua vez, tem como objetivos situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar o desenvolvimento de uma situação real, logo, se vale de foto legenda, uma para cada foto, bem como pequenos textos.

Após a classificação, apresentamos algumas características das fotos presentes nos jornais, a partir de Sousa (1998).

4.4.3 Características de fotos presentes nos jornais

Sousa (1998) enfatiza que o fotojornalismo é uma atividade que pode ser compreendida e descrita também por meio do estudo das fotografias premiadas em concursos nacionais e internacionais, pois estas podem delinear a trajetória do fotojornalismo e caracterizar as imagens pertinentes.

As especificidades das fotografias são analisadas por Sousa (1998), por meio de resultados de pesquisas, cujos objetos de estudo foram fotografias premiadas no fotojornalismo. Da primeira dessas pesquisas, a de Stephen Plunkett, de 1975, na Universidade do Tennessee, constatou-se, a partir da análise de 35 fotografias que receberam o prêmio Pulitzer, a presença de oito temas: distúrbio, violência, segurança, necessidades humanas, ameaças, idolatria, salvamento de morte e excentricidades e singularidades. Na segunda, de 1984, Lichel Singletary e Chris Lamb concluíram, em pesquisa realizada com fotografias vencedoras da *National Press Photographers Association*, que 81% das fotografias vencedoras na categoria *spot news* e de *features* tratavam de acidentes, desastres, crimes e violência. Entre os resultados de outra pesquisa, de 1992, realizada por Evelyne J. Dych e Gary Coldevin, se enfatizou a eficácia de reportagens com fotos que geravam sensações agradáveis, alegres.

Considerando-se também outras pesquisas, Sousa (1998) considera que, de modo geral, as fotos enriquecem informativamente os enunciados verbais, sem contar que as mensagens com fotos atraem mais a atenção e são as preferidas na leitura, principalmente, as coloridas. O autor salienta ainda que as imagens fotográficas podem construir um contexto, o *frame*, de uma “estória”, que pode facilitar a compreensão e manter o interesse do intérprete.

Por fim, Sousa (1998) comenta uma pesquisa realizada com quarenta “Fotos do Ano”, da *World Press Photo*, de 1956 a 1995, na qual tentou explicitar os valores-notícia que as fotografias apresentavam. Estes se referem aos critérios de noticiabilidade, ou seja, a importância que um fato ou acontecimento tem na perspectiva midiática que o leva a ser noticiado.

Das análises destacam-se os seguintes resultados: 87,5% das fotos podem ser classificadas como fotos-choque e 92,5% desviam-se para a negatividade, enquanto três delas apresentaram valor emotivo ou emocional; tensão é um valor presente em 95% das fotos; pessoas mortas ou feridas vêm em 35% delas e 5% delas apresentaram pessoas públicas como protagonistas. A violência foi o tema predominante; os planos médios preponderaram em relação ao enquadramento; as coloridas e a questão da oportunidade – a captura de um momento decisivo de uma ação ou acontecimento – predominaram também.

Assim, conforme Sousa (1998), os critérios de noticiabilidade valorados referem-se aos valores-notíciatradicionais, sendo que somente uma fotografia foi premiada pelo seu caráter estético. A intensidade confere valor como notícia para uma fotografia de um acontecimento; a tensão e a ação que geram conflito; a oportunidade ou o momento decisivo de uma ação ou acontecimento e a negatividade são outros valores.

Para Sousa (1998), a hegemonia das representações da violência se explica pela submissão da fotografia ao horror, à exploração do tabu da morte como luta comercial num ambiente de concorrência deflagrado pela concentração dos meios de comunicação. A influência histórica ainda é forte, pois está vinculada mesmo às raízes do fotojornalismo, enquanto o enquadramento predominante revela a objetividade e a manutenção pela visão da fotografia como espelho do real, por parte dos fotojornalistas.

A revalorização do preto e branco no fotojornalismo, em algumas fotos premiadas, parece ir ao encontro de intervenções de acadêmicos que preconizam o

rompimento com práticas rotineiras e que promovem uma aproximação do fotojornalismo à arte.

Sousa (1998) menciona também que as fotos que vendem mais - as fotos de celebridades, as que enfatizam o corpo, a beleza, a juventude, o *show biz*, o *glamour* – não são premiadas, porque talvez estejam associadas aos *paparazzi*. Também estão ausentes das premiações as fotos referentes a sexo, abordagem que se resume a escândalos sexuais e similares, bem como a vida sexual de figuras públicas, que aparecem em 5% das fotos, ou seja, isto não constitui um valor para as fotos jornalísticas.

