



IVAN DA COSTA ALECRIM NETO

Fotografia de atualidades no cenário de plataformização, IA e fotojornalismo pós-indicial:

Fotojornalismo e as tensões técnicas, estéticas e deontológicas diante do atual cenário sociotécnico.

Recife,
2024.

IVAN DA COSTA ALECRIM NETO

Fotografia de atualidades no cenário de plataformização, IA e fotojornalismo pós-indicial:

Fotojornalismo e as tensões técnicas, estéticas e deontológicas diante do atual cenário sociotécnico.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/CAC/UFPE), como requisito para obtenção de título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação

Linha de Pesquisa: Estética e culturas da imagem e do som.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Silva Júnior.

Recife,
2024.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Alecrim Neto, Ivan da Costa.

Fotografia de atualidades no cenário de plataformização, IA e fotojornalismo pós-indicial: Fotojornalismo e as tensões técnicas, estéticas e deontológicas diante do atual cenário sociotécnico. / Ivan da Costa Alecrim Neto. - Recife, 2024.

175 : il., tab.

Orientador(a): José Afonso da Silva Júnior

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Fotografia. 2. Fotojornalismo. 3. Revoluções do fotojornalismo. 4. Inteligência Artificial. 5. Fotografia pós-indicial. I. da Silva Júnior, José Afonso. (Orientação). II. Título.

770 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 111)

IVAN DA COSTA ALECRIM NETO

Fotografia de atualidades no cenário de plataformização, IA e fotojornalismo pós-indicial: Fotojornalismo e as tensões técnicas, estéticas e deontológicas diante do atual cenário sociotécnico”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 14/03/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior (orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz (examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Marcos Galindo Lima (examinador externo)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

É com muita honra que cumpro esta etapa de minha vida acadêmica na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ser aluno do Centro de Artes e Comunicação (CAC), foi um sonho nutrido ainda na minha adolescência, que consegui realizar neste percurso do mestrado. Caminhar pela universidade, pelos corredores confusos do CAC, ver a luz fina passando pelas folhas das árvores do jardim é, para mim, de uma felicidade indescritível. Aqui pude expandir meus entendimentos dentro do campo teórico da fotografia e dilatar com mais robustez minha argumentação sobre essa companheira de mais de 20 anos de estrada. Isso só foi possível porque encontrei pessoas incríveis e que foram capazes de me puxar para entendimentos belíssimos do que poderia ser meu pensamento sobre a profissão que me dediquei por tanto tempo.

Agradeço ao meu Pai *Ọ̀şọ̀şì* por sempre me iluminar o *Ori* e me guiar pelos melhores e mais afortunados caminhos. *Baba mi* que nunca me deixa cair, me amparando nos dias que balancei e me mostrando que recuar um passo é o destino natural da flecha antes de ser disparada no horizonte azul celestial.

Odé, Baba mi ó!

Aos meus avós, em especial a Ivan Alecrim, que foi professor desta instituição e plantou em mim, ainda criança, o sonho de fazer parte deste grande universo chamado UFPE.

Aos meus pais, em especial a minha mãe, Cristina, que sempre me incentivou e me apoiou em meus sonhos, até os mais distópicos.

À Samara, Luana e Nina, minha família, que teve tanta paciência comigo durante esses anos de pesquisa. Me apoiaram, incentivaram, me deram ânimo nos momentos mais duros desse caminho. Peço desculpas pelas ausências, pelos momentos de introspecção e pelo meu silêncio perturbador.

Ao meu orientador, José Afonso da Silva Júnior, que não poupou empréstimos de sua preciosa biblioteca e por me apresentar caminhos honestos e valiosos para meu trabalho. Obrigado pela generosidade, pelas palavras de sabedoria e por me dar liberdade para seguir por onde acreditei.

Aos professores do PPGCom com quem mantive contato durante toda a pesquisa. Foram pessoas muito especiais, que me abriram conteúdos preciosos, me acolheram com muita dedicação e que, com paciência quase maternal, não desistiram de mim e não me

deixaram ser apenas um marxista encardido.

A todos que trabalham na secretaria do PPGCom pelo suporte para resolver os problemas que aparecerem no processo.

Agradeço a todas as pessoas do laboratório Liber, em especial ao professor Marcos Galindo, que apostam em meu trabalho e me enchem o coração de alegria.

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco, FACEPE, por apoiar meu trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de investigar o fotojornalismo em seu fenômeno de plataformização, processo também presente em outros campos da comunicação, e as tensões estéticas, técnicas e deontológicas consequentes desse movimento. Para tanto, fez-se necessário visitar as três revoluções da fotografia de atualidades propostas por Jorge Pedro Sousa (2000) e rebater este conteúdo sobre as rotinas contemporâneas do fotojornalismo. O intento desta metodologia é perceber as “alavancas” que são suficientemente potentes para funcionar como ponto médio de orientação da prática do fotojornalismo. No marco de pivotagem escolhido para os primeiros momentos da pesquisa, localiza-se a fotografia “A morte de um miliciano”, de Robert Capa (1936). Assumindo essa imagem como ponto médio da prática da fotografia de imprensa, invoca-se os pensamentos de McLuhan (1964) e de Barthes (1980) para justificar a consolidação da fotografia como um instrumento a serviço do jornalismo. No desenvolvimento da pesquisa, debruçamo-nos sobre a segunda e a terceira revoluções do fotojornalismo, não com o objetivo de estabelecer uma historiografia desta linguagem, mas sim, vasculhar uma identificação para o fotojornalismo no percurso sobre a linha estática do tempo e encontrar uma imagem central, como uma flecha atemporal, que seja pervasiva por todas as fases da fotografia de atualidades. Em tempo, fundamentado em Afonso Júnior (2021) e Jenkins (2006 e 2014), abordaremos o contexto de conexão generalizada e cultura da convergência, somado à fotografia de notícias embarcada nas plataformas digitais, verificando assim quais os arranjos existentes neste cenário e como a plataformização interfere na maneira de produzir, distribuir e acessar fotografia. Por fim, desenvolve-se o argumento epistêmico de como a Inteligência Artificial (IA) pode penetrar no conteúdo da notícia, rebatendo as características do início do fotojornalismo quando a fotografia serviria de base para uma ilustração.

Palavras-chave: fotografia; fotojornalismo; revoluções do fotojornalismo; Inteligência Artificial.

ABSTRACT

This work aims to investigate photojournalism in its platformization phenomenon, a process also present in other fields of communication, and the aesthetic, technical and deontological tensions resulting from this movement. To this end, it was necessary to visit the three revolutions in current affairs photography proposed by Jorge Pedro Sousa (2000) and reflect on this content about contemporary photojournalism routines. The intention of this methodology is to understand the “levers” that are powerful enough to function as a midpoint to guide the practice of photojournalism. The pivot point chosen for the first moments of the research is located in the photograph “The death of a militiaman”, by Robert Capa (1936). Assuming this image as the midpoint of the practice of press photography, the thoughts of McLuhan (1964) and Barthes (1980) are invoked to justify the consolidation of photography as an instrument at the service of journalism. In developing the research, we focused on the second and third revolutions in photojournalism, not with the aim of establishing a historiography of this language, but rather, searching for an identification for photojournalism along the static line of time and finding an image central, like a timeless arrow, that is pervasive throughout all phases of current affairs photography. In time, based on Afonso Júnior (2021) and Jenkins (2006 and 2014), we will address the context of convergence culture and widespread connection, added to news photography embarked on digital platforms, thus verifying what arrangements exist in this scenario, and how platformization interferes in the way of producing, distributing and accessing photography. Finally, the epistemic argument is developed on how Artificial Intelligence (AI) can penetrate the content of the news, refuting the characteristics of the beginning of photojournalism when photography would serve as the basis for an illustration.

Keywords: photography; photojournalism; photojournalism revolutions; Artificial Intelligence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1	Publicações do Jornal do Commercio em sua conta do instagram (5 de julho de 2023)	23
Gráfico 2	Publicações da Folha de Pernambuco em sua conta do instagram (5 de julho de 2023)	24
Gráfico 3	Publicações do Diario de Pernambuco em sua conta do instagram (5 de julho de 2023)	24
Imagem 1	Broadway em um dia de chuva (1859). Edward e Hanry T. Anthony	27
Imagem 2	Estudo cronofotográfico de um homem saltando com vara (1890 - 1891) Etienne-Jules Marey	28
Imagem 3	<i>The horse in motion</i> (1878). Eadweaerd Muybridge	29
Imagem 4	Foto de Ricardo Stuckert	31
Imagem 5	Oxóssi Carybé	31
Desenho 1	<i>Ofá</i>	32
Imagem 6	“A menina e o abutre” (1993) - Kevin Carter	34
Imagem 7	“A menina napalm” (1972) - Nik Ut	34
Imagem 8	“A morte de um miliciano” (1936) - Robert Capa	34
Imagem 9	Reportagem <i>Life</i> sobre a guerra civil espanhola	40
Imagem 10	Carl Fiedrich Stelzner Rescaldo do incêndio que destruiu um bairro de Hamburgo (1842)	44
Imagem 11	The illustrated London News (1842)	45
Imagem 12	Charles François Thibault <i>The barricade of rue Saint-Maur [du Faubourg-de-Temple], after the attack by General Lamoricière’s troops</i> (1848)	46
Imagem 13	Ilustração: L'illustration, 1848	46
Gráfico 04	O primeiro uso da fotografia em um jornal (1842) ----> Dias atuais (2023)	47

Gráfico 5	O primeiro uso da fotografia em um jornal (1842) -----> Ponto médio -----> Dias atuais (2023)	48
Gráfico 6	Crista do fotojornalismo	49
Gráfico 7	Crista do fotojornalismo pela metodologia de Simondon	50
Gráfico 8	Pequena história da fotografia como ponto médio	51
Imagem 14	Capa da folha de S. Paulo	53
Imagem 15	<i>Der Rasende</i> repórter Egon Kisch (1926)	55
Imagem 16	Erich Solomon Visita de Chefes de Estado a Roma (1931)	57
Imagem 17	Erich Solomon Cassino em Monte-Carlo (1929)	58
Imagem 18	Foto da avó materna de Susperregui, Nicolasa Ugartemendía, na praia de Ondarraitz em 4 de setembro de 1936.	61
Imagem 19	Foto da avó materna de Susperregui, Nicolasa Ugartemendía publicada na revista <i>Vu</i> , 9 de setembro de 1936	62
Imagem 20	Reportagem revista <i>Life</i> , 25 de outubro de 1937, página 51	63
Imagem 21	Reportagem revista <i>Life</i> , 25 de outubro de 1937, páginas 52 e 53	63
Imagem 22	Reportagem revista <i>Life</i> , 25 de outubro de 1937, página 54	64
Imagem 23	Recorte da reportagem <i>Life</i> sobre a Guerra Civil Espanhola	66
Imagem 24	Foto Robert Capa Sequência de “A morte de um miliciano”	67
Imagem 25	Foto Timothy O’Sullivan General Grant. Jul. 1864.	73
Imagem 26	Harper's Weekly, VIII, 16 jul. 1864	73
Imagem 27	Carroça fotográfica de Roger Fenton. 1855	78
Imagem 28	Fotografias de Roger Fenton ilustradas no <i>The Illustrated London News</i> . 1855	79
Imagem 29	Consuelo Kanaga /Young Girl in Profile. 1948	83
Imagem 30	Manual News Photography, 1932.	84
Imagem 31	Edição nº1 da <i>Life</i> , 1936.	85

Imagem 32	Páginas 8 e 9 da edição nº1 da Life, 1936.	85
Imagem 33	Páginas 2 e 3 da edição nº1 da Life, 1936.	86
Imagem 34	Capa do Illustrated Daily News, 13 de janeiro de 1928.	87
Imagem 35	Prisioneiros libertados remexem lixo do campo de concentração em Dachau, Alemanha / Lee Miller, 1945.	89
Imagem 36	<i>Iwo Jima and Okinawa: Death at Japan 's Doorstep</i> (1945).	90
Imagem 37	Corpo de Che Guevara rodeado de militares e policiais (1967)	93
Imagem 38	Don McCullin - <i>Marine</i> ferido sendo transportado por tanque durante a ofensiva de Têt, Batalha de Hué, Vietnã (1968).	95
Imagem 39	Mavica (1981).	98
Imagem 40	Capa da edição de fevereiro de 1995 do jornal <i>National Examiner</i> .	101
Imagem 41	Print de fragmento da capa da edição de fevereiro de 1995 do jornal <i>National Examiner</i> .	102
Imagem 42	Fotos do ensaio Trabalho, de Sebastião Salgado, utilizadas em campanha publicitária.	104
Imagem 43	Campanha Benetton - tema AIDS. Fotografia: Thérèse France (1992).	105
Gráfico 9	Elementos constitutivos do proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções divididos por conjuntos	109
Gráfico 10	Encadeamento técnico das fases do fotojornalismo	110
Imagem 44	Capa do Caderno C do Jornal do Commercio do dia 30 de jul. de 2014 com três anúncios.	114
Imagem 45	Leia Grátis, Caderno de economia Jornal do Commercio do dia 3 de jan. de 2024 com um anúncio.	116
Imagem 46	Imagem 45 - Aviso de conteúdo sensível em postagem no perfil do Diario de Pernambuco.	120

Imagem 47	Imagem produzida por não fotojornalistas utilizadas nas contas do DP, JC e Folha	126
Imagem 48	Uma das fotos do ensaio de @ito_ribeiro sobre a noite em Nova descoberta no @recifemanguebotz.	127
Imagem 49	Matérias da folha repostada pelo @recifeordinario.	128
Imagem 50	Bom dia da @folhape.	130
Imagem 51	Postagem do @jc_pe sobre cão emocionado.	130
Imagem 52	Uso de imagem do <i>Google Street View</i> como fotojornalismo pelo perfil da Folha de Pernambuco no <i>Instagram</i> .	132
Imagem 53	@jc_pe sobre atropelamento de criança.	133
Imagem 54	Imagem utilizada pelo G1 sobre atropelamento de criança.	134
Imagem 55	Protesto separatista na Catalunha, outubro de 2019.	136
Imagem 56	Imagem do Papa Francisco feita por Pablo Xavier.	144
Imagem 57	Projeto <i>90 Miles</i> .	146
Imagem 58	<i>GHOSTED Resurrection of a Disappeared Image</i> .	147
Gráfico 11	Elementos constitutivos do proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções divididos por conjuntos.	151
Gráfico 12	Encadeamento técnico das fases do fotojornalismo.	151

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Elementos constitutivos do proto-fotójornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções	107
Tabela 2	Elementos constitutivos do proto-fotójornalismo, primeira, segunda, terceira e quarta revoluções	148

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 1936 A MORTE DO MILICIANO, PRIMEIRA REVOLUÇÃO E A CRISTA DO FOTOJORNALISMO	22
2.1 A fotografia instantânea é uma dilatação de nós mesmos	25
2.2 Creio porque estive na frente da câmera fotográfica	30
2.3 A primeira revolução e um miliciano caído	38
2.4 Simondon, “A morte de um miliciano” e uma metodologia possível	40
2.4.1 Gravuras, “A morte de um miliciano” e atualidade	43
2.4.2 Pequena história da fotografia, Inteligência Artificial	51
2.5 A primeira revolução do fotojornalismo, o tempo de “A morte de um miliciano”	54
2.5.1 Controvérsias espanholas, subjetividade e “A morte de um miliciano”	59
3 PROTO-FOTOJORNALISMO, SEGUNDA E TERCEIRA REVOLUÇÃO	70
3.1 Proto-fotojornalismo e o surgimento da imagem sem a ação das mãos	71
3.2 Um carro não é uma carroça e um exercício de imaginação	75
3.3 As guerras e o surgimento do repórter fotográfico	77
3.4 Terreno para as próximas revoluções	82
3.5 Teatro (fotográfico) de guerra	88
3.6 Período do chocante	91
3.7 Um fotojornalismo sem prata	98
3.8 Características do proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções	107
4 A QUARTA REVOLUÇÃO E O FOTOJORNALISMO PÓS-INDICIAL	112
4.1 A plataformização do fotojornalismo e a quarta revolução	113

4.2 A diáspora digital e a crise estética, tecnológica e deontológica do fotojornalismo	124
4.3 Inteligência artificial e o fotojornalismo pós-indicial	135
4.4 O efeito Xavier	144
4.5 A identidade do fotojornalismo em tempos de quarta revolução	148
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	170

1 INTRODUÇÃO

Um cientista é, antes de tudo, um humilde.
Ivan Alecrim, meu avô.

Esta pesquisa iniciou-se em 2022 e teve como objetivo investigar a Tiktorização do Fotojornalismo. Vínhamos do período da pandemia da COVID-19 e durante esta tragédia sanitária, o aplicativo Tik Tok popularizou-se pelo globo. Neste bojo, além dos influenciadores digitais, as empresas de jornalismo aderiram à aplicação na busca pela audiência. Este cenário gerou-nos o interesse de entender quais seriam os impactos sobre a fotografia de atualidades nesta nova ferramenta, seu regime de produção e como este câmbio criaria novas exigências técnicas e estéticas para os fotojornalistas.

No entanto, com as profundas acelerações e modificações ocorridas na cultura digital, com a consolidação das plataformas que estão na internet, porém sem seguir a lógica *www*, mas sim de “appficação”¹, percebemos um fenômeno mais potente que o uso de mais uma rede social que por vezes sequer resiste ao percurso da pesquisa. O da plataformização do próprio fotojornalismo.

Após debates com a orientação, direcionamos os estudos para a fotografia de atualidades no cenário de plataformização. Em adição, após a popularização dos aplicativos de geração de imagem em Inteligência Artificial (IA), em março de 2023, decidimos acomodar a nova tecnologia dentro do escopo da investigação. Este novo elemento foi o arremate necessário para definir que a pesquisa trataria da fotografia de atualidades no cenário de plataformização, IA e fotojornalismo pós-indicial.

Com este câmbio, pretendemos observar quais os contornos técnicos, estéticos e deontológicos que manifestam-se com a plataformização do fotojornalismo e se este conjunto de dimensões é capaz de fundar uma nova revolução na atividade. Nesta pesquisa, interessamos entender como a diáspora das redações para o principal aplicativo da empresa *Meta*, o *Instagram*, é capaz de criar novos arranjos nas rotinas produtivas da fotografia de imprensa, reorganizando a dinâmica de trabalho dos repórteres, incrementando técnicas para além do ato de fotografar, que tipo de imagem pode emergir com essas mudanças e quais as fronteiras deontológicas desse novo momento da fotografia de atualidades.

Para a tripla questão (técnica, estética e deontologia), buscaremos apoio em Peixoto (2016), em sua pesquisa sobre os manuais de fotojornalismo. O pesquisador deixa

¹ Termo utilizado nesta pesquisa para falar de uma lógica específica dos aplicativos.

claro que, no decorrer do desenvolvimento dos manuais, seguindo em paralelo com as questões da própria atividade, as dimensões técnicas, estéticas e deontológicas sempre são pilares fundantes e servem como marcadores de virada de períodos da profissão. Esse trinômio, neste nosso estudo, nomearemos de tríade guilhermina.

Além disso, em cruzamento com as informações oferecidas por Peixoto, abordaremos os ciclos da fotografia de imprensa propostos por Sousa (2000). Observaremos as características da atividade no período do proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções, para entender quais as regularidades da atividade do fotojornalista em cada uma dessas etapas.

No período do proto-fotojornalismo, vamos analisar o surgimento da fotografia de imprensa em 1842, em seu fértil diálogo com ilustradores. Os periódicos da época, por conta das características socioculturais e insuficiência técnica, ainda não utilizavam fotografias impressas diretamente em suas páginas. A ilustração feita com base em um daguerreótipo, que neste estudo investigaremos como a possível acomodação do termo “fotografia pré-indicial”, publicada no *The Illustrated London News*, de um incêndio na cidade de Hamburgo, foi, segundo Sousa (2000), o evento que inaugurou o fotojornalismo.

Para cada ciclo proposto por Sousa (2000), um conflito armado é erguido como pano de fundo, talvez por sua cultura europeia. No proto-fotojornalismo, a Guerra da Crimeia é onde baliza-se a estruturação de tempo. Também é o período em que surge o termo repórter fotográfico, mesmo que não sejam claras suas rotinas de trabalho ou que os escopos estético e deontológico ainda não tenham sido determinados.

Em sequência, pesquisaremos a primeira revolução, marcada pela Guerra Civil Espanhola. Observaremos o surgimento dos contornos iniciais da atividade de fotojornalismo. Em adição, a emergência de um sujeito sociotécnico que dirige-se para um acontecimento com o objetivo de produzir fotografias para suprir as demandas dos jornais, que a esse tempo já haviam superado os desafios de imprimir fotografias em suas páginas.

Como parte deste momento do estudo, olharemos para a fotografia “A morte de um miliciano”² de Robert Capa. Sendo esta foto um importante ponto de observação para compreender as dinâmicas do fotojornalismo, devemos esquadrihar as razões para a imagem de imprensa sustentar-se como ferramenta do fotojornalismo, não em sua capacidade de apresentar o índice com hiper-realismo, mas sim na construção de mundos possíveis que

² Imagem que vamos estudar cuidadosamente no segundo capítulo deste estudo.

reduz sua ambiguidade em seu encontro com o texto jornalístico, como defende Berger (2017).

Dentro do ambiente tecnológico, os fotógrafos contam aqui com equipamentos mais portáteis que os do proto-fotojornalismo. São câmeras pequenas (formato 135), com lentes mais luminosas e filmes com melhor qualidade de produção. Esse conjunto tecnológico facilita a ideia de proximidade, de travagem dos gestos, de espontaneidade que articula ao fotojornalismo a dimensão de testemunha.

Encaminhando para a segunda revolução, temos a Guerra do Vietnã como marcador temporal. Buscaremos o caminho da foto choque e do reposicionamento deontológico causado por este tipo de estética. Os jornais consolidam aqui seus departamentos e as agências de fotografia ganham força ao redor do globo. Em contraponto, o jornalismo impresso começa a perder espaço para um novo meio emergente, a TV. Vamos esmiuçar como a crise causada por este veículo, juntamente com outras parcelas dessa revolução, vão encaminhar elementos para a instauração da terceira revolução do fotojornalismo.

Abordaremos o terceiro ciclo tendo como pano de fundo a inquietação dos anos 80 e 90 e seu marco temporal é a Queda do Muro de Berlim. A censura passa a ser mais forte sobre a atuação dos fotógrafos de redação, que voltam agora sua atenção para o cotidiano. Outro fenômeno ancorado nesse período é a emergência da imagem digital. É parte deste estudo entender como essa nova tecnologia vai modificar as rotinas dos departamentos de fotografia, apresentando uma série de novas imagens nos veículos e novos problemas sobre a deontologia da fotografia de atualidades.

Esse cenário digital dilata-se para além da fotografia e com a popularização dos microcomputadores, da internet, dos dispositivos móveis e suas aplicações, desponta um novo ambiente sociocultural, criando novas dinâmicas no fotojornalismo. É o período da convergência e de conexão generalizada. Seguiremos a trilha de Jenkins (2006) e Afonso Júnior (2021) para entender como essas duas parcelas serão transformadoras no fotojornalismo.

Com o avanço da internet e principalmente do desenvolvimento das plataformas digitais, exploraremos como o cenário de plataformização penetra nas dinâmicas do fotojornalismo, inaugurando um novo ciclo para esta atividade.

A proposta desta pesquisa é, a partir da observação da diáspora digital das redações, especificamente do Diário de Pernambuco (DP), Jornal do Commercio (JC) e Folha

de Pernambuco (Folha), para o principal produto da empresa *Meta*, o aplicativo *Instagram*, tentar entender como estrutura-se o alicerçamento desse novo ciclo do fotojornalismo .

Esta pesquisa justifica-se na medida em que, os elementos surgidos em um contexto de um jornalismo tangencial, como das redações elencadas, podem operar como sismógrafos de empresas mais centrais do jornalismo.

Como objetivo, este estudo pretende entender o processo de reorganização do fluxo de trabalho sobre a imagem de notícia no cenário de plataformização do fotojornalismo. Tal análise, apresenta uma abordagem investigativa que aponta para câmbios significativos nos arranjos produtivos, estéticos e deontológicos da atividade.

De forma específica, pretendemos entender os agentes sociotécnicos emergentes capazes de reconfigurar a cadeia produtiva da fotografia de atualidades em sua plataformização. Perceber quais novas tecnologias de produção de imagens erguem-se com a plataformização do fotojornalismo. Qual epistemologia é capaz de justificar o uso das novas imagens produzidas por novas ferramentas. Elaborar uma reflexão a respeito dos novos horizontes do fotojornalismo diante das novas imagens emergentes.

Em adição, ao cruzarmos estes entendimentos com os estudos de Jurno (2020), levantando a hipótese de que um novo ciclo já está em curso, não apenas com a existência de uma imagem digital, mas sim a partir da popularização das redes sociais digitais e a consequente diáspora das empresas de jornalismo para este ambiente, tentaremos entender a quarta revolução do fotojornalismo, localizando-a no processo de plataformização desta atividade.

Surge ainda, no decorrer da pesquisa, como dito anteriormente, a imagem gerada por Inteligência Artificial (IA), que pleiteamos como uma possibilidade para a atividade de fotojornalismo. Para tal, faz-se necessário encontrar uma epistemologia que seja capaz de justificar o uso desse tipo de imagem. Uma imagem que não ancora-se em um índice. Uma promptografia ou fotografia pós-indicial³.

Outrossim, pretendemos entender como as fotografias pós-indiciais, geram impacto sobre a representação visual das notícias. Em retrospecto encontraremos rebatimentos entre este novo tipo de imagem e o fotojornalismo pré-indicial. Isto posto, neste estudo não pretendemos abordar a capacidade que a imagem gerada por IA, devido a seu hiper-realismo, tem de gerar desinformação, tampouco, debater as problemáticas envolvendo

³ Conceito que desenvolvemos no capítulo sobre a quarta revolução do fotojornalismo..

Inteligência Artificial e memória. Estas temáticas podem e devem ser desenvolvidas com profundidade em um outro momento e por outra pesquisa.

O que podemos perceber é que, em todas as suas fases, a fotografia de atualidades opera, com mais ou menos ênfase, por protocolos de encenação, simulacros, hiper-realidade e hiperespaços. É parte deste estudo arguir como este pensamento baudrillardiano é capaz de criar uma tangente epistêmica, flexibilizando o “isso é isso” barthesiano, e encaminhando a percepção da imagem fotográfica para um entendimento de mundos possíveis, sem que este deslocamento cause um prejuízo na construção da “verdade” sobre a representação fotográfica dos acontecimentos.

Este deslocamento exige um olhar crítico sobre a possível tríade guilhermina do quarto ciclo. Para a técnica, dão conta deste espaço as imagens panópticas, de mapeamento e de hipervigilância dos dispositivos móveis, colocando o consumidor da informação e o usuário das redes, de forma colaborativa, como agente ativo nas rotinas produtivas das redações, ampliando a ideia de aproximação, presença generalizada e testemunha. Do ponto de vista estético e deontológico, a própria crueza da imagem panóptica, com seu resultado fundado no índice, pode suprir as demandas destas dimensões.

Desta forma, examinaremos a possibilidade da utilização de fotografias pós-indiciais como um engenho possível para o fotojornalismo, tendo sua própria tríade guilhermina. Pleiteamos que é fundamental não emular na imagem feita por IA, a fotografia indicial. Assim, a imagem pós-indicial pode acomodar-se, seguindo a trilha de Afonso Júnior (2021) no quarto clique da fotografia, rebatendo em si própria a fotografia pré-indicial.

2 1936 A MORTE DO MILICIANO, PRIMEIRA REVOLUÇÃO E A CRISTA DO FOTOJORNALISMO

A diferencia de otras manifestaciones visuales como la pintura, la fotografía tiene compromisos adquiridos por su propia naturaleza técnica, que garantiza una analogía plena con todo aquello que representa.
J.M. Susperregui.

Até bem pouco tempo, o fotojornalismo era a prova visual feita pela testemunha ocular, de um mundo distante, exótico, selvagem, vibrante. Este privilegiado observador distribuía suas imagens em meios que, em tese, eram capazes de avaliar a qualidade cultural, estética, política, técnica e deontológica dessas fotografias. Essa lógica em que o fotojornalista está submetido a um departamento de fotografia, que por sua vez está sob a tutela de um editor chefe, que segue rigorosamente a linha editorial de uma empresa, rompeu-se na revolução digital das redações (Afonso Júnior, 2021), que culminou com a plataformização das empresas de comunicação. Afonso Júnior (2021) entende que os jornais nos modelos que conhecemos estão em franco declínio e junto com eles, as editorias de fotografia.

Desde meados da década de 2000 duas regularidades acompanham o cotidiano dos jornais em modelos massivos. A primeira, o progressivo esvaziamento desses veículos, em sua maioria, como espaço de discussão da esfera pública dos problemas e realidades do cotidiano. A segunda, um processo em efeito dominó que deflagra a quebra financeira desses veículos, inviabilizando progressivamente o modelo de negócio baseado em produção centralizada e distribuição massiva (p. 71).

Além disso, as empresas também estão cessando, de forma não sincrônica entre elas, as impressões de suas edições, investindo em seus sites e redes sociais. Mas isso não parece implicar que as empresas de comunicação não vão mais existir ou abandonar o uso do fotojornalismo. Muito pelo contrário. O fotojornalismo não morreu (Afonso Júnior, 2021), nem parece que vai “para quem é capaz de enxergar esses impasses na configuração atual como mais um capítulo da fotografia de imprensa” (Ibidem, 2021, p. 73).

É indiscutível que o modelo de *deadline* de 24h, impresso em frágeis folhas de papel, caducou. “Hoje estamos vivendo ciclos cada vez mais curtos, com velocidades de mudança cada vez maiores” (Gandour, 2020, p. 14). Esse processo dá-se “em parte pela própria omissão dos jornais em acionar os dutos de reoxigenação, em parte também pela extrema aceleração das mudanças” (Afonso Júnior, 2021, p. 74).

A fotografia de atualidades no modelo tradicional, que hoje soa de certo modo saudoso e romântico, está em vias de acabar. Ponto pacífico. Mas para quem consegue

acompanhar o deslocamento do eixo lógico, o fotojornalismo assume novas dinâmicas como exposto nos dados a seguir⁴. O Jornal do Commercio (JC), por exemplo, um dos principais jornais da capital pernambucana, apenas no dia 05 de junho de 2023 postou em sua conta do *Instagram* 25 matérias, das quais uma era ilustrada por charges, cinco compostas por vídeos e todas as outras sustentam-se por fotografias. A Folha de Pernambuco (Folha), na mesma data, fez 18 postagens das quais cinco eram compostas por vídeos e todo o resto por fotografias, incluindo imagens do *Google Street View*, prática comum nesse jornal. O mais antigo dos jornais recifenses, o Diário de Pernambuco (DP), fez o total de 54 postagens neste mesmo dia. Deste montante, três eram vídeos, duas eram ilustradas por artes e 49 postagens foram feitas tendo a fotografia em suas capas.

Gráfico 1 - Publicações do Jornal do Commercio em sua conta do instagram (5 de junho de 2023)



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

⁴ Foi eleita de forma randomizada a data para coleta dos dados apresentados. Por motivo de menor interferência nos resultados, foi dada preferência para uma data que não fosse feriado e que não houvesse algum acontecimento fora da regularidade do cotidiano.

Gráfico 2 - Publicações da Folha de Pernambuco em sua conta do instagram (5 de julho de 2023)



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Gráfico 3 - Publicações do Diario de Pernambuco em sua conta do instagram (5 de julho de 2023)



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Sem embargo, olhando os números apresentados, também sem pretensão triunfalista ou de determinar valores sobre técnicas, há que perceber que a fotografia ainda exerce importância considerável para o jornalismo e a morte do fotojornalismo não parece um horizonte que anuncia-se.

Para entender o que coloca a fotografia neste papel, mesmo durante a crise da diáspora digital, faz-se necessário observar os pensamentos de Marshall McLuhan (1964) e Roland Barthes (1980).

2.1 A fotografia instantânea é uma dilatação de nós mesmos

O fotojornalismo tornou-se possível por decorrência dos desenvolvimentos técnicos, tecnológicos, anseios culturais e o câmbio na deontologia do universo mostrável pelo jornalismo. Vale salientar que a vastidão das técnicas primitivas⁵ da fotografia não era capaz de dar conta de uma fotografia de atualidades.

Foi necessário o impulso cultural e soluções técnicas capazes de fazer surgir a fotografia instantânea⁶. “Cenas de movimento atraíam naturalmente os primeiros fotógrafos e os jornais e revistas; a mítica do instantâneo começava a se construir” (Buitoni, 2011, p. 73). O jornalismo apontava assim o seu interesse para mostrar fotografias da ação, dos trabalhadores, dos transportes e seus acidentes, dos esportes com seus lances assombrosos e inspiradores, confrontos militares e mais toda sorte de atividades.

Considerando a fotografia instantânea um objeto técnico, e assim sendo, com uma natureza, vamos nuclear uma breve reflexão, tomando por base os pensamentos de McLuhan:

Numa cultura como a nossa, há muito acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos (1964, p. 17).

McLuhan (1964) defende que cada objeto técnico é a “extensão de nós mesmos”. Essa dilatação de nossos corpos em forma de ferramenta é o que chama-se de natureza do objeto técnico. É como um corpo nucleado em um corpo originário - o nosso - sem que esse fenômeno multiplicador implique na descaracterização de nenhum deles. Cada corpo que emerge, por sua vez, é capaz de ser uma nova semente geradora para o surgimento de outras novas ramificações.

⁵ Chamamos de primitiva, a fotografia em seus primeiros desenvolvimentos técnicos. Momentos anteriores à superação da fração do segundo na captura da imagem.

⁶ Para este estudo, devido a bibliografia adotada, vamos adotar o termo fotografia instantânea ou instantâneo como a técnica que é capaz de lidar com a fração do segundo na captura das imagens fotográficas, codificando o tempo em uma experiência estética.

[...] o “conteúdo” de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. [...] Uma pintura abstrata representa uma manifestação direta dos processos do pensamento criativo, tais como poderiam comparecer nos desenhos de um computador (McLuhan, 1964, p. 17).

Além disso, o autor também afirma que a “mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrões que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas” (McLuhan, 1964, p. 18). É inevitável, diante disto, interrogar então: qual é a “mensagem” da fotografia instantânea?

Da mesma forma que a “estrada de ferro não introduz movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana” (McLuhan, 1964, p. 18), a fotografia instantânea não inaugura a visão documental através do mundo, a “verdade” sobre os fatos ou o registro imagético dos acontecimentos. É fundamental observar que aquilo que entendemos hoje por fotografia de atualidades está nucleado na tecnologia da fotografia instantânea, feita na fração do segundo, superando os problemas da captura de movimentos e há uma razão para ser assim.

Não é por fazerem parte do universo das técnicas da fotografia, que todas as tecnologias prévias de captura de imagem encontram-se na mesma lógica do instantâneo. Há que insistir que este tipo de técnica, como defende Juliet Hacking (2012), foi um pleito cultural e uma conquista tecnológica. Não é só pela ausência de ferramentas na imprensa ou por uma lacuna na cultura visual do início do século XIX, que o Daguerreótipo não tornou-se uma ferramenta do fotojornalismo. Cada período tem seu modo de elaboração de experiência com o tempo⁷ e isso reflete sobre os objetos técnicos.

Se, como defende McLuhan (1964), o instrumento técnico é uma extensão de nossos corpos, a fotografia instantânea, é a dilatação exatamente do que, para deslocar-se tanto das outras técnicas fotográficas? Qual é a sua natureza?

Para responder esta questão, podemos observar uma diferença fundamental entre a fotografia instantânea e as técnicas mais antigas de produção de imagens fotográficas: a relação com o tempo. A primeira heliogravura, feita por Joseph Nicéphore Niépce (1826), precisou de oito horas para sua completa captação; um daguerreótipo (1837) precisava de exposições superiores a cinco minutos; William Talbot desenvolveu o calótipo (1841) que precisava de, no mínimo, um minuto de exposição; uma chapa úmida de colódio (1851) poderia ficar pronta em trinta segundos caso estivesse com iluminação suficiente. Não é à toa

⁷ Aqui, estamos nos referimos a relação com o tempo sobre técnica utilizada para a produção de imagens fotográficas. O que, em seu turno, também implica na relação com tempo sobre o consumo das fotografias.

que natureza morta e arquitetura eram temas recorrentes neste primeiro momento da fotografia.