Vejamos o que a Folha de S. Paulo agrega ao Caso Mércia Nakashima com as imagens publicadas. As possibilidades de sentidos são então avaliadas com a análise das imagens selecionadas.

5 O QUE VÊM COM AS IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS

Neste capítulo, apresentamos as análises que exploram aspectos qualitativos e indiciais que compõem o *studium*.

Em 28 de maio de 2010, no caderno Cotidiano 1, com o título “Polícia Civil investiga o sumiço da advogada”, o texto vem com a foto de Márcia Nakashima (Fig. 2).

Figura 2 - Márcia Nakashima



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 28 de maio de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/05/28/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

A primeira foto - *mugshot* -, conforme a classificação que apresentamos fundamentada em Sousa (2004), mostra a vítima. Trata-se de um retrato que no jornal

tem um valor documental. Consideramos que um olhar observacional, atento aos detalhes, pode capturar outros sentidos no *studium*. Vejamos então alguns destes aspectos.

Em relação às cores contrastantes que compõem a imagem - o vermelho amarronzado no plano de fundo e o vermelho escuro de parte do vestido contrastam com o acinzentado de outra peça do vestuário - pode-se dizer que agrega equilíbrio à imagem, tornando-a agradável. Afetivamente, a cor cinza pode ser associada, conforme Farina (2000), à sabedoria e à seriedade; enquanto o vermelho, ao vigor, à ação, alegria comunicativa e extroversão. Assim, com o jogo destas cores contrastantes, a sensação de uma presença agradável parece vir com a pessoa retratada.

A pose, com os ombros ligeiramente encurvados e a cabeça levemente inclinada, sugere movimento. Apesar de estática, a imagem pode levar o intérprete a associar a imagem a pessoas dinâmicas, transformadoras. O sorriso toma conta da face e a ilumina, com o auxílio do brilho dos olhos, o que leva o intérprete a associar tal imagem, possivelmente, a pessoas alegres, descontraídas, receptivas, felizes.

Ao buscarmos os simbolismos da boca, em Chevalier e Gheerbrant (2008), encontramos que esta, por estar ligeiramente aberta, simboliza ordem, a força capaz de construir, de animar, no sentido de dar vida. A cor vermelha, ao fundo da imagem, intensifica esta simbologia. O vermelho incita à ação e conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 945), “ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante”. Com estes aspectos do *studium* o intérprete pode considerar o referente, a jovem Mércia Nakashima, no caso, uma pessoa que irradiava vida, beleza e juventude.

Os cabelos, por sua vez, soltos, reavivam o poder de sedução do feminino. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p.155), “a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é com frequência um sinal de disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher”. Ainda, a provocação sensual vinculada aos cabelos da mulher, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 155), “está na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizessem, seria pretender a uma liberdade não semente de direitos, mas de costumes”. Mesmo considerando que a força destes simbolismos abrandam-se no encontro de culturas, de algumas crenças religiosas, podemos dizer que os cabelos soltos podem ser associados à liberdade, força, autonomia.

A parte cinza da roupa da jovem retratada lembra retratos de membros da corte da Rainha Elisabete I (Fig. 16), da Inglaterra, que criou um estilo caracterizado, entre outros aspectos, pelos colarinhos bufantes (rufo). Imagens da pintura - retratos de nobres, reis, rainhas e princesas-, podem vir à mente do intérprete, portanto. Assim, a questão da nobreza, do requinte, da opulência também pode ser associada à jovem retratada.

Figura 16 - Elizabeth I em um retrato atribuído a George Gower (1590)



Fonte: Disponível em: <<http://educavita.blogspot.com.br/2015/07/biografia-de-elizabeth-i-de-inglaterra.html#sthash.07nb4oeH.dpuf>>. Acesso em: 05 set. 2015.

Outro adereço, o colar dourado, também agrega requinte à pessoa retratada, bem como pode simbolizar servidão. Vale lembrar que conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 263), o colar, de modo geral, “simboliza o elo entre aquele ou aquela que o traz e aquele ou aquela que o ofertou ou impôs. Nessa qualidade, liga, obriga, e se reveste, por vezes, de uma significação erótica.” Se atermos a Eros, o colar pode simbolizar o poder de conexão, de unificação. A pessoa em questão pode ser vista como simpática, comunicativa, no sentido de ter potencial para agregar pessoas ao seu redor, o que, com o rosto sorridente e o jogo de cores, potencializa certa alegria comunicativa ao *studium*.