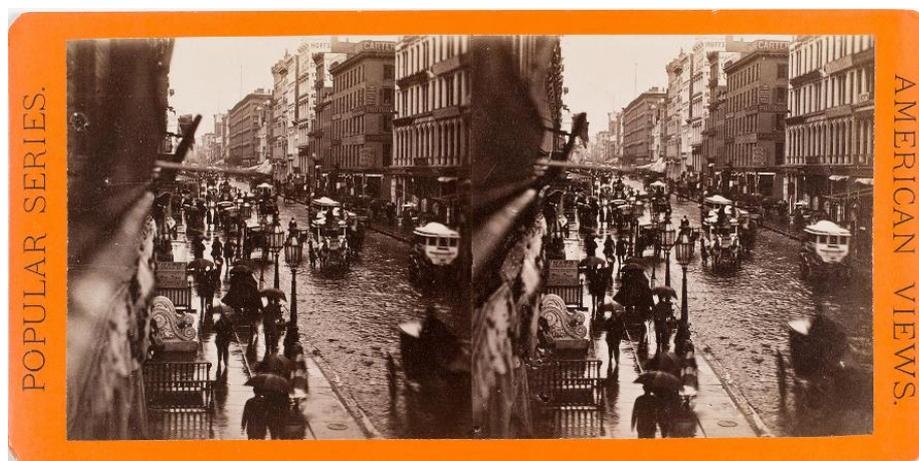
Fotografar um corpo vivo e a ação do mesmo não era uma possibilidade com essas técnicas citadas anteriormente. Os resultados seriam imagens de corpos borrados, e, dependendo do nível de luminosidade, o tempo de exposição das chapas fotossensíveis seria tão longo que os corpos em movimentos não seriam registrados na prata⁸. Em consequência disso, as imagens teriam como característica a baixa acutância⁹. Hacking afirma que:

Apesar de sua verossimilhança, na década de 1850 a fotografia ainda era prejudicada pela mecânica da fotossensibilidade e da velocidade inadequada para a captura de objetos em movimento. Isso se aplicava até mesmo ao novo processo de colódio úmido em placas de vidro, que ao ser introduzido, foi promovido, erroneamente, por sua instantaneidade. Antes do surgimento do processo de emulsão de gelatina e brometo de prata no fim do século XIX, o sucesso de uma exposição rápida dependia das características físicas da câmera, uma vez que tamanhos menores - aliados ao uso de novas lentes e obturadores mecânicos - possibilitaram a captura de registros detalhados em uma fração de segundos (2012, p. 96).

O impulso pelo instantâneo já estava dado, tanto pelos pesquisadores da nova imagem, como pelo público consumidor. A autora vai destacar que:

Foi somente na década de 1860 que a fotografia instantânea entrou no imaginário coletivo, à medida que estúdios comerciais começavam a produzir em massa registros estereográficos da cidade moderna. As imagens produzidas por Edward e Henry T. Anthony em Nova York são de longe as mais impressionantes da época, conforme pode ser demonstrado em seu autêntico estudo de pedestres apressados captado em movimento durante um dia chuvoso em frente ao estúdio da dupla na Broadway [...] Essas novas condições estabeleceram as bases para a ascensão do retrato amador e da fotografia científica de imagens em movimento (Hacking, 2012, p. 97).

Imagem 1- Broadway em um dia de chuva (1859). Edward e Henry T. Anthony.



Fonte: Visualizing 19h-Century New York

⁸ A fotografia fotoquímica se utiliza de células de prata em sua emulsão fotográfica.

⁹ Acutância é a capacidade que uma lente tem de converter um código luminoso em bordas de uma imagem visual.

O uso da fotografia no registro e reprodução do movimento humano foi uma conquista científica deste período. “Desde 1869, a questão de como capturar corpos em movimento com câmeras fotográficas era debatida no jornal *Photographic News*, de Londres” (Hacking, 2012, p. 143). Vários pesquisadores investigavam como desenvolver sistemas mecânicos de obturação que fossem capazes de reduzir drasticamente o tempo de exposição¹⁰ das fotografias.

Os mais famosos exemplos do interesse pelo movimento sendo captado pela fotografia instantânea nesta época são as imagens do filósofo francês Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge. Sousa (2000) faz a seguinte consideração:

A conquista da travagem do movimento também deu passos largos: beneficiando da cronofotografia do fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1830-1904), que estudava sobretudo o movimento de pessoas e animais, mas também de alguns objectos, o fotógrafo norte-americano Eadweard Muybridge (1830-1904), já bastante conhecido pelas suas fotos de *Yosemite Valley*, conseguiu registrar — travado— o movimento em trote e a galope do cavalo do governador da Califórnia, Leland Stanford. Muybridge obteve uma sequência das fases sucessivas do movimento usando doze máquinas fotográficas dispostas sequentemente, em bateria, acionadas por obturadores elétricos cujo disparo era, por sua vez, acionado pelo cavalo ao tocar em fios que atravessavam a pista nos locais em que as câmaras se posicionavam (p.42).

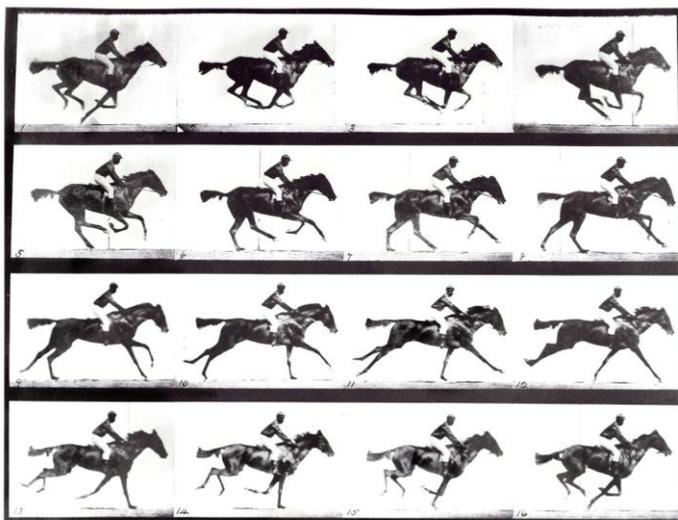
Imagem 2 - Estudo cronofotográfico de um homem saltando com vara (1890 - 1891). Etienne-Jules Marey.



Fonte: Google Art & Culture

¹⁰ Reduzir o tempo de exposição implica em aumentar a velocidade de obturação dos equipamentos fotográficos. O resultado de trabalhar com altas velocidades é congelar os movimentos dos objetos fotografados.

Imagem 3 - *The horse in motion* (1878). Eadweard Muybridge.



Fonte: Google Art & Culture

Sem embargo, diante do entendimento de que a fotografia instantânea é uma resultante do anseio que sobrepõe tempos, da captura e do consumo da fotografia, e gestos, do fotógrafo e do fotografado, e recuperando o pensamento de McLuhan (1964) o qual fica expresso que o objeto técnico é uma extensão de nós mesmos, retomamos a pergunta: A fotografia instantânea, com sua capacidade de travagem dos movimentos, que baliza o fotojornalismo como conhecemos hoje, é uma dilatação de que?

[...] foi preciso esperar o século XX e o período entre as duas guerras mundiais para que a fotografia se tornasse a maneira dominante e mais “natural” de se referir às aparências. Foi então que ela substituiu a palavra como testemunha imediata. Foi o período no qual a fotografia passou a ser considerada mais transparente, proporcionando acesso direto ao que é real [...] (Berger, 2017, p.75).

O maior risco é acreditar que o instantâneo é uma extensão da nossa visão. Pois assim não é. “O verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível, por derivar de um jogo, não com a forma, mas com o tempo” (Berger, 2009, p. 39). Para tanto, ocupando este *status*, outras fotografias primitivas já alocaram-se neste campo. A conclusão a que chegamos neste estudo é que a fotografia instantânea, onde está nucleado o fotojornalismo, na qual deposita-se a intencionalidade do congelamento dos gestos, é uma dilatação do imaginário humano sobre como são os movimentos dos corpos.

É Berger quem diz que “o que a câmera faz, no entanto, e que o olho nunca poderá fazer, é fixar a aparência daquele evento. Ele isola aquela aparência do fluxo de aparências e a preserva, talvez não para sempre, mas por todo o tempo em que existir o filme” (2017, p. 77).

2.2 Creio porque estive na frente da câmera fotográfica

Fotografias por si mesmas não narram.
Fotografias preservam as aparências
instantâneas.
John Berger

Ainda em tempo, há um outro aspecto que denota à fotografia o *status* de servir com tanta potência ao jornalismo. A ideia de testemunha ocular dos acontecimentos. É Barthes quem diz que “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1980, p. 13). É a máxima do “isso é isso” (1980, p. 14) barthesiano. Philippe Dubois, desenvolve a seguinte reflexão:

A fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro (marca registrada, diria Denis Roche). Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de “signos” (sensu lato) chamados pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce de “índice” por oposição a “ícone” e a “símbolo” (1993, p. 61).

Isso nos leva a entender que a fotografia é uma testemunha dos acontecimentos pelo fato de que aquilo que foi fotografado esteve fisicamente na frente do equipamento fotográfico. É só então que o fotógrafo observa o objeto, escolhe a sensibilidade do ISO, ajusta os controles da velocidade do obturador para os efeitos instantâneos desejados sobre a interpretação dos gestos, controla a profundidade de campo por meio da abertura do diafragma, avalia a iluminação, constrói o quadro em que cria-se a relação de figura e fundo, após o processamento deste conjunto de articulações, executa a captura.

A fotografia foi possível porque uma ação física - o fenômeno do objeto refletir luz - foi transmitida na direção da câmera fotográfica e a imagem foi gravada em um meio químico ou, depois da revolução digital, eletrônico. Este entendimento de que a fotografia é resultante de um fenômeno físico e que um instrumento técnico - câmera fotográfica - foi capaz de codificar a luz em uma imagem nítida e estática é o que coloca a fotografia à serviço do jornalismo.

Em seus turnos, seguindo o tripé proposto por Dubois (1993), tanto o ícone como o símbolo percorrem caminhos distintos. O ícone opera na semelhança dos elementos do objeto físico, o índice. Já o símbolo forma-se na arena simbólica, disputado diariamente pelos atores sociais e orienta-se na direção de aproximar-se da redução máxima da representação do

índice. Segundo Dubois, o ícone “joga com a semelhança da similaridade”, já o símbolo com "a associação por convenção, a regra arbitrária, o contrato de ideias" (1993, p. 64).

Vamos tomar como exemplo as seguintes imagens para construir de forma didática um caminho possível de entendimento para o tripé índice, ícone, símbolo:

Imagem 04 - Foto de Ricardo Stuckert.

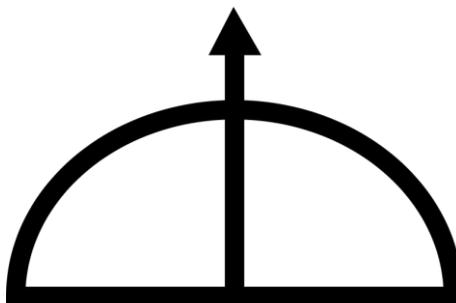


Fonte: Livro Povos originários | Guerreiros do tempo (2022)

Imagem 05 - Oxóssi | Carybé.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro UFBA (1967-1968)

Desenho 1 - *Ofá*.

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Essas três imagens nos convidam a percorrer a sequência proposta por Dubois (1993). Na fotografia de Ricardo Stuckert podemos ver pessoas em uma baía onde uma delas, mais à frente do grupo, assume um gesto de caça e porta instrumentos que assim fazem parecer. Arco sustentado pela mão esquerda, corda tensionada pela mão direita, flecha acomodada no arco e posicionada na corda. O olhar do retratado parece alinhar com toda a extensão da flecha. Aparenta a iminência do disparo. Todo conjunto de elementos e o próprio protocolo de encenação sugere-nos um caçador. Não importa se não sabemos distinguir a etnia exata dessas pessoas, pois sugere-se que são indígenas, tomando por base o conjunto de características evidentes na imagem. Mas, o que é indiscutível é que essas pessoas estiveram fisicamente diante da câmera fotográfica e que o fotógrafo intencionou uma captura com técnica suficiente que preservasse os gestos dos retratados. É Berger quem diz que “as fotografias são registros de coisas vistas” (2017, p. 36).

Já em operação distinta da imagem de Stuckert, o painel esculpido em madeira pelo artista plástico Carybé articula-se pela semelhança com o índice. Podemos perceber a representação de um corpo humano e nesse momento faz-se necessário a vigilância para não esquecer a palavra representação, o qual sustenta em sua mão o que aparenta ser um arco e uma flecha. Este ser representado está recoberto pelo que sugere a pele de um grande felino malhado, em sua cintura, tantos outros animais pendurados, que nos fazem crer que são o resultado de uma caçada farta. Esta representação assemelha-se de tal forma, com seu conjunto de elementos e protocolos de encenação, que nos conduz à imagem de um caçador.

Não necessariamente uma figura humana composta por índices de caça esteve diante do artista para que ele produzisse tal imagem. Tampouco é imperativo, por parte do espectador, que saiba que esta imagem representa uma deidade da caça na cultura do Candomblé. Pelos elementos constitutivos, supõe-se um caçador.

Já, por outros caminhos de negociação entre sujeitos, disputado palmo a palmo na arena simbólica, a imagem simplificada do arco e da flecha, o *ofá* para o Candomblé, em proposição de reduções dos elementos da imagem, faz crer que estamos falando de caça ou algo relacionado a esta atividade.

Também é certo afirmar que, após o surgimento do instantâneo, a impressão que temos diante de uma fotografia é a do verbo “ser”, no infinitivo e suas várias conjugações. As outras expressões visuais lidam com o tempo de suas execução. Um gerúndio. Podemos notar as várias pinceladas que um pintor aplicou sobre uma tela e imaginamos cada segundo que o pincel percorreu sobre aquela plataforma receptora. O mesmo se aplica para a escultura. Cada ranhura, baixo relevo, quinas, as marcas que foram desferidas pelo vigor de um golpe sobre um bloco maciço. Tudo nos leva a criar uma passagem de tempo pela qual a mão do artista percorreu aquele suporte enquanto ainda estava cru. A fotografia não. Ela não lida com esse testemunho do passeio sobre o tempo. Ela apenas é executada instantaneamente sobre a plataforma.

Ainda assim, é importante colocar que a imagem do fotojornalismo pode transpassar o seu sentido de índice. Ela toca as categorias de ícone e de símbolo a depender de sua potência e de seu impacto como imagem. Dubois afirma que:

Eis, apresentada esquematicamente no que tem de mais fundamental, a famosa tricotomia semiótica. Que o signo fotográfico agora por seu modo constitutivo (a impressão luminosa), dependa plenamente da categoria dos índices (signos por conexão física), eis o que só pode parecer evidente, e isso mesmo se os efeitos da imagem foto acabam por ser da ordem da semelhança icônica e até, às vezes, da colocação em símbolo (1993, p. 65).

Esta passagem reforça a ideia de que uma imagem fotográfica só é possível no mundo físico, a dimensão do índice. Mas também é verdade que essas imagens feitas pela ação da luz atingem respostas no espectador da ordem da semelhança, do ícone. Algumas são potentes o suficiente para alcançar a instância de símbolo. Bons exemplos de fotografias que dilatam-se da lógica do índice, seguindo para além do fato nelas inscrito, gravado pelo ato de fotografar, e organizando-se como ícone e símbolos são “A menina e o abutre” (1993), feita no Sudão pelo fotógrafo sul-africano Kevin Carter; “A menina napalm” (1972) captada pelo fotojornalista vietnamita Nick Ut e “A morte de um miliciano” (1936) registrada pelo fotógrafo de guerra Robert Capa.

Imagem 6 - “A menina e o abutre” (1993) - Kevin Carter.



Fonte: Folha de S.Paulo (1993)

Imagem 07 - “A menina napalm” (1972) - Nik Ut.



Fonte: UOL (2019)

Imagem 8 - “A morte de um miliciano” (1936) - Robert Capa.



Fonte: Reprodução do livro Sombras de la fotografía (2009).

Não é aleatória a escolha destas três imagens. Cada uma delas corresponde temporalmente, tecnicamente, esteticamente e deontologicamente a cada uma das três

revoluções do fotojornalismo propostas por Sousa (2000). Antes de mais nada, é importante lembrar que “a fotografia torna-se uma evidência da condição humana em geral. Ela não acusa ninguém e acusa todos” (Berger, 2017, p. 55).

Antes de nos debruçarmos sobre a análise das imagens propostas, vamos visitar o seguinte pensamento:

Um diretor de cinema pode manipular o tempo como um pintor pode manipular a confluência dos fatos que ele retrata. Mas não o fotógrafo de uma imagem imóvel. A única decisão que ele pode tomar é sobre a escolha do momento a ser isolado. Mas é essa aparente limitação que dá à fotografia seu poder singular. O que ela mostra, invoca aquilo que não é mostrado. Qualquer fotografia pode atestar a verdade disso. A relação imediata entre o que está presente e o que está ausente é específica em cada uma delas: pode ser a relação entre o gelo e o sol, entre o luto e a tragédia, entre o sorriso e o prazer, entre um corpo e o amor, entre um cavalo de corrida vencedor e a corrida que ele disputou.

A fotografia é eficaz quando o momento escolhido para ser registrado contém um quantum de verdade que é aplicável de modo geral, quando revela tanto o que está ausente como o que está presente (Berger, 2017, p. 39-40).

Isto posto, podemos seguir para a primeira fotografia deste conjunto, inserida na terceira revolução do fotojornalismo, de autoria do fotógrafo Kevin Carter, a qual “um abutre parece espreitar uma criança faminta no povoado de Ayod, no sul do Sudão, em março de 1993” (Marinovich; Silva, 2003, p. 129), e rendeu ao sul-africano o Prêmio Pulitzer de Fotografia de 1994, mesmo ano de sua morte.

Podemos perceber nitidamente um corpo, em severo estado de desnutrição, agachado, rosto rendido ao solo, em uma área descampada com alguma vegetação no fundo da composição. Ao longe, percebe-se a exata existência, como um mal agouro, de uma ave. Um abutre.

Nesta imagem forte e impactante, o fotógrafo aponta sua câmera de tal forma que não mostre mais ninguém, só esta dupla. Em uma construção de leitura em diagonal dos elementos, o fotógrafo lança mão do uso do diafragma¹¹ para estabelecer uma relação entre figura e fundo, onde, com profundidade de campo¹² suficiente, sugere-se que a criança está em iminente situação de risco de morte.

Apenas pela imagem não é possível afirmar se a criança morreu, ou foi devorada pela ave, se havia amparo próximo e a mesma não estava em risco. A única coisa que podemos afirmar com cristalina certeza é que, independente das controvérsias que envolvem

¹¹ O Diafragma, também conhecido como n^of, é um conjunto de paletas que fica na lente fotográfica. É com este recurso, abrindo ou fechando o mesmo, que o fotógrafo é capaz de focar ou desfocar os planos que se relacionam com o objeto que foi focado da imagem.

A ferramenta do foco é responsável por definir qual objeto estará focado, independente do n^of. O diafragma é responsável por relacionar os planos periféricos, focando ou desfocando, com o objeto principal.

¹² Termo utilizado para se referir ao nível de desfoque nos planos que se relacionam com o objeto focado.

esta fotografia, esses corpos estiveram diante da câmera do fotógrafo e que esta imagem tornou-se um ícone e um símbolo da dor africana dos anos 90.

A segunda revolução do fotojornalismo é o momento de captura da “A menina napalm”, de autoria do vietnamita Huynh Cong “Nick” Ut, que cobriu a Guerra do Vietnã para a agência *Associated Press*. “Em junho de 1972, ele testemunhou o bombardeio de napalm executado por aeronaves sul-vietnamitas. Sua imagem de crianças aterrorizadas fugindo do local do ataque gerou comoção imediata” (Hacking, 2011, p. 376).