O *studium*, nesta fotografia, é dado por uma atmosfera agradável, permeada de juventude, vivacidade e equilíbrio, que promove elos entre as pessoas. Ele está construído com os aspectos simbólicos que impregnam os detalhes mencionados, como as cores, a posição do corpo na foto, a roupa, os adereços etc. Embora, à primeira vista, a foto possa ser classificada como unária, não há como negar que um olhar observador pode captar detalhes, que não são *punctum*, mas que agregam sentidos à imagem e são sentidos que não adentram a seara da subjetividade, podendo ser compartilhados por muitas pessoas, ou seja, estão na seara do *studium*.

Esta atmosfera de alegria, descontração, juventude permeia outras imagens (Fig.5 e Fig. 6).

Vamos à análise de outra imagem (Fig. 3). Com o título “Corpo de Mércia Nakashima é encontrado”, no caderno Cotidiano 2, de 12 de junho de 2010, o texto e a imagem (Fig. 3) se complementam. A notícia enfatiza que a jovem estava desaparecida desde o dia 23 de maio. A foto traz a seguinte legenda: “Márcio Nakashima chora ao lado da represa de Nazaré Paulista (64 Km de São Paulo), onde o corpo de sua irmã foi encontrado”.

Figura 3 – O que não se quer ver, ouvir...sentir



Márcio Nakashima chora ao lado da represa de Nazaré Paulista (64 km de SP), onde corpo de sua irmã foi encontrado

Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 12 de junho de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/06/12/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

A foto (Fig. 3) pode ser classificada como foto de notícia, seguindo a classificação dada por Sousa (2004). No caso, trata-se de uma fotografia denominada *spot news*, pois é uma fotografia de um acontecimento imprevisto, uma imagem registrada pelo fato de que o fotógrafo estava presente no local, no momento em que o corpo da vítima foi retirado das águas da represa. De certo modo, pode-se dizer que o fotógrafo pressentiu o que viria das águas.

Não é uma foto unária, seguindo a classificação de Barthes. A postura do fotografado, possivelmente, poder ser um *punctum*. A postura de prostrar-se e tentar sustentar a cabeça com as mãos, amenizando a tensão, o peso intenso sobre o corpo que com isto se curva, atinge ou fere o leitor/intérprete.

No jornal, no caso, não há como desvincular imagem e palavra, quer seja pela legenda ou pelo texto, propriamente dito, que compõe a notícia. Se isto fosse possível, tendo a posição como um *punctum*, um intérprete poderia inferir que a pessoa está diante de uma situação incômoda, a ponto de não querer ver ou ouvir nada. Também poderia ser que a pessoa estivesse acometida por uma dor intensa. De qualquer forma, a posição sugere algo desconcertante.

A cena flagrada (Fig. 3), se apreendida com as palavras da legenda e o texto, leva o intérprete/leitor a imaginar a situação então presenciada. Ela causa horror a ponto da pessoa (o irmão da vítima) não desejar ver, ou ouvir, ou sentir nada. Ao prostrar-se – ao ajoelhar-se –, embora esta postura possa expressar adoração, ou honra e submissão, a imagem, nesta foto, pode levar o intérprete a associar a postura à derrota, a uma dor imensa similar a de um guerreiro que tomba ferido. O gesto de proteger os ouvidos e olhar para o chão, sem ver ou ouvir, concretiza o pavor diante do fato, da morte constatada, ou do corpo sendo retirado das águas.

Esta foto, portanto, gera sentidos também pelo que não está visível, pelo que não foi capturado pela máquina fotográfica, pelo que não foi dito no texto ou na legenda. Associando esta possibilidade aos valores-notícia das imagens fotojornalísticas, podemos considerar que ela não contempla nenhum dos mencionados. A sua força está no que não está visível, naquilo que ela sugere. A sua força não está no registro do visível, mas na insinuação do que possivelmente foi visto.

Está distante de ser uma foto-choque, a que, de modo geral, ainda predomina entre as imagens fotojornalísticas, conforme as pesquisas relatadas por Sousa (2004) e apresentadas no capítulo anterior. As fotos-choque e a negatividade predominam e o tema delas é a violência. O tema desta foto também é a violência, ou a violência contra

a mulher – uma vez que a foto não pode ser desconectada da notícia, no caso do jornal -, no entanto, a manifestação da violência não vem de modo explícito, pois não é o corpo retirado da represa que foi posto à mostra, fotografado.

Mas há aspectos no *studium*, algumas pistas que permitem colocar esta imagem num fluxo de imagens. O gesto de tapar os ouvidos com as mãos, a ave (branca) à margem das águas da represa e outros que podem ser capturados por outros intérpretes.

São inúmeras as imagens disseminadas nas mídias, que mostram gestos similares ao manifesto pelo irmão da vítima, diante da morte. Notável é a pintura de Munch (Fig. 17), em que a menina coloca as mãos sobre os ouvidos e arregala os olhos diante da morte iminente. Ela não vê a morte atualizada, pois lhe dá as costas, mas a presente. Tais imagens podem incorporar a cultura visual do leitor/intérprete intensificando assim o potencial de sentidos para a imagem (Fig. 3).

Figura 17 - *The Dead Mother and the Child* (1897-99). Oil on canvas. Munch Museum, Oslo, Norway



Fonte: Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/M/munch/munch35.html>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

Do universo do fotojornalismo vem a foto (Fig. 18), vencedora de prêmio de fotojornalismo e polêmica, até os dias de hoje. A imagem (Fig. 18) provocou muitas discussões em relação à prática do fotojornalismo. As análises de Rancière (2012, p. 97) são bem-vindas.

O destino da imagem e do fotógrafo exemplifica a ambiguidade do regime dominante da informação. A foto valeu o prêmio Pulitzer àquele que fora para o deserto sudanês e de lá trouxera uma imagem também impressionante, também própria a derrubar o muro de indiferença que separa o espectador ocidental daquelas fomes longínquas. Valeu-lhe também uma campanha de indignação; acaso não era a atitude de abutre humano ter esperado o momento de tirar a fotografia mais espetacular, em vez de socorrer a criança? Incapaz de suportar a campanha, Kevin Carter matou-se.

Figura 18 - Reprodução de foto vencedora do Prêmio Pulitzer, em 1994, por Kevin Carter (1960-1994)



Fonte: Disponível em: <<https://farias.wordpress.com/2007/03/18/foto-de-kevin-carter-em-1993/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

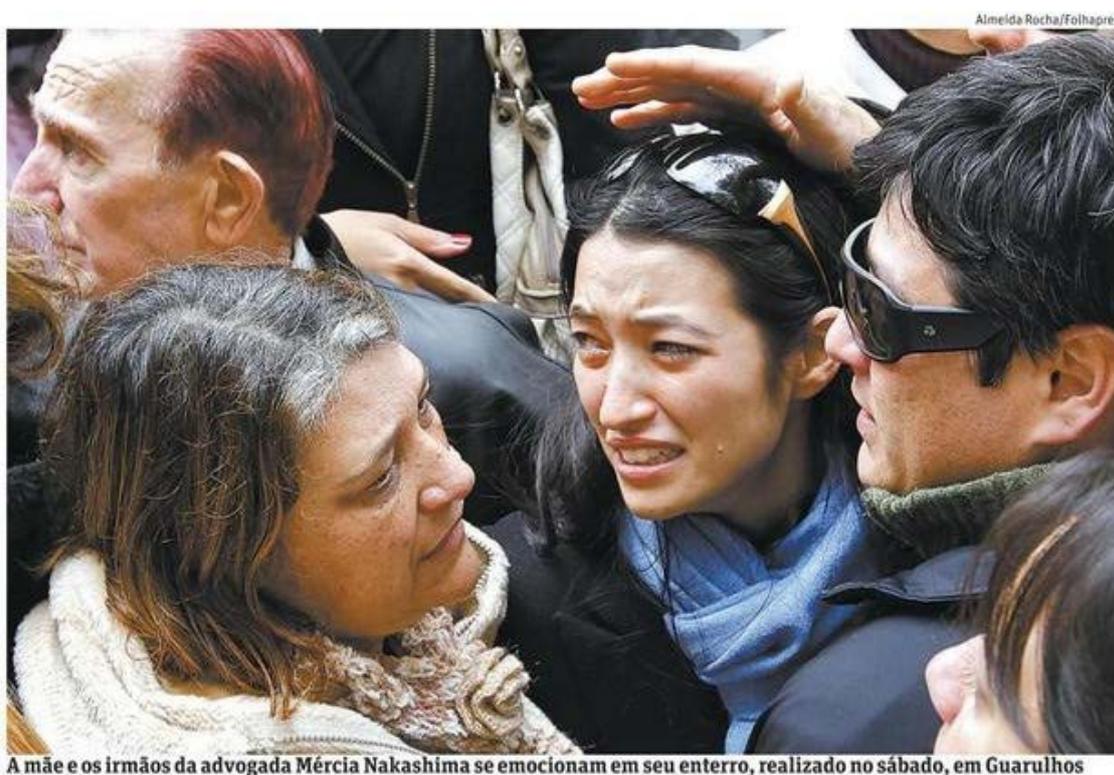
A foto (Fig. 11), portanto, desloca a reflexão do intérprete, provavelmente, para a situação documentada. Neste sentido, a imagem (Fig.3) é mais eficaz para a comunicabilidade do fato do que uma foto que apresentasse o corpo da vítima sendo resgatado das águas da represa.