Esta fotografia apresenta uma composição onde, no que parece uma rodovia, ao fundo podemos perceber uma escura e densa fumaça sugerindo um incêndio. Um pouco mais próximo da lente, alguns soldados parecem caminhar calmamente, carregando suas armas de maneira desleixada e suas posturas não indicam nada que não um caminhar desprezioso. Na direita da composição há um fotógrafo em gesto esforçado de rebobinar o filme de seu equipamento. Em um andar meio desajeitado, ele está alheio a todo o resto da cena, seu rosto está concentrado em seu próprio equipamento fotográfico. Além disso, o total de cinco crianças fecham a composição. Diferente dos adultos do enquadramento, elas estão correndo.

Nick Ut trabalha esta fotografia com velocidade de obturação¹³ suficiente para congelar a ação de correr das crianças. Ele consegue assegurar assim, tanto os gestos como a expressão de seus rostos. O menino mais à frente do conjunto, vestindo uma impecável camisa branca que contrasta pertinentemente com a cena de destruição, traz em sua face a clara expressão de horror. Um garotinho na esquerda do quadro, com roupas brancas, corre olhando para trás como quem precisa fugir sem perder de vista o perigo que o persegue. Mais ao centro, duas crianças de mãos dadas correm juntas. A maior também vestindo uma camisa branca, corre com a expressão de pavor estampada no rosto, a menor, o único garotinho que veste cinza, não demonstra emoção no rosto, ele apenas corre sem largar a mão de sua dupla.

Ainda há a criança cujo nome é conhecido, Kim Phuc. A “menina napalm” que, sem suas roupas, trás em seu rosto, diferente de todas as outras figuras desta fotografia, a face da dor infligida ao corpo. O grito inscrito nesta foto é quase audível. Em franca corrida, com os braços levemente flexionados e afastados do corpo, com os pulsos arqueados, fica a impressão do pequeno corpo queimado pelo causador da fumaça que encerra a composição. “Isso é isso” (Barthes, 1984, p. 14).

Esta imagem que comoveu a opinião pública durante a Guerra do Vietnã, transbordou a categoria de seus índices e tornou-se um ícone e um símbolo das atrocidades

¹³ É por meio da regulagem da velocidade do obturador, com velocidades rápidas ou lentas, que o fotógrafo congela ou borra a imagem dos objetos fotografados.

deste conflito armado. Ainda assim, a única coisa certa de afirmação nessa foto é que esta cena aconteceu bem diante do equipamento fotográfico e não há como repetir-se (Barthes, 1984).

Por fim do conjunto de imagens, “A morte de um miliciano” de autoria do fotógrafo húngaro Endre Ernő Friedmann, mais conhecido como Robert Capa, faz parte da primeira revolução do fotojornalismo. Considerada uma das mais importantes fotografias de guerra, “A morte de um miliciano” foi captada durante a Guerra Civil Espanhola, em cinco de setembro de 1936, teoricamente na *Batalla de Cerro Muriano*.

A fotografia mostra um homem vestindo roupas claras e alforjes, na sua mão direita há uma arma de fogo. Em um cenário com o horizonte montanhoso e nuvens no céu, o miliciano está em um elevado de terra coberto por alguma vegetação rasteira. Braço direito aberto, peito aberto. Seu corpo congelado no momento da queda, projeta uma escura sombra no solo inclinado. Seu fuzil, também congelado, desprende-se da mão e tomba para fora da composição. A cabeça está levemente inclinada para trás e para a esquerda, os olhos estão fechados. De sua testa percebe-se projetar uma massa escura e circular.

Capa, que quer dizer tubarão em húngaro, realiza essa fotografia com uma iluminação semilateral, que valoriza bastante a topografia dos objetos do quadro, amplificando a percepção tridimensional. O n^of¹⁴ foi escolhido de tal forma que a profundidade de campo apresenta uma boa leitura das montanhas e das nuvens ao fundo. A velocidade do obturador, cuidadosamente selecionada, congelou perfeitamente o gesto do soldado em queda sobre solo de sua terra natal, uma Espanha em guerra. O fotógrafo posicionou-se quase de frente para o guerrilheiro e construiu o quadro de tal maneira que não pode-se ver mais nenhum outro elemento do confronto. Apenas o miliciano em queda.

Como as outras duas imagens do conjunto, esta também dilata-se de seu índice. Ora, que índice? O miliciano baleado? Ele foi alvejado? O tiro foi na cabeça ou no peito? Ou essa é uma imagem de um soldado que escorregou durante uma simulação de batalha? “Esta fotografia de Robert Capa considerada como uma obra prima, também é uma das mais polêmicas quanto a sua autenticidade”¹⁵ (Susperregui, 2009, p. 42, tradução nossa).

A única coisa que podemos afirmar é que esta pessoa esteve de fato diante da câmera fotográfica e que, como defende Susperregui (2009), esta fotografia tornou-se um

¹⁴ Também chamado de diafragma. Ferramenta responsável por estabelecer a relação figura e fundo.

¹⁵ *Esta fotografía de Robert Capa considerada como una obra maestra, también es una de las más polémicas en cuanto a su autenticidad*

ícone da Guerra Civil Espanhola e um símbolo da luta contra o facismo e o franquismo na Europa.

Diante disto, fica claro que o estatuto de testemunha ocular e de impacto do fotojornalismo dá-se pela possibilidade que a fotografia instantânea tem de dilatar-se do imaginário que temos sobre os gestos e a ação dos corpos em um dado evento, saciando o impulso de uma cultura que demonstra o desejo de representar com nitidez e clareza os movimentos dos envolvidos nos acontecimentos.

Além disso, a lógica barthesiana de que aquilo estava diante de um fotógrafo que foi capaz de operar com habilidade um objeto técnico, sua câmera fotográfica (profundidade de campo por meio do diafragma, congelamento do gesto pela escolha da velocidade do obturador e a sensibilidade adequada do ISO) e conjunto ótico (na capacidade de articular as dimensões da composição), foi registrado, revelando uma cena capaz de superar a marca dos acontecimentos regulares e estabelecer-se como uma imagem de notícia.

2.3 A primeira revolução e um miliciano caído

Logo após a virada do século XIX, pelos idos dos anos vinte e trinta do século passado, o fotojornalismo “se afirmará como vetor integrante da imprensa moderna. Além disso, continuaram as conquistas técnicas, predominantemente nos domínios da cor¹⁶ e da sensibilidade”. (Sousa, 2000, p. 98)

Em paralelo aos aspectos tecnológicos e econômicos, outras alavancas também vão mover o fotojornalismo. Em 1914/1915, a Universidade do Texas incorpora elementos da cadeia de impressão de imagens na grade curricular do curso de jornalismo. Em 1928, a Universidade de Missouri recebeu a primeira indicação curricular para a fotografia de imprensa, tendo em vista a produção de imagens fotográficas voltadas para a esfera da notícia (Peixoto, 2016, p. 91).

A primeira revolução do fotojornalismo não inaugura a fotografia nos jornais diários, mas é nela que surgem as bases para boa parte das dimensões tecnológicas, estéticas, e deontológicas, tripé defendido fortemente por Peixoto (2016), do fotojornalismo moderno. E é nesse cenário que atua Robert Capa, tendo como seu grande tema as coberturas de conflitos armados.

¹⁶ A Kodak vai colocar o filme Kodacolor no mercado a partir de 1942.

Indiscutivelmente, Capa não é o único fotógrafo de conflitos que figura na primeira revolução, ou o único a ter fotos controversas atravessando a história da fotografia. Mas é um fato que a fotografia “A morte de um miliciano” é um marco para o fotojornalismo. Independente do que entende-se desta imagem, podemos estender dela uma série de rotinas refletidas na fotografia de imprensa.

Não escolhemos “A morte de um miliciano” por acreditar que seja a melhor ou a única foto aventureira de Robert Capa. As imagens do desembarque das tropas na Normandia (1944) podem assumir este papel. Tampouco, a primeira que levantam-se dúvidas sobre a forma como uma fotografia foi captada. Para isso poderíamos tomar como fotografia de pivotagem para este estudo alguma imagem dos milicianos nas trincheiras de Barcelona (1936) ou os Artilheiros de Aragón (1936).

É de se imaginar que o conjunto de fotos de conflito de Robert Capa possa servir de pilar para falar das rotinas do fotojornalismo moderno. Mas, de alguma maneira identifica-se uma aura ao redor de “A morte de um miliciano” que merece nossa atenção. A Guerra Civil Espanhola, conflito onde esta fotografia está nucleada, foi um grande laboratório, não apenas para o teatro de guerra e seus novos equipamentos, mas também para o que entendemos hoje como fotojornalismo.

E, por que, diante da vastidão de imagens capturadas durante este conflito, “A morte de um miliciano” assume, neste estudo, papel tão relevante na fotografia de atualidades? A resposta desta questão foi dada por Susperregui (p. 71-72, tradução nossa)¹⁷.

Voltando à primeira página desta reportagem da Life, a legenda diz o seguinte: A câmera de Robert Capa capturou o momento em que um soldado espanhol é morto por um tiro na cabeça no fronte de Córdoba. Esta legenda não deixa dúvidas e principalmente porque na fotografia vê-se uma mancha preta, que destaca-se da testa do miliciano como efeito do disparo. Depois de ver a fotografia e ler a legenda, o leitor não tem dúvidas de que trata-se da morte de um miliciano. Se recuarmos ao tempo em que a fotografia não mostrava todo o seu potencial, esta fotografia tornou-se a primeira a fotografar o momento da morte. Foi assim que este instantâneo ficou famoso na sua terceira edição e dez meses depois de ter sido capturado.

¹⁷ *Volviendo a la primera página de este reportaje de Life, el pie de foto dice lo siguiente: La cámara de Robert Capa captó el instante en que un soldado español es abatido por una bala en la cabeza en el frente de Córdoba. Este pie de foto no deja lugar a duda y máxime si en la fotografía se aprecia una mancha negra, que sobresale del perfil de la frente como efecto del balazo. Después de ver la fotografía y leer el pie de foto, al lector no le cabe ninguna duda de que se trata de la muerte de un miliciano. Si nos remontamos a la época cuando la fotografía no había mostrado todos sus potenciales, esta fotografía se convirtió en la primera que fotografiaba el instante de la muerte. Es así como esta instantánea se hizo famosa en su tercera edición y diez meses después de haberla captado.*

Imagem 9 - Reportagem *Life* sobre a guerra civil espanhola.

Fonte: Reprodução do livro *Sombras de la fotografía* (2009, pág.72)

A imagem produzida por Robert Capa em Córdoba foi considerada a primeira fotografia a registrar o momento exato da morte de uma pessoa. Este enquadramento é o que leva-nos a eleger “A morte de um miliciano” como a imagem de pivotagem que posiciona-se na crista do fotojornalismo.

2.4 Simondon, “A morte de um miliciano” e uma metodologia possível

Mas a gênese do indivíduo só pode emergir com a condição de nos livrarmos da própria noção de indivíduo. Caso contrário, estaríamos procurando o que já sabíamos que iríamos encontrar.

Pablo Esteban Rodríguez

É importante frisar que assumir “A morte de um miliciano” como imagem pivô desta metodologia não estabelece juízo de valor sobre a mesma ou pretende-se apontar verdades messiânicas para o fotojornalismo. É apenas uma escolha metodológica e que pode ser replicada em outros objetos de pesquisa análogos.

Neste estudo, vamos estabelecer marcos temporais distintos, afastados no percurso regular do tempo, encontrar um ponto médio entre eles que sirva como pivotagem e torcer a linha temporal. Deformar não no intuito de desfazer a lógica do tempo, mas de

encontrar, por sobreposição, as similaridades dos períodos distintos. Este objeto que servirá de pivotagem, deve estabelecer-se como a crista do período histórico selecionado.

Quando falamos em crista, referimo-nos ao termo físico usado para nomear o ponto mais alto de uma onda. Elegemos este tipo de representação, pois não pretendemos olhar para o tempo do fotojornalismo como uma linha reta que afasta gradativamente instantes inscritos na história.

Assumindo essa metodologia, poderemos perceber uma imagem média, “A morte de um miliciano”, e quais de suas características são capazes de sobreviver a todas as revoluções da fotografia de atualidades, como uma flecha que atravessa por todos os tempos, e pode ser considerada a individuação - dentro do conceito de Simondon - do fotojornalismo.

É Rodríguez, no capítulo “Um novo modo de existência” do livro “Do modo de existência dos objetos técnicos” que diz:

Individuar é resolver um problema existencial. A atividade de resolução nunca chega a um momento conclusivo, exceto no universo da matéria morta. Cada individuação gera uma realidade pré-individual que, por sua vez, servirá para as individuações sucessivas, mas apenas dentro do plano dessa linha “individuatória”. [...] A individuação do objeto técnico é chamada de “processo de concretização”. Pode-se falar de um processo porque, de fato, é um ato humano que pode ser repetido, representado e analisado por meio de seus produtos. (Rodríguez, 2020, p. 18).

Tomamos emprestado aqui o conceito de “objeto técnico” e aplicamos o mesmo sobre a fotografia de atualidades. Imagens vivas, pulsantes, que há nelas um antes, um depois e um devir. O objetivo desse rebatimento conceitual é perceber uma individuação possível para o fotojornalismo. Em tempo, Simondon esclarece:

Em nossa civilização há um hiato entre as atitudes suscitadas no homem pelo objeto técnico e a verdadeira natureza desse objeto. Dessa relação inadequada e confusa resulta, no comprador, no construtor e no operador, um conjunto de valorizações e desvalorizações mitológicas. Para substituir essa relação inadequada por uma relação verdadeira, é preciso haver uma conscientização do modo de existência dos objetos técnicos. (Simondon, 2020, p. 39).

Simondon (2020) defende que a conscientização do modo de existência do objeto técnico dá-se em três etapas. A primeira busca apreender “a gênese dos objetos técnicos”, a segunda “considera a relação entre o homem e o objeto técnico” e a terceira fase “substitui o objeto técnico no conjunto do real, procurando conhecê-lo em sua essência segundo uma gênese da tecnicidade”.

Para Simondon, durante a busca da gênese¹⁸ do objeto técnico, o sentido de sua evolução é a concretização do mesmo. Um objeto técnico primitivo, aqui podemos abarcar neste conceito os primeiros momentos do fotojornalismo, é um sistema abstrato de funcionamentos isolados, sem uma base comum de existência, sem reciprocidade casual e sem ressonância interna.

Um objeto técnico aperfeiçoado assume sua individuação. É o momento ao qual cada estrutura interna, segundo Simondon (2020), é plurifuncional sobredeterminada; cada estrutura existe nele não apenas como órgão, mas como corpo, como meio, como base para as outras estruturas. Nesse sistema de compatibilidade, cada elemento exerce não apenas uma função no conjunto, mas uma função de conjunto. Existe uma redundância informacional no objeto técnico que concretiza-se.

Esta ideia de informação permite interpretar a evolução geral dos objetos técnicos segundo uma lei de conservação da tecnicidade, através da sucessão de elementos, indivíduos e conjuntos. O verdadeiro progresso dos objetos técnicos se efetua por um esquema de relaxação, não de continuidade: há uma conservação da tecnicidade como informação através dos sucessivos ciclos evolutivos (Simondon, 2020, p. 40).

Em segundo nível, Simondon defende a interação entre sujeito e objeto técnico. De um lado o sujeito, de outro os conjuntos. Para o autor, o modo de acesso do indivíduo ao objeto técnico pode ser menor ou maior.

O modo menor é aquele que consiste apenas sobre o conhecimento da ferramenta; é primitivo, porém adequado a esse nível de existência da tecnicidade. É o momento do sujeito como “um portador de ferramentas, de acordo com uma aprendizagem concreta, uma espécie de simbiose instintiva do homem com o objeto técnico usando em determinado meio, segundo a intuição e o conhecimento implícito quase inato” (Simondon, 2020, p. 40).

O modo maior supõe uma conscientização dos esquemas de funcionamento do objeto técnico.

No nível das máquinas, entre as máquinas, ele as coordena e organiza a relação mútua que elas mantêm. Mais do que governá-las, ele as compatibiliza, é agente e tradutor de informação de máquina para máquina, intervindo na margem de indeterminação contida no funcionamento da máquina aberta, capaz de receber informações. O homem constrói a significação das trocas de informação entre máquinas. Sua relação adequada com o objeto técnico deve ser apreendida como um acoplamento entre o vivo e o não vivo. O automatismo puro, que exclui o homem e imita o ser vivo, é um mito não correspondente ao mais alto nível possível de tecnicidade: não existe a máquina de todas as máquinas. (Simondon, 2020, p. 41).

¹⁸ Neste estudo não temos o interesse de pormenorizar o conceito de gênese foucaultiano. A base reflexiva é o pensamento simondoniano.

Por fim, seguindo a lógica do autor, a terceira fase da concretização “substitui o objeto técnico no conjunto do real, procurando conhecê-lo em sua essência, segundo uma gênese de tecnicidade” (Simondon, 2020, p. 41). A hipótese central da doutrina filosófica usada, sustenta-se na possibilidade de admitir que existe um modelo primitivo de relação do sujeito com o mundo, “que é o modo mágico”. Deste ambiente primal, pode surgir de uma ruptura interna, duas fases simultâneas e opostas - a fase técnica e a fase religiosa; a técnica é a mobilização das relações figurais, o levantamento dos pontos-chave do homem com o mundo; a religiosidade refere-se, ao contrário, ao respeito pelas funções de fundo: é o apego à totalidade em seu fundo.

Essa relação defasada do homem com o mundo recebe uma mediação imperfeita da atividade estética: o pensamento estético conserva uma nostalgia da relação primitiva do homem com o mundo, é o neutro entre fases opostas. Mas seu caráter concreto de construtor de objetos limita seu poder de mediação, pois o objeto técnico perde sua neutralidade e, por conseguinte, seu poder de mediação, ao procurar tornar-se funcional ou sagrado. Somente no nível do pensamento que é, a um tempo, o mais primitivo e o mais elaborado de todos - o pensamento filosófico - pode intervir uma mediação verdadeiramente neutra, equilibrada, por ser completa entre fases opostas. Portanto, é somente o pensamento filosófico que pode tomar a si o conhecimento, a valorização e o acabamento da fase de tecnicidade no conjunto dos modos de o homem ser no mundo, por uma mediação sobre a relação entre ciência e técnica, tecnologia e mística. (Simondon, 2020, p. 42).

2.4.1 Gravuras, “A morte de um miliciano” e atualidade

Estando esclarecida a base filosófica da metodologia de pivotagem proposta no estudo supracitado, anunciamos então alguns marcos temporais para criar representações cíclicas do fotojornalismo e de suas revoluções. O objetivo deste método é encontrar nas sobreposições temporais as possíveis interseções existentes nas fases do fotojornalismo.

Em primeiro momento, vamos elaborar o ciclo do grande tempo histórico da fotografia de atualidades onde contemple o primeiro uso de daguerreótipos para um jornal e o tempo atual. Mais adiante, como parte dos próximos capítulos desta pesquisa, vamos construir mais quatro ciclos: o do proto-fotojornalismo, da primeira, da segunda e da terceira revolução do fotojornalismo. Por fim, e de maneira a deixar possibilidade para pesquisas futuras, propor o ciclo em andamento da quarta revolução do fotojornalismo.

De forma objetiva e entendendo que esta escolha não abarca todas as possibilidades argumentativas sobre a fotografia de atualidades, elegemos as quatro revoluções demarcadas por Sousa (2000) para inscrever os tempos da fotografia de notícia.

Sabemos que existem outras perspectivas para abordar o tema, mas como assim dito, esta é apenas mais uma face de um prisma elaborado.

Para construir o ciclo do percurso histórico do fotojornalismo, vamos eleger duas datas específicas. 1842, tempo em que encontra-se o primeiro uso de fotografia em uma publicação de jornal, e 2023, tempo desta pesquisa.

Destarte, devemos salientar que foi considerada como umas das primeiras imagens de fotojornalismo a ilustração publicada em 1842 no *The Illustrated London News*. Tratava-se de um incêndio em um bairro de Hamburgo. O daguerreotipista Carl Fiedrich Stelzner fez uma foto do desastre e sua imagem fotográfica serviu de base para a ilustração do impresso semanal (Sousa, 2000).

Imagem 10 - Carl Fiedrich Stelzner | Rescaldo do incêndio que destruiu um bairro de Hamburgo (1842).



Fonte: Reprodução do livro *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental* (2004, pág.26)

Imagem 11 - The illustrated London News (1842).



Fonte: Britannica (2017)

Neste momento do proto-fotójornalismo, as fotografias não estampam as páginas dos impressos por limitações técnicas dos parques gráficos dos jornais e revistas, além disso, “de qualquer modo, também é de relevar que o gosto da época privilegiava o desenho” (Sousa, 2000, p. 26). A este tempo, nesta pesquisa, considera-se a existência de um fotojornalismo pré-indicial. Isso quer dizer, uma imagem fotojornalística ausente de seu índice gerador.

Gervais (2017) norteia ainda que no dia 26 de agosto de 1843, a revista semanal francesa *L'illustration* publicou uma imagem do *Fort de San Juan de Ulúa*, em Veracruz. Para o autor, nada poderia distinguir esta representação das outras que compunham a página, com a exceção da menção de que tal ilustração tinha sido feita com base em uma fotografia.

Colaborando com o argumento de que ilustração e fotografia de atualidades andam juntas nos primórdios da fotografia de imprensa, reforçando a ideia de um fotojornalismo pré-indicial, temos também o caso da imagem *The barricade of rue Saint-Maur [du Faubourg-de-Temple]*, after the attack by General Lamoricière's troops. Em junho de 1848 um “fotógrafo desconhecido viu suas imagens saindo dos estúdios e ganhando circulação em

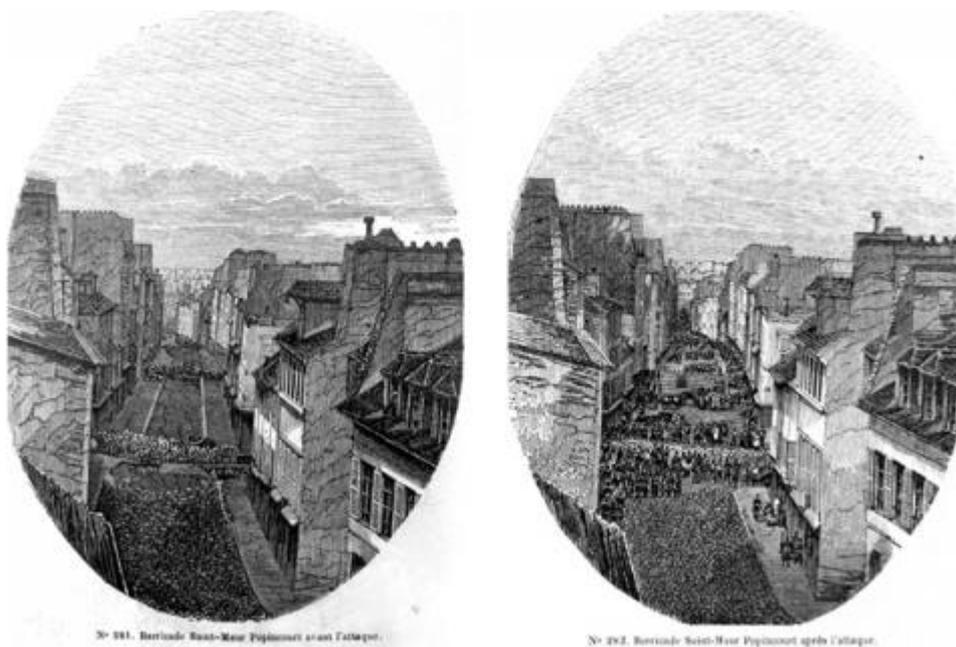
vários periódicos” (Gervais. 2017, p. 29, tradução nossa)¹⁹. O autor refere-se a Charles François Thibault que teve seu daguerreótipo copiado por ilustradores de periódicos da época.

Imagem 12 - Charles François Thibault | *The barricade of rue Saint-Maur [du Faubourg-de-Temple], after the attack by General Lamoricière’s troops* (1848).



Fonte: M|O (2002)

Imagem 13 - Ilustração: L'illustration, 1848.



Fonte: Openedition Jornal (2016)

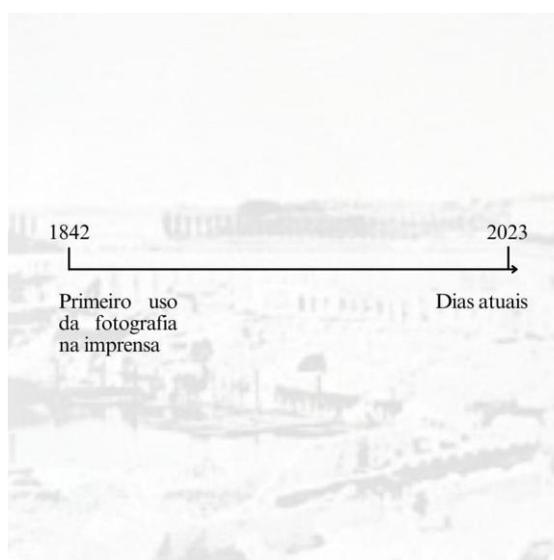
¹⁹ *a few famous photographer saw their imagens leave the studio and go into circulation in various periodicals.*

Estes exemplos inscritos no proto-fotojornalismo deixam claro que nos primeiros momentos de nosso objeto de estudo, o fotojornalismo, as imagens fotoquímicas, que necessitam do índice para serem produzidas, não faziam parte das publicações diárias ou semanais. Elas serviam como base para ilustrações futuras, o fotojornalismo pré-indicial. Assim exposto, fica evidente o fértil diálogo, forçado pela insuficiência técnica e pela cultura visual, entre a fotografia e a ilustração.

Não faz parte deste período a validação do conteúdo da imagem pela lógica da proximidade, de testemunha ocular, “isso é isso” barthesiano, mas sim o “simulacro” das ilustrações que localiza sua veracidade não no índice, mas em mundos possíveis, tendo a fotografia como ponto de partida de sua produção.

Em tempo, observando este momento do proto-fotojornalismo e o tempo atual - 1842 / 2023 - podemos perceber uma distância temporal de cento e oitenta e um anos como representado no gráfico a seguir.

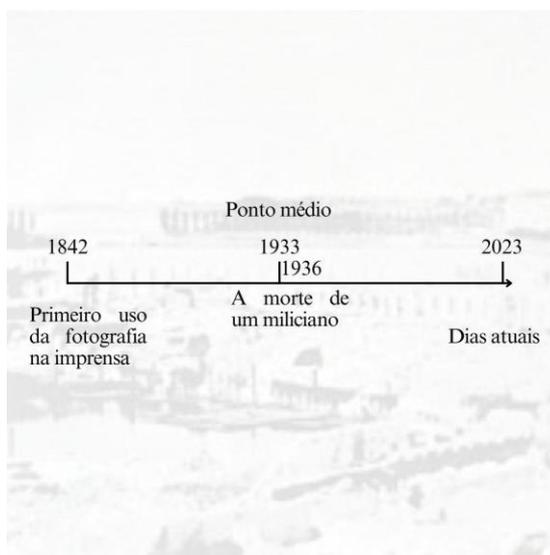
Gráfico 4 - O primeiro uso da fotografia em um jornal (1842) -----> Dias atuais (2023).



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Dividindo este valor, cento e oitenta e um, por dois, chegamos ao resultado de noventa anos e meio. Esse é o ponto médio entre as duas datas elencadas nesta metodologia. Assim podemos perceber a representação na linha do tempo a seguir:

Gráfico 5 - O primeiro uso da fotografia em um jornal (1842) -----> Ponto médio ----->
Dias atuais (2023).



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Fica evidente que o ponto médio entre o primeiro uso de uma fotografia em um jornal e os dias atuais, é o ano de 1933, véspera da Guerra Civil Espanhola. É em 1936, em Córdoba, nos primeiros momentos do confronto armado, que Robert Capa registra a fotografia “A morte de um miliciano”.

Olhar essa passagem sobre o tempo representada por uma linha reta, não nos apresenta exatamente dados relevantes. Mas, como dito anteriormente, o objetivo não está em perceber estes marcos como uma locomotiva que desenvolve seu trajeto frio e imutável sobre uma longa linha que afirma seu fim no infinito do horizonte.

Para criar uma força gravitacional que tenha peso suficiente que curve a linha reta do tempo, retomamos o pensamento de Gilbert Simondon, proposto como metodologia possível para esta pesquisa.

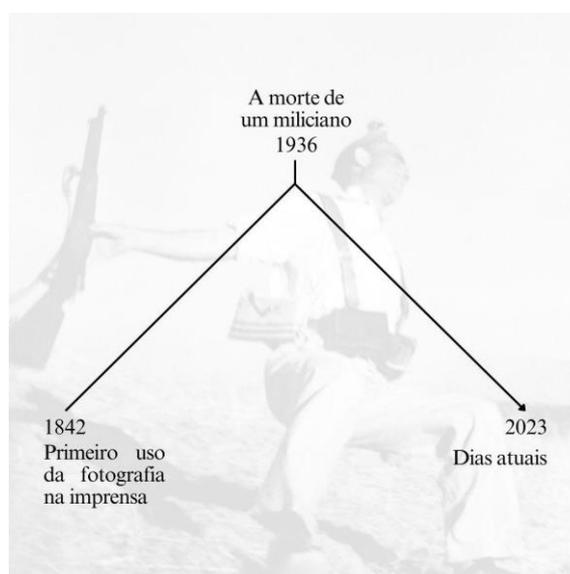
A todo objeto técnico aderem-se outros elementos que reorganizam e atualizam a individuação do mesmo. Assim, “é por um exame interno dos regimes de causalidade e das formas adaptadas a esses regimes que definimos o motor automobilístico atual como posterior ao motor de 1910” (Simondon, 2020, p. 57). Isso quer dizer que a ideia de revolução não reside unicamente pela passagem de algo sobre o tecido do tempo, mas pelos elementos constitutivos que aderem ao objeto observado em momentos distintos.

Então, se temos dois motores específicos na observação, os mesmos serão nomeados de formas distintas. “Poderíamos dizer que o motor atual é um motor concreto, enquanto o motor antigo é um motor abstrato” (Simondon, 2020, p. 57-58). Concreto porque

está consolidado no agora, na experiência deste instante e com todos os seus aderentes. Por sua vez, o abstrato é algo que existiu, mas que neste momento figura apenas como uma memória técnica.

Fazendo mais uma vez o rebatimento dos conceitos, vamos assumir o fotojornalismo, olhando para a fotografia “A morte de um miliciano”, como a parte concreta da observação. Para antes e para o depois, o abstrato. A proposta de Simondon não é olhar para a “gênese” do objeto técnico sobre uma linha reta. “Essa divergência das direções funcionais permanece como um resíduo de abstrações no objeto técnico. A redução progressiva dessa margem entre as funções das estruturas plurivalentes define o progresso de um objeto técnico” (2020, p. 60). Este pensamento cria o campo gravitacional necessário para desviar a linha reta do tempo. A evolução de um objeto não encontra-se no afastamento contínuo do instante abstrato, mas sim na reorganização do objeto concreto no sentido de confronto com os instantes anteriores e posteriores. Assim, chegamos a seguinte imagem:

Gráfico 6 - Crista do fotojornalismo.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Aqui podemos perceber claramente o ano de 1936, tomando por base o pensamento de Simondon, criando um pivô entre o primeiro uso da fotografia no jornalismo e os dias atuais. Desenvolvendo ainda mais a reflexão, o filósofo afirma:

Existe no objeto técnico uma reversibilidade da função e da estrutura; uma sobreposição do sistema de estruturas no regime de seu funcionamento torna o objeto técnico mais concreto, estabilizando seus funcionamento sem acrescentar uma nova estrutura. (Simondon, 2020, p. 70).

Assim, podemos entender que não basta ser criado um campo gravitacional que crie um desvio na linha evolutiva da fotografia. Isso faria apenas a apresentação de oposições temporais. É necessário que o pivô assuma de fato o papel de torcer o percurso do tempo, criando a imagem de ciclo proposto por Simondon, e troque a direção evolutiva, não na intenção de reverter o curso evolutivo, mas de apresentar interseções de instantes da corrida evolutiva. Pensando assim, chegamos a seguinte imagem:

Gráfico 7 - Crista do fotojornalismo pela metodologia de Simondon.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Aqui fica evidente que assumindo os três marcos temporais - Primeiro uso da fotografia na imprensa —> “A morte de um miliciano” —> Dias atuais - temos a fotografia de Robert Capa posicionada na crista da gênese simondoniana do fotojornalismo, enquanto o surgimento do fotojornalismo e os dias atuais estão sobrepondo-se. Mas, vale olhar para essa sobreposição não no sentido de substituição técnica, mas sim na perspectiva de uma transparência temporal que funciona como uma imagem translúcida, um holograma, que mostra as similitudes de dois momentos distintos da gênese do objeto técnico.

Portanto, não basta dizer que o objeto técnico é aquele cuja gênese específica procede do abstrato para o concreto. É preciso esclarecer que essa gênese se realiza por aperfeiçoamento essencial, descontínuo, que fazem com que o esquema interno do objeto técnico se modifique aos saltos, sem seguir uma linha contínua (Simondon, 2020, p. 82-83).

Essa imagem nos provoca a pensar o caminho evolutivo das rotinas, da estética, da técnica, das tecnologias e da deontologia da fotografia de atualidades. Esse convite não acontece no sentido linear (Peixoto, 2016). Mas no fluxo das convergências dos períodos do objeto de observação deste estudo, no intuito de encontrar a individuação do fotojornalismo. Assim, seremos capazes de perceber uma imagem central que perpassa as revoluções da fotografia de atualidades, encontrando o que foi capaz de sobreviver a todas elas.

Para que exista progresso técnico é preciso que cada época possa oferecer à seguinte o fruto de seu esforço técnico. O que pode passar de uma época para outra não são nem os conjuntos técnicos nem os indivíduos, mas sim os elementos que esses indivíduos, reunidos em conjuntos, tenham conseguido produzir (Simondon, 2020, p. 124).

2.4.2 Pequena história da fotografia, Inteligência Artificial

A título de curiosidade, podemos aplicar essa metodologia a outros objetos análogos, basta estabelecer os marcos temporais. Por exemplo: a “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin.

Assumindo o ano da patente francesa da fotografia (1839) como ponto de partida e os dias atuais (2023) como segundo marco temporal, temos a distância de cento e oitenta e quatro anos. O ponto médio é de noventa e dois anos. Partindo de 1839 ou voltando de 2023, chegamos exatamente em 1931, ano da primeira edição da “Pequena história da fotografia”.

Gráfico 8 - Pequena história da fotografia como ponto médio.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Benjamin, nessa obra, constrói uma observação sobre a história da fotografia, assumindo episódios muito particulares para apresentar o correr temporal da imagem gravada fotoquimicamente. Mas, que imagem aparece nesta transparência de sobreposição de 2023 e 1839? De forma curiosa, Benjamin desenvolve o seguinte pensamento:

Mas isso não nos ajuda a transformar o fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias, recentemente publicados, em compreensão real da essência da arte fotográfica. As tentativas de teorizar são rudimentares. Os inúmeros debates realizados no século passado sobre esse tema no fundo não conseguiram libertar-se do esquema grotesco utilizado por um jornal chauvinista, *Leipziger Anzeiger*, para combater a invenção diabólica de além-Reino. Querer “fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico”. Aqui aparece, com todo o peso da sua nulidade, o conceito filisteu de “arte”, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado (Benjamin, 1931, p. 91).

Olhando esta passagem de Benjamin, debruçado na postura caducada diante do surgimento da fotografia e utilizando a metodologia proposta neste estudo, podemos rebater o mesmo argumento sobre o apavoramento que eclodiu com o surgimento das imagens feitas por Inteligência Artificial generativa (IA) e seus possíveis usos no fotojornalismo.

O jornal citado por Benjamin traduz o sentimento de um tempo, que fica exposta a resistência de uma cultura sobre a representação do corpo por meio da captura automática do índice, realizada por uma tecnologia nova. Esperava-se que essa interpretação imagética acontecesse por meio do ícone ou do símbolo.

Pela curva metodológica que podemos executar sobre a linha temporal, podemos observar a sobreposição resultante entre a patente da fotografia e a popularização da IA generativa. Da massificação dos aplicativos de IA para a geração de imagens até o presente momento da pesquisa, nenhum jornal diário de Recife, ou de qualquer outro lugar, tem utilizado esta tecnologia como possibilidade para o fotojornalismo.

Um ponto comum nesta transparência: o incômodo entre os dois marcos temporais diante do uso de uma nova tecnologia capaz de produzir imagens. O afastamento entre eles aloja-se na medida que, a depender da arquitetura, a IA é capaz de gerar imagens sem a apresentação objetiva do índice gerador.

Não seria essa resistência para o uso fotojornalístico da IA generativa um apego ao dogma infligido pela ideia de localizar a “verdade” dos fatos apenas no índice? A testemunha ocular barthesiana só é capaz de ter validade se o índice for apresentado como tal?

Diante das informações elencadas anteriormente neste estudo, fica claro que localizar uma “verdade” possível em uma imagem é uma questão sociocultural e sociotécnica. Após o estabelecimento das rotinas de utilização contínua de fotografias em jornais diários e revistas semanais, devido à natureza indicial da fotografia, admitiu-se que a imagem do fotojornalismo necessita do índice para validar a informação. Assim sendo, qualquer outra possibilidade de gerar imagem seria a ficção de um mundo possível e que esta possibilidade não é capaz de servir como imagem da fotografia de atualidades.

Mas, não seria a própria fotografia a ficção de um mundo possível que se utiliza do índice para constituir sua possibilidade de testemunha?

Uma possibilidade que expõe esse apego cultural danoso ao índice fotográfico, reside nas críticas que desvelam-se em torno da fotografia de Gabriela Biló. Imagem feita com a técnica de múltipla exposição, publicada na capa do jornal Folha de São Paulo, 19 de janeiro de 2023. A foto apresenta o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva sobreposto pela imagem de uma vidraça estilhaçada.