Para concluir esta análise, atendo-se aos limites deste intérprete, podemos enfatizar que há elementos que impregnam o *studium* e que podem também levar o intérprete para além do visível. Deste modo, a fotografia é também o que não está visível. Barthes talvez tenha menosprezado, em suas análises, o potencial do *studium*. Nas nossas análises, procuramos lançar para a imagem um olhar mais atento, capaz de

encontrar pistas para levar o intérprete a associar a imagem vista, a outras, ou seja, encontrar pistas que possibilitam colocar a imagem – em análise – num fluxo de imagens, agregando assim, no processo interpretativo, novos sentidos à imagem analisada.

Outras fotos (Fig.4, Fig. 5 e Fig. 6) são unárias, seguindo a classificação dada por Barthes. Estas cumprem, no jornal, o papel de atestar, documentar a movimentação das pessoas em torno do fato. Registram o sofrimento de familiares durante o enterro da vítima, bem como as manifestações que tentam alertar a população para a violência praticada.

Figura 4 – A família durante o enterro de Mércia Nakashima



A mãe e os irmãos da advogada Mércia Nakashima se emocionam em seu enterro, realizado no sábado, em Guarulhos

Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 14 de junho de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/06/14/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Figura 5 – Enterro da advogada em Guarulhos



Fonte:Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 15 de junho de 2010. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2010/06/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Figura 6 – Manifestantes em frente ao fórum pedem a prisão de Mizael



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 13 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/13/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Vale enfatizar a presença da vítima, via retratos, todos reforçando a alegria, a vivacidade, a juventude e a beleza da vítima.

O julgamento, o primeiro no país a ser transmitido ao vivo por emissoras de rádio, televisão e sites, possibilitou a proliferação de imagens também de momentos do julgamento. A expressão facial do acusado (Fig. 8), no transcorrer do julgamento, convida o intérprete/leitor a refletir sobre suas possíveis ações.

No transcorrer do julgamento, a face do acusado (Fig. 8) também traz indícios, pistas para o leitor/intérprete. A face paralisada, com os olhos semicerrados, mostra o réu atento às instruções dadas pelo advogado de defesa. O leitor/intérprete pode avaliar a preocupação do réu com sua performance. Ele não vê o que está ao seu redor e entrega-se às instruções. Do ponto de vista simbólico, a face é tida como o lugar em que os pensamentos e sentimentos da pessoa estão inscritos. As palavras – do texto e da legenda – contribuem para que a face do acusado chame a atenção do leitor, não a ponto de ser um *punctum*, mas como uma pista, que compõem o *studium* e agrega sentidos à foto.

Figura 8 – O réu e o advogado de defesa durante o julgamento



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 12 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/12/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

O rosto, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 790), “é um desenvolvimento, incompleto e passageiro, da pessoa (...) é a linguagem silenciosa. É a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, (...) apresentamos aos outros”. Assim, o rosto do réu, aparentemente paralisado, pode levar o leitor/intérprete a considerá-lo uma pessoa capaz de manter o raciocínio autocontrolado, de manter a atenção, mesmo durante o julgamento, momento em que todos os aspectos do acontecimento são reavivados pelos depoimentos, imagens, arguições.

Boca cerrada, face sem movimento. Rosto rígido, duro. Este rosto leva o leitor/intérprete a associar a pessoa, o réu, no caso, a uma pessoa inflexível, rígida.

Em outra imagem (Fig. 9), o réu acuado, constrangido ou mesmo em sofrimento diante de momentos em que a morte da vítima - enquanto uma pessoa com que ele manteve um relacionamento afetivo e duradouro -, vem à tona, por meio dos depoimentos das testemunhas, ou mesmo de imagens que foram lá exibidas.

Figura 9 – O réu durante o julgamento



Mizaél Bispo de Souza presta depoimento no 3º dia de júri

Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 14 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/14/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

As mãos, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008), exprimem atividade, poder e dominação. Os gestos por elas delineados, em conjunto com a fala, constroem novos significados. A mão esquerda, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 589), “corresponde à mão do rigor”. Na foto (Fig. 9), a fala associada ao gesto, com a mão

esquerda aberta, com os dedos entrelaçados e a palma da mão voltada para o corpo, alerta para a alta concentração, o esforço na busca de uma argumentação lógica. Nenhum descuido é permitido. As rugas da testa e as linhas não naturais das sobrancelhas reforçam a ideia de concentração, de esforço, de preocupação.