O debate que ocupou as redes sociais girava em torno da ética que comporta essa imagem, se ela é fotojornalismo ou se é uma fotografia de arte. Em todos os casos, o tom agressivo empurrava a imagem para fora do escopo da fotografia de atualidades.

Ora, não seria essa crítica acalorada a dilatação das mesmas raízes de uma era venenosa que fixa-se, de maneira conservadora, no conceito de que o índice imaculado é a única possibilidade verdadeira para uma imagem ser capaz de testemunhar os fatos?

Imagem 14 - Capa da folha de S. Paulo.

FOLHA DE S.PAULO

DESDE 1921 ★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

ANO 102 • Nº 34.259 QUINTA-FEIRA, 19 DE JANEIRO DE 2023 R\$ 6,00



Foto feita com múltipla exposição mostra Lula ajeitando gravata e vidro avariado em ataque

No foco de Lula, presença militar no Planalto é recorde

Até novembro havia 1.231 membros das Forças cedidos à Presidência; 13 são exonerados do GSI, alvo de desconfiança

Alvo de críticas de Luiz Inácio Lula da Silva (PT) após os ataques do dia 8, os militares chegaram ao fim de semana com presença recorde dentro do Palácio do Planalto. Segundo dados oficiais, até novembro estavam requisitados e cedidos à Presidência 1.231 membros da ativa das Forças Armadas.

O número é 27% maior que o contingente de novembro de 2020, sob Michel Temer (MDB), e reflete a estratégia de Jair Bolsonaro (PL) de recorrer aos fardados para vários setores do governo. Não estão incluídos militares da reserva, alocados pelo ex-presidente até em chefia de ministérios.

O Planalto exonerou 13 militares do Gabinete de Segurança Institucional, responsável por proteger Lula. Outros 42 que atuavam no Palácio da Alvorada já tinham sido dispensados.

Ex ministro Anderson Torres se cala durante depoimento à PF

Fonte: Reprodução do jornal Folha de S.Paulo (2023)

Vale lembrar que, tomando por base Dubois, uma imagem que testemunha os fatos, além de fundar-se no índice, transpassa essa categoria e afirma-se enquanto ícone, semelhança com o índice, e como símbolo, disputa da imagem na arena simbólica.

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador; o gesto do olhar sobre o objeto; momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador; o gesto do olhar sobre o signo; momento da retomada - da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo todo campo da referência (Dubois, 1993, p. 66).

Isto posto, assumindo a existência de uma sedução e uma oportunidade em aprofundar o debate sobre a imagem para além de seu índice, desembocando na possibilidade de mundos possíveis, fez-se necessário deixar para um capítulo mais adiante.

2.5 A primeira revolução do fotojornalismo, o tempo de “A morte de um miliciano”

Em tempo, vamos observar o ambiente nomeado por Sousa (2000) de “A primeira revolução do fotojornalismo”. A chegada da fotografia nos jornais diários aconteceu de forma tardia em relação às revistas ilustradas. O autor afirma que é apenas em 1904 que surge o jornal inglês *Daily Mirror*, que ilustrava suas páginas unicamente com fotografias. O *Illustrated Daily News*, nova-iorquino, que seguia a mesma lógica do jornal britânico, só veio ao público em 1919.

A publicação de clichés pelo *Daily Mirror*, a partir de 1904, é sintomática da mudança cultural operada na imprensa: nas rotinas produtivas da alvorada do século insere-se o elemento fotográfico informativo, a informação “fotovisual”, pese embora a redundância. O público pede. As empresas adaptam-se. A procura cresce. E, como “a necessidade aguça o engenho”, a técnica avança. A procura cresce (Sousa, 2000, p. 54).

Os anos 1920 são ainda muito incertos para os fotojornalistas. O baixo reconhecimento, a não existências de rotinas de trabalho e o não entendimento do que viria a ser a profissão, tornavam o cenário muito nebuloso para os fotógrafos. Mas, o que vai repetir-se em outros momentos da fotografia de atualidades, coberturas de conflitos armados, neste tempo histórico, a Primeira Guerra Mundial, produziu um grande fluxo de fotografias, o que

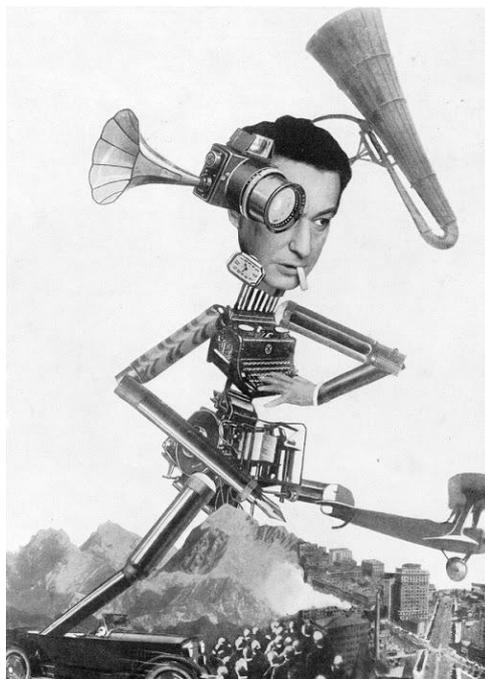
fez com que alguns veículos já começassem a montar um *staff* de fotojornalistas (Sousa, 2000).

A Primeira Guerra Mundial produziu pela primeira vez um fluxo constante de fotografias, que tendem a editar-se em suplementos ilustrados dos jornais. À época, alguns meios impressos dos EUA, Reino Unido, França e Alemanha possuíam já um *staff* de fotojornalistas, que cobrem os eventos de rotina e, por vezes, produzem um *scoop*, a "cácha" fotojornalística, a fotografia exclusiva, em primeira mão. No final da Grande Guerra, a maior parte dos grandes jornais já tinha ou estava em vias de ter a sua própria equipe de fotojornalistas. O The New York Times, por exemplo, instalou-a em 1922 (Sousa, 2000, p. 56).

Não estava claro o suficiente como seria o uso de fotografias nas páginas dos jornais diários. Ainda não falava-se de reportagens fotográficas no sentido atual que temos, nem mesmo de uma diagramação que fosse capaz de estabelecer hierarquia de valores entre as fotografias.

No que toca o papel desempenhado por um repórter fotográfico, este profissional já anunciava a lógica produtiva de acumulação de tarefas, algo que assemelha-se com o que no atual momento chamamos de profissional multitarefa. Essa característica fica clara no cartão postal desenvolvido por Otto Umbehre (1926).

Imagem 15 - *Der Rasende* repórter Egon Kisch (1926).



Fonte: Ebay (2023)

É também nesse período que entende-se que fotografias de notícia podem ser usadas como arma de condução de massa. “Durante o conflito”, o autor aqui refere-se à Segunda Guerra Mundial, “não raras vezes a fotografia serviu a manipulação e a propaganda”. O objetivo era controlar e estimular as populações diante dos temas da guerra.

Como já propomos anteriormente, a Guerra Civil Espanhola foi um laboratório para a Segunda Guerra Mundial. Não apenas no que tange o teatro de guerra e armamentos, mas a maneira como o conflito armado foi mostrado pela imprensa e como essa abordagem serviu de conteúdo propagandístico para conduzir a população.

Robert Capa, que era judeu e precisou exilar-se durante a expansão do fascismo na Europa, tornou-se um crítico fervoroso do regime totalitário, entendendo rapidamente seu papel catalisador, mais que a realização de reportagens fotográficas sobre a Guerra Civil Espanhola, realizou uma obra propagandística contra o facismo, levantando o moral e “incendiando” a paixão das tropas milicianas.

Em *pari passu*, nessa altura que são criadas as “agências fotográficas independentes” (Sousa, 2000, p. 56) que alimentavam as revistas ilustradas como a *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Munchener Illustriert Press*, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, além da fundação de revistas ilustradas fundamentais para o desenvolvimento do fotojornalismo, a *Vu* e a *Regards*.

Os equipamentos necessários para a fotografia assumir de vez o papel fundamental no jornalismo também são desenvolvidos nesse período:

Em 1930, uma marca mítica de máquinas fotográficas, a Leica, comercializa pela primeira vez um modelo dotado de objectivas permutáveis, utilizando um filme de 36 exposições. Pese embora a resistência à mudança de algumas publicações, como a própria *Life*, que, em 1936, ainda insistia para que os fotojornalistas usassem câmaras de grande formato e não a Leica, esta marca afirma-se no mercado. O fotojornalista, com ela, ganha mobilidade, pode posicionar-se melhor face ao evento, explorando pontos de vista variados, passa mais facilmente despercebido, não necessita de usar constantemente flash para fotografar em interiores e tem à sua disposição uma gama de objectivas permutáveis que pode mudar consoante os objectivos do seu trabalho e a distância a que tem de se situar (Sousa, 2000, p. 75).

É apenas nesse momento que a evolução técnica do equipamento fotográfico consegue suprir as demandas das fotografias de imprensa. Presença, proximidade, congelamento. A facilidade e a praticidade do manuseio das câmeras de pequeno formato “encorajou a prática de foto-ensaio e a obtenção de sequências” fotográficas (Sousa, 2000, p. 58).

Esse ambiente de experimentalismo, no intuito de encontrar o que seria o fotojornalismo, o avanço tecnológico dos equipamentos, a colaboração intensa entre fotojornalistas, editores e veículos, promoveram o aparecimento das bases do que entendemos hoje por fotografia de atualidades. A Fotografia Cômica²⁰, captura do ato espontâneo dos

²⁰ *Candid photography*.

fotografados, desenvolvida pelo fotógrafo alemão Erich Solomon, e as fotorreportagens beneficiam-se deste cenário.

Imagem 16 - Erich Solomon | Visita de Chefes de Estado a Roma (1931).



Fonte: Digitale Sammlung (2011)

A imagem “Visita de chefes de Estado a Roma”, 1931, mostra a influência que a Fotografia Cãndida tem ainda hoje sobre a estética do fotojornalismo.

O fotógrafo procura frequentemente os instantes em que a naturalidade reveladora se abate sobre o espetáculo de estado, despindo a personalidade mascarada dos sujeitos interventores. Foi com Erich Solomon que nasceu a *Candid Photography*, a fotografia não posada, não protocolar, em que o fotografado não se consegue preparar para o ser. Uma fotografia viva, por vezes bem humorada, que tenta surpreender as figuras em instantes durante os quais abrandam a vigilância, deixando cair as máscaras e abandonando os rituais sociais, assumindo posições “naturais”. Uma fotografia que procura, afinal, retratar o cotidiano. Solomon assinava as fotos. O fotógrafo perde, assim, o anonimato, obtendo reconhecimento pelo seu trabalho e, por vezes, atingindo o estado de estrela. Em alguns casos, porém, a luta pelas fotografias “secretas” originada pela competição entre as revistas leva a encenações (Sousa, 2000, p. 74).

Os temas mais abordados pelos veículos desse período eram, segundo Sousa “o trabalho, a habitação operária, a vida nas ruas, higiene e saúde, miséria e tempos livres”. Além disso, também fazia parte da preferência dos fotógrafos “as greves, as manifestações, o fascismo e o nazismo e o terror policial” (2000, p. 61).

Mesmo com os jornais já tendo alguns fotógrafos contratados, a maioria, porém, era jovens freelancers e eles próprios redigiam os textos e as legendas que acompanhavam suas fotografias assinadas. Outra possibilidade de trabalho para essa geração de fotógrafos era as agências que começavam a surgir pela Europa e nos Estados Unidos da América. “Outros

trabalham para agências como *Dephot (Deutsche Photodienst)*, que tem as revistas como principais clientes” (Sousa, 2000, p. 61). É nesse universo de agências que surge um jovem húngaro de 17 anos, Endre Ernő Friedmann, que alguns anos mais tarde mudaria seu nome para Robert Capa.

Como já mencionado anteriormente, protocolo de encenação não era exatamente uma questão que maculava a deontologia do fotojornalismo. Como exemplo, temos as fotos de jogo do Cassino de Monte-Carlo, abril de 1929, de Erich Solomon. A administração da casa de jogos não havia autorizado que fotografasse os frequentadores durante o período de abertura. Diante disto, Solomon fez um ensaio fotográfico antes de abrirem as salas de jogos. As figuras fotografadas eram os empregados do Cassino que atuaram como se fossem verdadeiros apostadores da casa.

Imagem 17 - Erich Solomon | Cassino em Monte-Carlo (1929).



Fonte: Getty Images (2023)

Alguns editores, como Kurt Korff, permitiam a publicação de fotografias encenadas na busca de imagens únicas e instantes extraordinários, mas outros, no entanto, como Stefan Lorant, entusiasta das fotorreportagens, recusavam a encenação fotográfica (Sousa, 2000, p. 64).

Uma outra característica do pensamento fotográfico dos anos 20 e 30, segundo Sousa (2000), é que o fotojornalismo baseava-se na foto-descrição, na ilusão da verdade, na facticidade e na univocidade de sentido. A profissão passa a receber notoriedade, rompe as barreiras das revistas ilustradas e penetra nos jornais diários. Esse fenômeno adquire maior relevância com as coberturas da Guerra Civil Espanhola e Segunda Guerra Mundial.

Os anos trinta são também uma década em que os jornais populares europeus se agarram à foto, que deixará de ser um quase monopólio das revistas ilustradas. Tal como já faziam o *Daily Mirror*, o *Daily Mail*, o *Sunday Graphic* e o *Sunday Pictorial*, também jornais como o *Paris-Soir* (posteriormente denominado *France-Soir*) começaram a dar mais atenção ao fotojornalismo. O número de fotógrafos aumenta, a demanda de fotos também. E isto levou a uma certa rotinização e massificação da produção fotográfica (Sousa, 2000, p. 70).

Peixoto, afirma que o binômio Desenvolvimento tecnológico - Desenvolvimento cultural possibilitou a entrada cada vez mais evidente da fotografia no discurso midiático moderno.

A popularização das técnicas e usos da imagem nas sociedades, atrelado ao desenvolvimento de um nicho de consumo, já estimulado, em parte, pela publicação no século XIX das revistas ilustradas, além do advento da fotografia documental, uma das práticas iconográficas mais entrelaçadas à fotografia de imprensa na contemporaneidade, foram determinantes para o progresso da imprensa no século XX. Ademais, pode-se ressaltar que, entre os fatores sociais relevantes para a compreensão dessa transição de cenário comunicacional, a universalização do direito à alfabetização nos países industrializados pode ser citado como uma importante chave de leitura para o desenvolvimento da imprensa escrita (2016, p. 73).

Outra base da reflexão dos estudos de Peixoto, que doravante podemos nomear de pensamento guilhermino, é que o discurso visual do período da Primeira Revolução ancorou-se no tripé técnico (atributos relacionados a uma esfera procedimental da fotografia de imprensa), estético (desenvolvimento de uma linguagem fotojornalística) e deontológico (construção das regras de conduta para a atividade). Surgem assim os primeiros manuais de fotografias para a imprensa e a academização do fotojornalismo.

2.5.1 Controvérsias espanholas, subjetividade e “A morte de um miliciano”

A Guerra Civil Espanhola irrompe em 1936, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, 1939. Esse foi o primeiro conflito moderno a ser amplamente fotografado e também um grande laboratório de ensaios para o que seria a fotografia de atualidades, os armamentos e o teatro bélico.

A “geração mítica”, como nomeia Sousa, trouxe uma série de contribuições para o fotojornalismo que merecem a visita deste estudo. Repórteres fotográficos pioneiros como Robert Capa, na cobertura da Guerra Civil Espanhola, nos convidam a pensar se para informar devemos apenas “mostrar” ou se “sugerir” também é uma maneira de fazer fotografia de atualidades (2000, p. 73). Susperregui afirma que:

Assim que começou a Guerra Civil Espanhola, quatro meses depois os editores da *TIME* publicaram o primeiro número da *LIFE* em 23 de novembro, que dedicou uma de suas reportagens à Guerra Civil Espanhola. Como diz Furio Colombo: “A partir deste momento, na história das comunicações, uma nova dimensão, com raras correspondências, é colocada acima da realidade. Muitas vezes, a beleza do enquadramento e a perfeição da fotografia correspondem ao horror, à dor, ao terror e à morte. Desta forma, abre-se a era da comunicação visual de massa”. (2009, p. 14, tradução nossa)²¹.

Na grande cobertura fotográfica do conflito espanhol, o fotojornalismo já apontava para seu caráter subjetivo. Subjetivo não apenas na dimensão da leitura dos fatos por meio das imagens, mas também, no deslocamento de fotografias feitas de fenômeno social, porém acompanhada de textos que não correspondiam com o evento imediato da imagem.

Um exemplo disso foi o uso da fotografia da “*anciana Nicolasa y sus nietas*”. A mesma fotografia foi utilizada por várias revistas distintas como a *Vu* e a *Time*. Em cada uma delas, a descrição da cena da qual a foto foi capturada diverge completamente. Antes de desenvolver sobre este argumento, Susperregui vai apresentar o seguinte relato:

Muitas famílias Hondarribitar foram para o exílio. A única coisa que precisavam fazer era atravessar o estuário de Bidasoa, a baía de *Txingudi*, e ficar a salvo das tropas do coronel Beorlegui que tanto se esforçaram para conquistar a fronteira com a França. Entre as famílias que optaram pelo exílio estava a da minha mãe, que, com exceção do irmão mais velho, que estava no fronte combatendo como padioleiro, todos cruzaram a fronteira para chegar à segurança de *Hendaye*. Esta foi a epopeia da minha família materna, cuja prova ficou numa fotografia. Foi uma imagem importante da iconografia da Guerra Civil de 1936, publicada em diversos meios de comunicação e que ainda permanece na memória coletiva (2009, p. 23-24, tradução nossa)²².

²¹ “Una vez iniciada la Guerra Civil española, cuatro meses más tarde los editores de *TIME* publican el 23 de noviembre el primer número de *LIFE*, que dedica uno de sus reportajes a la Guerra Civil española. Como dice Furio Colombo: A partir de este momento, en la historia de las comunicaciones, una nueva dimensión, con raras correspondencias, se coloca por encima de la realidad. A menudo, a la “belleza” del encuadre y a la “perfección” de la fotografía corresponden el horror, el dolor, el espanto y la muerte. Se abre, de tal forma, la época de la comunicación visual de masas”.

²² “Muchas familias hondarribitarras emprendieron el exilio. Lo único que tenían que hacer era cruzar el estuario de Bidasoa, la bahía de *Txingudi*, y ponerse a salvo de las tropas del coronel Beorlegui que tanto ímpetu pusieron para conquistar la frontera con Francia. Entre esas familias que optaron por el exilio se encontraba la familia de mi madre que a excepción del hermano mayor, que se encontraba en el frente como camillero, todos cruzaron la frontera para ponerse a salvo en *Hendaye*. Esta fue la epopeya de mi familia materna, cuya constancia ha quedado en una fotografía. Fue una imagen importante de la iconografía de la Guerra Civil de 1936, publicada en diferentes medios de comunicación y que todavía permanece en la memoria colectiva”.