Deste modo, o intérprete constrói a imagem do réu como a de uma pessoa que mantém o raciocínio lógico, que requer concentração, mesmo num momento difícil, em que ele deveria, supostamente, estar fragilizado.

A cabeça baixa e as costas voltadas para baixo mostram que o esforço foi em vão (Fig. 10). A cabeça, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 151), de modo geral, “simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir”. A cabeça levemente inclinada para baixo gera certa ambiguidade, pois ela tanto pode revelar a perda de poder como que indica uma pausa para uma possível recomposição, ou retomada do poder.

Uma vez emitida a sentença, resta ao réu, talvez uma indignação contida, ou a retomada de esforços na elaboração do plano que precisa ser posto em prática imediatamente. A face do condenado parece aceitar passivamente a decisão, mas como alguém que toma a sentença apenas como o primeiro passo, nada que possa abalar significativamente a sua trajetória.

Figura 10 – O réu condenado



Fonte: Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, de 15 de março de 2013. Disponível em: <<http://acervofolha.com.br/fsp/2013/03/15/15>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

Considerando-se as ideias de Barthes, enfatizamos que as análises foram realizadas a partir de detalhes, pistas, em potencial no *studium*. Os detalhes da expressão facial, dos gestos, da posição do corpo quando interpretados, agregam novos sentidos às fotos. E o que podemos dizer sobre a prática do fotojornalismo diante destas imagens? O que ela nos diz sobre o caso Mércia Nakashima e como podem levar os usuários/intérpretes a condenar ou inocentar o acusado? Vejamos algumas reflexões sobre estas questões nas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os resultados da pesquisa estão reflexões envolvendo as leituras sobre aspectos históricos das mídias e, entre eles, com maior ênfase, os da fotografia. A relação entre o jornalismo e o poder constituiu um aspecto importante relatado na história do jornalismo, bem como o fato da fotografia, de modo geral, atuar como testemunha.

Caminhar pelo relato desta pesquisa é também imaginar o quanto foi difícil para o pesquisador enveredar nos estudos da imagem. Entre as imagens, vem uma atenção especial para a fotografia. A relação entre a imagem fotográfica e a realidade alertou para a importância da imagem no jornal, uma mídia que é vista como alinhada à realidade, aos fatos, às informações precisas e verdadeiras.

Construímos um olhar diferenciado para as imagens e, em particular, para as imagens fotojornalísticas, principalmente com as ideias de Barthes, que também desenvolvemos no capítulo que trata do fotográfico e nos orientou nas análises das imagens.

O jornal Folha de S.Paulo, mídia que veiculou as imagens selecionadas para análise, tem uma tiragem de 340.000 exemplares diários, aproximadamente, além da propagação online. Assim, as imagens analisadas possivelmente alcançaram um número considerável de pessoas.

O caso Mércia Nakashima despertou nosso interesse, tanto que está incorporado ao tema da pesquisa e o *corpus* constituiu-se com as fotos selecionadas na Folha de S. Paulo, nas datas referentes ao desaparecimento da jovem, depois quando o corpo foi encontrado e, por fim, no período do julgamento do ex-noivo da vítima, acusado pelo assassinato. Mas, o interesse se deu também pelo fato de que entre outras fotos, as do corpo da vítima sendo retirado da represa espalharam-se pelas mídias, principalmente pela internet. Tais fotos foram exibidas também durante o julgamento. No entanto, elas não fazem parte do *corpus* selecionado.

Em certo momento do processo um dos advogados de defesa, Samir Haddad Jr., conforme publicação na Folha de S.Paulo, disse: "Os jurados ficaram impressionados com as fotos, são jurados jovens". O que contribuiu para aumentar o nosso interesse pelo estudo da imagem também foi a fala do promotor de justiça aos jurados, antes que estes se retirassem para a sua decisão: "Se ficarem com dó do réu, lembrem-se da imagem da vítima sendo retirada da represa."

Ao final do processo, Mizael Bispo de Sousa foi condenado a 20 anos de reclusão pelo crime praticado. Nota-se, em razão talvez da exibição em rede, para todo o Brasil, pelo impacto das imagens fotográficas divulgadas pelas mídias, que o juiz que atuou no julgamento e que deveria permanecer isento, disse à imprensa, após a sua sentença decorrente da vontade dos jurados, que estava aliviado e que iria para a sua casa com a cabeça tranquila e o dever cumprido. Afinal, a sentença então proferida foi uma resposta dada à mídia, ou seja, foi ao encontro da opinião pública construída pela mídia em relação ao veredito do acusado?

No caso específico do assassinato de Mércia Nakashima, conforme podemos observar nas informações dadas pela Folha de S.Paulo (Fig. 7), não foram apresentadas provas irrefutáveis, apenas indícios, mas que, aliados às imagens da vítima, julgamento transmitido ao vivo pela TV, rádio e internet, deixaram os jurados sob forte pressão.

Neste aspecto, confirmou-se o interesse por verificar como o caso foi construído, via imagens, pela Folha de S.Paulo. Resta, agora, dizer em poucas palavras, o que apreendemos com esta pesquisa, em relação às imagens do caso Mércia Nakashima.

Nas análises, permanecemos no *studium*, com o propósito de encontrar detalhes, marcas, que permitissem ao intérprete, desvendar o potencial de sentidos nele latente. Assim, as expressões faciais do acusado, a beleza e a vivacidade da jovem assassinada foram aspectos importantes observados e avaliados no seu potencial de gerar sentidos. No entanto, uma das fotos, pode funcionar como âncora para todas as nossas considerações. A foto que não mostrou o corpo da vítima sendo retirado da represa, mas que deslocou toda a emoção, atenção e reflexão do intérprete por sugerir, por incitar a imaginação ao tornar visível, portanto, o invisível.

A imagem do que poderia ser intolerável transformou-se com a foto (Fig. 3), portanto, em algo que suscita emoção, atenção e reflexão. A foto, pelo que está invisível, prolonga-se, estende-se, torna-se desencadeadora de emoção, atenção e reflexão em detrimento da constatação e repulsão que outras provocariam.

A Folha de S.Paulo, neste caso, ao optar por uma foto com poder de sugestão, amplia as possibilidades de reflexão em torno do caso, uma vez que a legenda não permite que as reflexões ocorram desvinculadas do fato em si.

Conjecturamos que se trata de uma opção, do desencadear de uma nova tendência no fotojornalismo, que paulatinamente, vai deixando de lado as fotos-choque, que levam os intérpretes à constatação, geralmente, fotos que exibem efeitos, a miséria e a exclusão espalhadas pelo mundo -isto considerando as análises de imagens

fotojornalísticas apresentadas no capítulo três -, mas que se resumem a efeitos de determinados problemas. O intérprete sempre deseja desviar o olhar destas imagens. Ela faz o intérprete se sentir culpado. Isto não significa que tais problemas não possam vir à tona. Sim, podem. No entanto, pode vir de uma forma sutil, com uma imagem extensiva, capaz de dar continuidade a um fluxo de imagens e por a mente do intérprete em pensamento. Não seria este um bom caminho a ser trilhado pelo fotojornalismo?

Em relação ao referencial de análise que utilizamos, resta mencionar que, em certa medida, negligenciamos os dizeres de Barthes, pois atribuímos ao *studium* um potencial que o autor não explorou na obra *A câmara clara*. Olhar para os aspectos qualitativos – cor, forma, textura e combinação destes aspectos -, e para os aspectos referenciais, que deslocam o intérprete para além da imagem, pelo que não está visível na imagem, foi a nossa maior contribuição nesta pesquisa.

No caso da foto (Fig. 3), a ave presente no local, ao lado do irmão da vítima, bem como a posição deste foram dois aspectos referenciais que permitiram ao intérprete, no caso, o pesquisador, ir além do que a imagem apresentava.

Em resposta à pergunta norteadora da pesquisa, atados ao caso Mércia Nakashima e as imagens que constam na Folha de S.Paulo, sobre o potencial de sentidos das imagens fotojornalísticas e a possibilidade destes serem revertidos em prol de um julgamento do acusado pelo público, vem das análises o potencial destas de levar o intérprete a estabelecer vínculos entre a imagem da jovem e a beleza, a juventude, em contraponto à imagem do acusado, como alguém empenhado em se defender e que, em momento algum, mesmo durante o julgamento, deixou transparecer algum tipo de dor ou sofrimento diante da morte da jovem assassinada, sua ex-namorada. As imagens construíram uma ambiência de sofrimento e tristeza envolvendo os familiares e de revolta de pessoas clamando pela condenação do acusado. O ponto máximo desta ambiência de sofrimento veio com a imagem do irmão – prostrado às margens da represa – quando o corpo da jovem foi retirado das águas. O poder de sugestão desta imagem incitou novos questionamentos sobre a produção de imagens fotojornalísticas.