Imagem 18 - Nicolasa Ugartemendía, na praia de Ondarraitz em 4 de setembro de 1936.



Fonte: Reprodução do livro Sombras de la fotografía (2009).

Segundo relatos de Susperregui, assim que toda família juntou-se na praia *hendayesa* de *Onderraitz*, seu avô Francisco, junto com seus filhos homens, foram buscar abrigo no novo território seguro. Foi neste momento que um fotógrafo desconhecido encontrou a senhora Nicolasa, a tia Maria Luisa e a prima Maria Tere, sozinhas na praia, sentadas em um colchonete.

Cinco dias depois, em 9 de setembro de 1936, a revista *Vu* publica a reportagem de título “*L’agonie d’Irun*”, onde a imagem “rasga” a primeira página. A diagramação da revista reenquadra a fotografia original, mostrando apenas a matriarca da família espanhola. No fotograma original, não existe nenhuma construção que apareça no enquadramento do fotógrafo, porém, na imagem utilizada pela *Vu*, podemos perceber ao fundo um conjunto de pessoas, a praia e algumas construções que denunciam claramente uma fotomontagem. Susperregui chama a atenção para o rodapé desta imagem publicada na revista francesa:

“Do outro lado do estuário, o pesadelo terminou, mas começa um novo drama. E, enquanto as mulheres idosas choram um passado inteiro, de vez em quando o sorriso de uma criança inocente mais uma vez dá uma razão para viver.” Da leitura do artigo do jornalista, André Miramas, deduz-se que o mesmo não foi testemunha das cenas dos exilados na praia de *Hendaye*, em *Ondarraitz*. O seu artigo relata a situação vivida na estação de *Hendaye* e na ponte internacional (2009, p. 32-33, tradução nossa)²³.

²³ “*Del otro lado de la ría, la pesadilla ha acabado, pero un nuevo drama comienza. Y mientras las ancianas lloran todo un pasado de vez en cuando, una sonrisa de niño inocente vuelve a dar una razón para vivir*”. De la lectura del artículo del periodista autor, André Miramas, se deduce que no fue testigo de las escenas de los exiliados en la playa *hendaya* de *Ondarraitz*. Su artículo relata la situación vivida en la estación de *Hendaya* y en el puente internacional”.

Imagem 19 - Nicolasa Ugartemendía publicada na revista *Vu*, 9 de setembro de 1936.

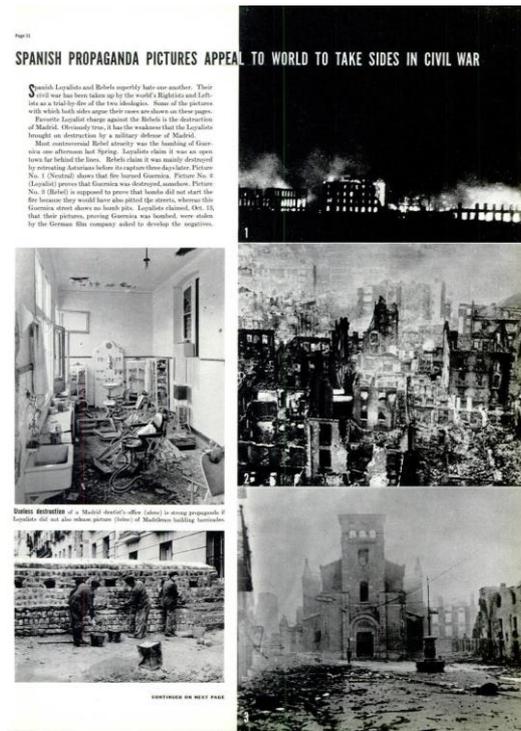


Fonte: Reprodução do livro *Sombras de la fotografía* (2009)

Pouco mais de um ano depois do êxodo da família materna do escritor, a revista *Life*, em 25 de outubro de 1937, fez uma extensa reportagem sobre a Guerra Civil Espanhola, segundo Susperregui (2009), baseada principalmente nos testemunhos fotográficos.

Ao custo de dez centavos norte-americanos, a revista estampava na capa um cachorro, *hunting spaniel*, que desajeitadamente mordida as ancas como quem procura saciar a ânsia de estancar mal localizada coceira. Esta edição da revista, como um eclético mascate ocupante de alguma banca sedutora da rua Dantas Barreto, no centro mais exótico do Recife, oferece em seus anúncios canetas de luxo, laxante, gravata e suspensório, relógios, conjunto de talheres, curativos e brinquedos para criança, sapatos masculinos, remédio, câmera filmadora por U\$9,95, enxaguante bucal, bebida alcoólica, sopa enlatada, cigarro, carro de gente rica, posto de combustível, lâmina de barbear e barbeadores elétricos, sabonete de banheira, rádio AM-FM, eletrodomésticos, chapéus, companhia aérea, roupa modeladora para o corpo do homem e mais todo tipo de quinquilharia. Além disso, quatro páginas, da 51 a 54, de uma reportagem sobre a Guerra Civil Espanhola, ricamente ilustrada com fotografias.

Imagem 20 - Reportagem revista *Life*, 25 de outubro de 1937, página 51.



Fonte: Print Google Livros (2023)

Imagem 21 - Reportagem revista *Life*, 25 de outubro de 1937, páginas 52 e 53.



Fonte: Print Google Livros (2023)

Imagem 22 - Reportagem revista *Life*, 25 de outubro de 1937, página 54.

Fonte: Print Google Livros (2023)

A matéria sobre o conflito armado vem com o título “As imagens propagandísticas da Guerra Civil Espanhola chamam o mundo para tomar partido” (tradução nossa). Neste estudo não vamos nos ater ao conjunto de fotografias que compõem esta publicação, mas sim a última imagem da página 54. Mais uma vez a matriarca Nicolasa aparece para apresentar o drama da guerra.

Nesta publicação, só se mostra metade da imagem original, a parte da direita, em que a idosa está sentada nos colchonetes cobrindo o rosto. As duas crianças que estavam na foto original não estão mais presentes. Aqui só enxerga-se o desamparo de uma senhora, rodeada por outras fotografias de objetos de tortura, destruição e morte. Vendo apenas este fragmento, podemos imaginar que ela chora pelos filhos que lutam bravamente no fronte de batalha, pelo marido que morreu no bombardeio da cidade de Guernica ou qualquer outro pensamento que abarque a aura de uma foto de guerra.

A fotografia de Nicolasa descola-se de seu índice, de seu estado original de captura, do mundo do acontecimento e desfralda-se como um ícone dos resultados devastadores de um conflito armado. Um símbolo da dor de um povo em guerra.

[...] assim que uma fotografia é usada como meio de comunicação, isso envolve a natureza da experiência vivida, e então a verdade torna-se mais complexa. [...] Em certo nível não há fotografia que possa ser contestada. Todas elas têm o status de fato. O que deve ser examinado é de que modo a fotografia pode ou não dar significado aos fatos (Berger, 2017, p. 98).

Ao encontro deste pensamento, podemos nos debruçar sobre a fotografia de Robert Capa “A morte de um miliciano” (1936) que mostra um soldado em queda. Susperregui (2009) defende que a objetividade da fotografia lhe dá uma “potência de credibilidade” ausente em todas as outras obras pictóricas. Independente de nossas críticas, somos impelidos a acreditar na existência do objeto representado fotograficamente.

O “isto é isso” de que fala Barthes constitui claramente uma verdade da fotografia considerada na sua generalidade. Mas constitui certamente um engano da relação que cada pessoa estabelece com cada fotografia. Este engano consiste em acreditar que o “isto é isso” que a fotografia testemunha se confunde com o “isto foi assim” que me sinto tentado a ver nela. A fotografia impõe simultaneamente a verdade da existência do seu referente e o engano da minha apreciação sobre ele (Susperregui, 2009, p. 44, tradução nossa)²⁴.

Esse chave de entendimento de troca do “isso é isso” barthesiano para “isso foi assim”, sugerido por Susperregui, esclarece parte do problema que paira sobre a fotografia de Robert Capa. A foto faz crer que de fato o soldado foi atingido por um tiro. Além disso, a revista *Life* publica a fotografia em 1937 e diz no rodapé que o miliciano foi atingido por um tiro na cabeça. Somando a fotografia, que tem uma plástica convincente, e o rodapé da revista *Life*, amplificamos o “isso foi assim” para “isso foi assim. Eu estive lá e te digo. Creia em mim”. Duas instituições potentes juntam-se para estabelecer um estatuto de “verdade” sobre um acontecimento. A fotografia e o veículo de comunicação. É justo Berger que diz:

Todas as fotografias são ambíguas. Todas foram extraídas de uma continuidade. Se o acontecimento é um evento público, essa continuidade é a história; se é pessoal, a continuidade que foi rompida é a história de vida. Mesmo uma paisagem pura rompe uma continuidade: a da luz a do tempo. A descontinuidade sempre produz ambiguidade. Mas frequentemente essa ambiguidade não é óbvia, pois assim, tão logo as fotografias passam a ser usadas ao lado de palavras, elas juntas produzem um efeito de certeza, ou até mesmo de afirmação dogmática (2013, p. 91-92).

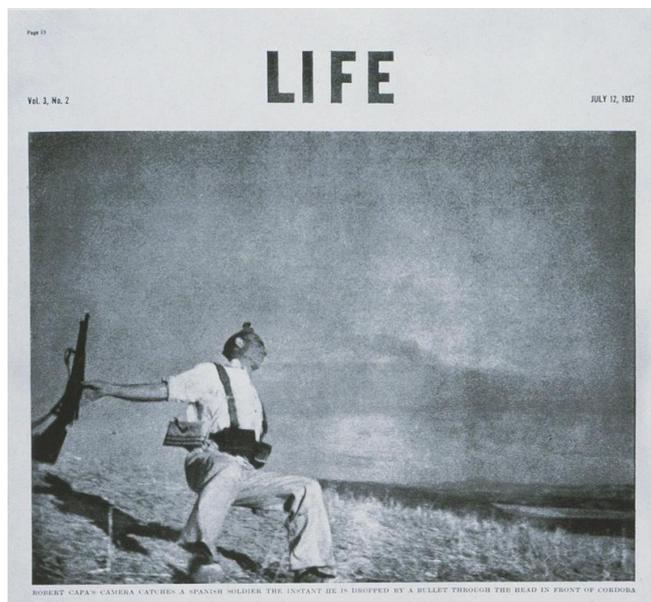
Vamos fazer o seguinte exercício de imaginação. Diante da mesma imagem, tomando como inspiração a frase de John Berger, “verdades não são sempre evidentes nas circunstâncias nas quais elas ocorrem” (2017, p. 25), propomos trocar a fotolegenda da *Life* para qualquer outro texto que seja capaz de explicar o gesto apoteótico do soldado miliciano.

²⁴ “El “esto ha sido” del que habla Barthes constituye claramente una verdad de la fotografía considerada en su generalidad. Pero constituye, seguramente, un engaño de la relación que cada persona contrae con cada fotografía. Este engaño consiste en creer que el “esto ha sido” del que la fotografía da testimonio se confunde con el “esto ha sido así” que yo me siento tentado a ver en ella. La fotografía impone a la vez la verdad de la existencia de su referente y el engaño de mi apreciación sobre él”.

Exemplo 1: Fotolegenda da revista *Life*. (tradução nossa)

“A câmera de Robert Capa captura o instante em que um soldado espanhol é abatido por uma bala na cabeça na frente de Córdoba”.

Imagem 23 - Recorte da reportagem *Life* sobre a Guerra Civil Espanhola.



Fonte: Reprodução do livro *Sombras de la fotografía* (2009, pág.72)

Exemplo 2: Fotolegenda ficcional.

“A câmera de Robert Capa captura o instante em que um soldado espanhol é abatido por tiro nas costas na frente de Córdoba”.

Exemplo 3: Fotolegenda ficcional.

“A câmera de Robert Capa captura o instante em que um soldado espanhol escorrega durante treinamento de guerra de trincheiras na frente de Córdoba”.

Exemplo 4: Fotolegenda ficcional.

“A câmera de Robert Capa captura o instante em que um soldado espanhol demonstra a morte trágica de companheiro abatido na guerra de trincheiras na frente de Córdoba”.

Esses poucos exemplos demonstram o quanto de possibilidades podem abarcar a subjetividades desta fotografia icônica da Guerra Civil Espanhola. Assim fica claro, diante das palavras de Berger que “fotógrafos não traduzem as aparências. Eles as citam” (2017, p.95). Que vai além: “Em si mesma, a fotografia não pode mentir, mas, da mesma forma, não pode dizer a verdade; ou melhor, a verdade que ela diz, a verdade que ela pode por si mesma defender, é uma verdade limitada” (Berger, 2017, p.97).

Várias investigações já provaram que a fotografia “A morte de um miliciano” não é a imagem do momento exato da morte de alguém. Contrariando a tese do tiro no peito, defendido por alguns camaradas de Capa, o movimento do corpo do soldado miliciano é de estender o tórax, não de contrair, gesto muito mais comum mediante o impacto nesta região do corpo. A outra linha de que o militar foi atingido na cabeça, como afirma a revista *Life*, tomando por base a massa cinzenta que desprende-se da ponta da testa, também foi por terra. Trata-se apenas do gorro que compõe o uniforme do miliciano espanhol da época. Tampouco a imagem do rapaz atingido corresponde ao único soldado morto na batalha de Cerro Muriano, às 17h (horário da Espanha) do dia 5 de setembro de 1936, Frederico Borrell Garcia, natural de Alcoy, Valência, dados das investigações de Susperregui (2009).

O último argumento que fecha o debate sobre a veracidade da fotografia está na sequência de Robert Capa publicada na revista *Vu* do dia 23 de setembro de 1936.

Imagem 24 - Foto Robert Capa | Sequência de “A morte de um miliciano”.



Fonte: Reprodução do livro Sombras de la fotografía (2009)

Aqui podemos perceber claramente uma sequência com enquadramento quase idêntico nas duas fotografias. Como se Robert Capa tivesse lançado mão de um *motor-drive* para conseguir realizar uma sequência de disparos que fosse capaz de dar conta da cena de ação. Essa tecnologia ainda não estava disponível neste período. Assim sendo, o avanço do filme 35mm, também há dúvidas sobre o formato de captura dessa imagem, deveria ser feito

manualmente com o acionamento da alavanca de passagem do filme, o que poderia trocar o enquadramento da imagem ou até fazer perder a sequência na tentativa de repetir a composição.

Vale lembrar que em algumas entrevistas, Capa afirma que a imagem foi feita enquanto ele lançava-se ao solo para proteger-se dos disparos das armas de fogo e a câmera estava erguida além de sua cabeça. A composição teria sido realizada sem que o fotógrafo fosse capaz de olhar pela ocular do visor, apostando na sorte de conseguir dois enquadramentos exatamente parecidos.

Porém, mais flagrante do que o argumento tecnológico e da fortuita sorte, há um índice mais forte de fraude deste díptico. A farda dos soldados. Na primeira fotografia o miliciano está fardado com camisa branca e calças claras, enquanto na segunda imagem, com o soldado já tombado, ele agora veste tanto a camisa quanto a calça em tons de cinza.

Diante de todas essas informações, Susperregui diz que para conseguir um enquadramento tão similar e com o espaço de tempo suficiente para se trocar os personagens, só seria possível uma composição tão idêntica apenas com o uso de um tripé fotográfico, equipamento que certamente não estaria sendo utilizado durante um tiroteio em uma frente de batalha.

A qualidade da fotografia não depende do miliciano mas sim do fotógrafo, e é para Robert Capa, e para a sua forma de trabalhar, que todos os olhares devem estar dirigidos. E a única técnica que garante igual prática no enquadramento de fotografias de milicianos mortos no mesmo espaço é o uso de um tripé (Susperregui, 2009, p. 70, tradução nossa)²⁵.

Como esta imagem tratava-se de um instante espetacular, a encenação também tinha que ser do mesmo jeito. Como em um filme de faroeste à italiana, com trilha sonora de Ennio Morricone, o soldado miliciano “ao ser atingido no peito”, com sua camisa branca, como uma *paloma* da paz que vai alçar vôo, abre os braços, derruba sua arma de fogo no chão e parte para a história mostrando que o índice capaz de gerar uma imagem fotográfica não sustenta seu valor em sua capacidade de testemunhar uma “verdade”, mas sim no seu poder de gerar um ícone e um símbolo que seja forte o suficiente para relatar um episódio que superou o sarrafo dos acontecimentos ordinários e sustentou-se como notícia.

²⁵ “La cualidad de la fotografía no depende del miliciano sino del fotógrafo, y es hacia Robert Capa, y su forma de trabajar donde se deben dirigir todas las miradas. Y la única técnica que garantiza la práctica igualada de los encuadres de las fotografías de los milicianos muertos en el mismo espacio es la utilización de un trípode”.

Esta imagem, capaz de representar pela primeira vez, mas de forma ficcional, a morte no fotojornalismo, anuncia as possibilidades para a segunda revolução do fotojornalismo que vamos abordar no capítulo a seguir.

3 PROTO-FOTOJORNALISMO, SEGUNDA E TERCEIRA REVOLUÇÃO

É o indivíduo, enquanto indivíduo constituído, que é realmente interessante, a realidade a ser explicada.
Gilbert Simondon

Para esta fase da pesquisa, baseamo-nos nos escritos de Sousa (2000) e Peixoto (2016). Desta maneira, consideramos que o período do proto-fotojornalismo inscreve-se entre 1842, na cobertura fotográfica do incêndio em Hamburgo, provável surgimento da atividade de fotojornalismo, e a Guerra Civil Espanhola. A segunda fase localiza-se no ciclo entre a Guerra do Vietnã e a queda do Muro de Berlim. Já a terceira revolução está enquadrada entre a queda do Muro de Berlim e a revolução digital das redações.

Esta divisão cronológica elenca apenas marcadores que são capazes de balizar a nossa observação, mas vale ressaltar que, devido a porosidade do fotojornalismo, as fronteiras entre as revoluções são difusas.

Observou-se que o diálogo que o fotojornalismo assumiu com outros campos, a depender do período observado, como a ilustração, a publicidade e o audiovisual, também são incrementos constitutivos da construção da individuação da atividade. Faz-se necessário separar cuidadosamente cada parcela contida em cada revolução, perceber quais delas são perenes, quais são intermitentes, quais extinguem-se e quais surgem durante o passeio do fotojornalismo por sobre o tecido do tempo.