Deste modo, consideramos que na nossa pesquisa alcançamos os objetivos propostos, pois tentamos compreender os sentidos gerados por tais imagens, bem como explicitamos aspectos do fotográfico e do fotojornalismo. A avaliação de que os sentidos gerados pelas imagens podem ser revertidos em prol de um julgamento do acusado pelo público, em geral, restringiu-se às conjeturas sobre a possibilidade da imagem trazer a violência à tona ao sugerir seu efeito.

Enfim, para os produtores de imagem fica a ideia de que estafaz visível o que nela não está visível, ao insinuá-lo, ao apresentar indícios deste. Para mostrar o todo, um acontecimento, basta sugerir o efeito, ou parte dele.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

DRIGO, Maria Ogécia; Souza, Luciana C. P. de. **Aulas de semiótica peirceana**. São Paulo: Annablume, 2013.

DRIGO, Maria Ogécia. **Semiose na mente humana: um processo auto-organizativo**. Porto Alegre: Sulina; Sorocaba: EdUniso, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Editora Papirus, 2001.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002.

HOFFMANN, Maria Luisa. Fragmentos da história: o uso da fotografia para a recuperação e a preservação da memória de Londrina. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. Orientador: Boris kassoy, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/HP/Downloads/MariaLuisaHoffmann%20(1).pdf>. Acesso em: 10 jun.2015.

IVAN CLÁUDIO. **Um fotógrafo no front**. Reportagem da Revista Isto É. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2036/imprime116016.htm>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: AE-Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 1999.

LAKATOS, E. M. e MARCONI, M. de A. **Fundamentos de Metodologia da Ciência**. São Paulo: Atlas, 1991.

LEMOS, AnuschkaReichmann. **Da fotografia, o espaço como personagem: articulações, dinâmicas e experiências.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. Orientador: Boris Kosoy, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-20052014-122107/pt-br.php>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas, SP: Papyrus, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **Contemplação do mundo.** Porto Alegre: Arte e ofício, 1995.

PETRUCELLI, Mylena. Julgamento do caso Mércia é o 1º júri transmitido para o mundo. Disponível em: <http://www.olhardireto.com.br/noticias/exibir.asp?noticia=Julgamento_do_caso_Mercia_e_o_1_juri_transmitido_para_o_mundo&id=310901>. Acesso em: 04 dez. 2013.

PIANA, Andrea Gama. **A construção imagética de um crime:** análise das capas de revistas sobre o caso Isabella Nardoni. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Estadual de Londrina. Orientador: Dr. Alberto Klein, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000160891&print=y>>. Acesso em: 10 maio 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do jornalismo no Brasil.** Florianópolis: Insular, 2007.

ROSA, Ana Paula. **Guerra de imagens: agendamento e sincronização do olhar pela mídia.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Universidade de Tuiuti (PR). Orientadora: Dra. Denize Araújo, 2007. Disponível em: <http://tede.utp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=187>. Acesso em: 10 maio 2014.

_____. Imagens-totens e circulação: a chancela jornalística no caso Michael Jackson. In: **Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1052/780>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

SÁ, Nelson de. Com foco em si, juiz participa de ‘sensacionalismo’ que temia. **Folha de S.Paulo.** São Paulo, 12 mar. 2013. Cotidiano. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2013/03/12/15/>>. Acesso em: 04 dez. 2013.

SANTOS, Celene Maria dos. **Perspectivas e tendências do fotojornalismo em foco: a construção da imagem de Obama com as fotos da série *Following Obama de D. Winter*.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e

Cultura da Universidade de Sorocaba. Orientadora: Prof. Dra. Maria Ogécia Drigo, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUSA, Jorge Pedro de. **Uma história crítica do jornalismo ocidental**. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2004.

_____. *News values* nas “fotos do ano” do World Press Photo: 1956-1996, Porto, 1998. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt>.

TAVARES, Frederico de M. B. Entre a realidade jornalística e a realidade social: o jornalismo como forma de acesso ao cotidiano. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.15, n.1, jan./abr. 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/740/579>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

VIEIRA, André Soares; AGUIAR, Angiuli Copotti de. O Pictural e o iconotexto em Pickman's Model, de H. P. Lovecraft. **Revista Lumen et virtus**. v IV, n° 8, 2013, pp. 87-105. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_8/index.html>. Acesso em: 10 mar. 2015.