Um caminho possível para encontrar essas frações das revoluções do fotojornalismo é a desaceleração total do tempo, a velocidade zero, e a observação em sobrevôo dos conjuntos temporais dos períodos do objeto técnico. Gilles Deleuze e Félix Guattari explicam:

Desacelerar é colocar um limite no caos, sob o qual todas as velocidades passam, de modo que formam uma variável determinada como abcissa, ao mesmo tempo que o limite forma uma constante universal que não se pode ultrapassar (por exemplo, um máximo de contração). Os primeiros functivos são, pois, o limite e a variável, e a referência é uma relação entre valores da variável ou, mais profundamente, a relação da variável, como abcissa das velocidades, com o limite. Acontece que a constante-limite aparece ela própria como uma relação no conjunto do universo, ao qual todas as partes são submetidas sob uma condição finita (quantidade de movimento, de força, de energia...). Ainda é preciso que sistemas de coordenadas existam, aos quais remetem os termos da relação: é, pois, um segundo sentido do limite, um enquadramento externo ou uma exo-referência. Pois os proto-limites, fora de todas as coordenadas, geram de início abcissas de velocidades sobre as quais se erguerão os eixos coordenáveis (1992, p. 153-154).

Após a desaceleração total da corrida do fotojornalismo sobre o período analisado, que neste capítulo vamos abarcar o proto-fotojornalismo, a segunda e a terceira revoluções, precisamos circunscrever cuidadosamente os elementos presentes nos mesmos e na primeira revolução, que tratamos no capítulo anterior. Assim, podemos estabelecer os conjuntos constitutivos. “Todo conceito completo é um conjunto neste sentido, e tem um número determinado; os objetos do conceito são os elementos do conjunto” (Deleuze / Guattari, 1992, p. 177).

[...] é o problema do nome próprio, e a tarefa de uma identificação ou individuação lógica, que nos faz passar dos estados de coisas à coisa ou ao corpo (objeto), por operações de quantificação que permitem tanto atribuir os predicados essenciais da coisa, como o que constitui enfim a compreensão do conceito. Vênus (a estrela da tarde e a estrela da manhã) é um planeta cujo tempo de revolução é inferior ao da Terra... "Vencedor de Iena" é uma descrição ou apresentação, ao passo que "general" é um predicado de Bonaparte, "imperador" um predicado de Napoleão, embora ser nomeado general ou sagrado imperador sejam descrições. O "conceito proposicional" evolui pois inteiramente no círculo da referência, na medida em que opera uma logicização dos functivos, que se tornam assim os prospectos de uma proposição (passagem da proposição científica à proposição lógica) (Deleuze; Guattari, 1992, p. 177-178).

Isto posto, após a desaceleração do objeto e a separação por conjuntos dos elementos formativos dos períodos analisados, podemos retomar a velocidade de percurso temporal, mas assumindo a metodologia de pivotagem desta pesquisa. Assim, poderemos encontrar a “imagem” que é capaz de perpassar de forma perene por todos os ciclos do fotojornalismo e poder sugerir uma individuação possível.

3.1 Proto-fotojornalismo e o surgimento da imagem sem a ação das mãos

A fotografia nasce em um ambiente extremamente positivista europeu do século XIX, caracterizado pelo desenvolvimento tecnológico e grande avanço industrial, no qual socioculturalmente havia a “vontade de se encontrar um meio que permitisse a reprodução mecânica da realidade visual” (Sousa, 2000, p. 24). O surgimento de uma máquina singularizadora e analógica, vai produzir uma crise no universo das artes representacionais e a chegada de um realismo até então não conhecido pela sociedade.

Fidelidade é a palavra-chave na busca de todos esses inventores: eles queriam obter a maior semelhança possível na captura de objetos ou pessoas. Também visavam a permanência da imagem obtida, bem como maior rapidez em todas as operações envolvidas: captação, revelação, fixação. E havia ainda o grande desejo: a possibilidade de reproduzir um grande número de cópias (Buitoni, 2011, p. 63).

Em primeiro momento, não existiam ainda os termos fotografia ou fotógrafo, tampouco, que tipo de atividade poderia ser elaborada pelo equipamento que acaba de surgir. Então, os entusiastas desse novo modo de fazer imagem apontaram seus esforços para as demonstrações técnicas do instrumento. Buitoni nos traz a seguinte informação:

No mesmo ano da patente, em 1839, o “Jornal do Comercio”, do Rio de Janeiro, noticiou a invenção do daguerreótipo. Aqui no Brasil, seis anos antes, o francês Hercules Florence chegou a um processo fotográfico rudimentar e fez mais: ele concebeu o nome que mais tarde se disseminava pelo mundo, inventando a palavra “*photographia*” (2011, p. 64).

Aos poucos a tendência de copiar as belas artes criou os primeiros cânones estético-expressivos da fotografia. O pictorialismo e o retrato pareciam o caminho evidente de integração entre a fotografia e as artes plásticas. Essa lógica, de forma errônea, estabelecia a fotografia como uma extensão da pintura e que eventualmente iria substituí-la.

Devido à mobilidade e a relação com o tempo, tanto de produção²⁶ como de consumo, mesmo nos equipamentos primitivos, também por serem capazes de gravar uma imagem física²⁷ em uma plataforma fotoquímica, outros horizontes ergueram-se para esse novo *medium*.

As primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal (Sousa, 2000, p. 25).

Esse impulso dos pioneiros do fotojornalismo de voltar suas câmeras para os acontecimentos de modo a registrá-los por meio da fotografia, afastando-se assim dos temas regulares de um estúdio fotográfico, retrato ou natureza morta, foi o primeiro movimento para surgir o que conhecemos hoje por fotojornalismo. É muito provável que, segundo Sousa, a fotografia tenha começado sua jornada como instrumento do jornalismo por volta de 1842, e, como é este o começo de uma experiência sobre a existência de uma profissão, ainda não havia um arcabouço guilhermino²⁸ que sustentasse ou que norteasse a atividade. Além do que, o ambiente sociocultural e sociotécnico não abarcavam a implementação das fotografias nas páginas diárias ou semanais que estampam o conteúdo jornalístico.

²⁶ Mesmo os equipamentos primitivos como o Daguerreótipo ou o Calótipo, eram portáteis em relação a um estúdio de pintura. Ainda que o tempo fosse um problema para este instante da fotografia, sua captura era muito mais rápida que o necessário para uma pintura realista.

²⁷ Imagem índice.

²⁸ O arcabouço guilhermina trada das dimensões técnica, estética e deontológica do fotojornalismo. Estes aspectos foram defendidos por Peixoto em 2016.

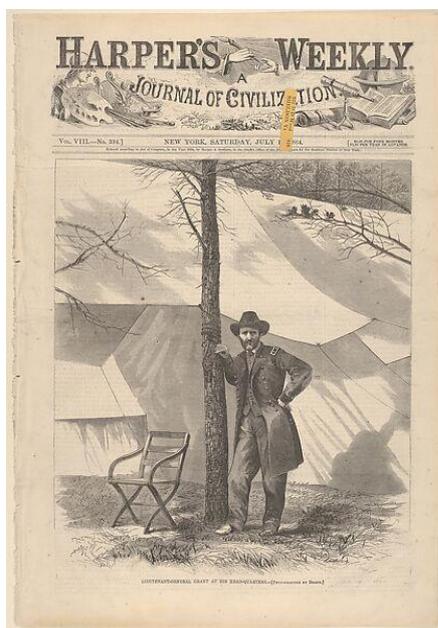
Todas as imagens de um jornal eram produtos de desenhos. Além do que, as técnicas de reprodução das quais o fotojornalismo necessita, só foram desenvolvidas no final de século XIX, até então, “desenhistas, gravuristas e gravuras de madeira” (Sousa, 2000, p. 25) eram intermediários entre fotógrafos, fotografias nos jornais e os leitores. As impressões de fotos nos impressos só foram possíveis com o surgimento da zincogravura na virada do século. Um exemplo desse arranjo foi o trabalho de Timothy O’Sullivan para o *Harper’s Weekly* em 1864.

Imagem 25 - Foto Timothy O’Sullivan | General Grant. Jul. 1864.



Fonte: National Archive

Imagem 26 - Harper's Weekly, VIII, 16 jul. 1864



Fonte: Met Museum

Até então, o gesto capaz de traduzir os acontecimentos de maneira imagética, era acompanhados por tinta para desenhar, penas específicas para determinados traços, goivas devidamente amoladas para desferir marcas na madeira ou qualquer técnica da ordem do desenho, em que a mão do artista, do desenhista fosse o meio de plasmar a imagem de notícia.

Com o surgimento da fotografia e a atualização das tecnologias, pela primeira vez uma outra imagem poderia ser a origem das ilustrações dos jornais e revistas. A representação fotoquímica, feita a partir de um índice, parecia despontar como uma ferramenta interessante na tarefa de localizar uma “verdade” possível sobre os fatos. Além disso, o cenário fervilhante de um momento extremamente criativo, impulsionou essa possibilidade. Peixoto (2016) afirma que a legitimidade da função documental da fotografia apoia-se na ligação estreita que a mesma mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles, o desenvolvimento da economia monetária e a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações.

Os anos 40 do século XIX, comportam importantes movimentos que vão sedimentar os alicerces do que seria o fotojornalismo dali por diante. Emerge uma cultura da imagem que “transcendeu os limites da utilização de ilustrações como principal vetor de construção de um discurso não-textual” para as revistas ilustradas e para os jornais. Surge assim a “desintermediação” do olhar, uma ruptura na cadeia de produção, a gradativa substituição da imagem feita pela mão do artista, por uma imagem gravada fotoquimicamente por um equipamento mecânico (Peixoto, 2016, p. 53).

Outro fator importante para a implementação das fotografias nos impressos de notícia foi o desenvolvimento tecnológico de reprodução de imagens. Tal recurso também amplificou a possibilidade de circulação das fotografias. Este cenário, sociocultural e sociotécnico, fruto da Revolução Industrial, possibilitou o primeiro encontro entre o discurso jornalístico e a reprodução de imagens com função informativa e documental, característica própria da produção jornalística (Peixoto, 2016, p. 58).

A primeira fotografia que serviu de base para uma ilustração para o que considerou-se fotojornalismo, foi o daguerreótipo produzido em 1842 por Carl Friedrich Stelzner de um incêndio na cidade de Hamburgo (Sousa, 2000, p. 26). A imagem foi ilustrada na capa da revista *The Illustrated London News*. Mas, é importante ressaltar que a relação com o tempo deste período é diferente da que temos na atualidade, que provavelmente será diferente com a que haverá no ano de 2204, que é o rebatimento da distância temporal, só que para o futuro. No período do proto-fotojornalismo, não existia a ideia de “notícia quente”,

do “aqui e agora” como temos hoje. A cobertura fotográfica que rendeu 46 daguerreótipos só foi realizada quatro dias depois do incêndio.

Até este ponto, ainda não havia a profissão de fotojornalista, tampouco uma ambiente sociocultural ou sociotécnico capaz de pleitear algo do gênero. A cultura era voltada para o consumo de texto e de gravuras porque não existia outra possibilidade ainda. A impossibilidade de reprodução de imagens fotográficas acentuava a situação²⁹. Mas, por qual motivo os veículos de comunicação não adotaram imediatamente as fotografias nas páginas impressas? Vamos fazer um exercício de imaginação para responder essa pergunta.

3.2 Um carro não é uma carroça e um exercício de imaginação

Para desenvolver a afirmação supracitada, devemos lembrar que neste estudo, estamos tratando o fotojornalismo como um objeto técnico e seu modo de existência. Sua inserção em um meio implica em um conjunto de atitudes e ações que favoreçam seu implemento. É comum, e isso não é uma exclusividade da imprensa, que nos primeiros momentos de uso de uma tecnologia, o sujeito sociotécnico tente emular no novo instrumento alguma técnica que era disponível anteriormente.

Ele busca em seu repertório de ações, maneiras capazes de significar, arranjar e simbolizar a nova máquina. Dentro dessa possibilidade de emulação, a fotografia com toda sua plasticidade possível, é capaz de entregar algum resultado satisfatório, mas nunca entregará sua plena performance produtiva. A adoção de um instrumento técnico não implica apenas em sua utilização para determinado fim. A presença desta “entidade”, que possui uma “aura”, inflige câmbios em seu entorno, que vai remodelando-se em função da existência desse novo objeto.

Vamos assumir um exemplo e fazer um exercício de imaginação. Imaginemos a França em 1760. É a véspera da revolução francesa, que seria capaz de dividir o Mundo Moderno da Era Contemporânea. Estamos observando Paris com suas ruas, calçadas e prédios com pequenos apartamentos de operários. As pessoas circulam pelas ruas e interagem entre si e com os objetos ordinários da cidade.

Em 1769 o engenheiro Nicolas-Joseph Cugnot apresenta um veículo, ainda bem similar a uma carroça, porém, movido a vapor. Um automóvel primitivo. Um objeto técnico abstrato. É certo que toda a estrutura urbana e rural deste período estava em arranjo com as

²⁹ Há que ressaltar que a patente francesa da fotografia ocorreu em 1839. Após três anos, os jornais já utilizavam fotografias como base para as ilustrações.

capacidades de uso de uma charrete puxada por cavalos ou bois e não outro tipo de tração. Deveria haver, portanto, pontos de amarração na frente dos estabelecimentos, poços de água para hidratação dos animais e toda sorte de insumo para o uso das carroças. Também é possível que no momento em que este primeiro veículo, que era capaz de deslocar-se sem a força animal, entrou em contato com o mundo, ainda assemelhado a uma carroça por não ter realizado a sua concretização, o mesmo não tivesse a sua disposição a estrutura necessária para sua plena performance.³⁰

Pouco mais de 250 anos depois do aparecimento deste aparato tecnológico, nós podemos perceber uma Paris, ou qualquer outro centro urbano do globo, onde as ruas são asfaltadas para o melhor deslocamento dos automóveis; as habitações, escritórios e estabelecimentos contam com garagens; há postos de combustível espalhados pela cidade; permissão do governo para que a pessoa comum possa conduzir um carro; instrumentos de comunicação e fiscalização são pensados e implementados para aumentar segurança dos condutores e dos pedestres.

O sujeito sociotécnico adota este instrumento e o mundo ao redor do carro modifica-se. Em algum momento, este objeto técnico pode ter emulado as antigas carroças puxadas por animais, mas hoje o automóvel possui seu “modo de existência”, como defende Gilbert Simondon (2020, p. 39).

Um objeto técnico é definido por sua gênese, e observando sua anatomia, suas individualizações, é possível estudar as relações entre ele e as outras realidades. Com o uso adequado dos objetos técnicos, das máquinas, de forma poética Simondon revela o seguinte pensamento:

A máquina, como elemento do conjunto técnico, torna-se aquilo que aumenta a quantidade de informação, aquilo que aumenta a neguentropia, aquilo que se opõe à degradação da energia: a máquina, obra de organização, de informação é aquilo que, tal como a vida, se opõe à desordem, ao nível de todas as coisas, que tende a privar o Universo de poderes de mudança. Através da máquina o homem se opõe à morte do Universo. Tal como a vida, ela torna mais lenta a degradação da energia e passa a ser estabilizadora do mundo. Essa modificação do olhar filosófico sobre o objeto técnico anuncia a possibilidade de uma introdução do ser técnico na cultura: essa integração, que não pode se efetuar de maneira definitiva nem no nível dos elementos nem no nível dos indivíduos, poderá ocorrer, com maior chance de estabilidade, no nível dos conjuntos. Tornada reguladora, a realidade técnica poderá integrar-se à cultura, que é essencialmente reguladora (2000, p. 52).

O surgimento de um objeto técnico não implica que em seu aparecimento, todo o ambiente tenha os demais objetos técnicos que são capazes de criar um conjunto técnico que

³⁰ As informações com respeito ao primeiro automóvel à vapor, por Nicolas-Joseph Cugno, encontra-se disponível em :<https://summitmobilidade.estadao.com.br/carros/qual-foi-o-primeiro-carro-do-mundo/>

favoreça a operação do objeto. É comum que no momento da apresentação de uma nova tecnologia, haja mau uso, não apenas por não entendimento dos procedimentos de operação, mas também por falta de outros componentes que sejam capazes de promover a plenitude operacional do objeto que acaba de ser implementado.

Diante deste breve exercício de imaginação, podemos entender o motivo pelo qual as revistas ilustradas e os jornais não tinham as tecnologias necessárias para formar um conjunto técnico capaz de imprimir essas novas imagens nas páginas das notícias. Era necessário primeiro que o novo objeto técnico, a fotografia, criasse um estranhamento no sujeito sociotécnico. Então, este objeto técnico emulará outra expressão visual, até que em dado momento de seu percurso, a fotografia concretiza-se e encontrará assim sua forma de expressão, e o entorno começa a entender a necessidade de outros objetos aderentes que são capazes de formar um conjunto técnico eficiente.

3.3 As guerras e o surgimento do repórter fotográfico

Na metade do século XIX, a fotografia já havia avançado em suas técnicas mas ainda não tinha alcançado a impressão nas páginas das notícias. Em outros aspectos, os primeiros avanços já demonstravam resultados. Melhorias nos processos químicos e nos conjuntos óticos permitiram que os fotógrafos apontassem suas câmeras fotográficas para a documentação imagética do mundo, beneficiando-se da capacidade da representação realística do índice.

É justo o fato da fotografia operar por meio do índice que fez com que o ambiente sociocultural do período depositasse na mesma a noção de “prova”, “testemunho” e “verdade”. Durante este momento, a fotografia foi considerada um “espelho do real” (Sousa, 2000, p. 33). Peixoto, em diálogo, elenca algumas das evoluções da fotografia deste momento:

- A. **diminuição nos tempos de exposição para produção de imagens:** fator que possibilitou a fotografia a reconfigurar a sua relação espaço-tempo na sociedade (incorporação da ideia do “instantâneo” ao universo das imagens fotográficas).
- B. **melhoria na qualidade das lentes utilizadas:** com a possibilidade de utilização de lentes mais luminosas, a fotografia ganhou as ruas e os espaços abertos.
- C. **utilização do processo de Colódio Úmido:** contribuiu decisivamente para destronar a daguerreotipia como técnica principal de produção de imagens fotográficas no século XIX. Disseminação do processo negativo-positivo. Mudanças reconfiguram o estatuto da imagem, visto que a ideia de reprodutibilidade afetou as cadeias de produção/distribuição de conteúdo (2016, p. 60).

Ainda seguindo a trilha deste pesquisador, podemos perceber que incrementos econômicos, sociais e tecnológicos deram subsídio para a primeira cobertura de um conflito armado. Os proto-fotojornalistas e os editores enxergaram nas guerras uma possibilidade de tema para coberturas fotográficas. Além disso, um grande público consumidor de reportagens ilustradas foi formando-se na Europa.

A Guerra da Crimeia (1854-1855) foi o primeiro confronto militar onde houve a participação de uma profissão emergente. O “repórter fotográfico”. Sousa faz a seguinte observação sobre o tema:

É assim que a participação britânica na Guerra da Crimeia, com o conseqüente interesse popular, leva o editor Thomas Agnew a convidar o fotógrafo oficial do Museu Britânico, Roger Fenton, a deslocar-se à frente de batalha para cobrir “fotojornalisticamente” o acontecimento (2000, p. 33).

Imagem 27 - Carroça fotográfica de Roger Fenton. 1855.



Fonte: Royal Collection Trust

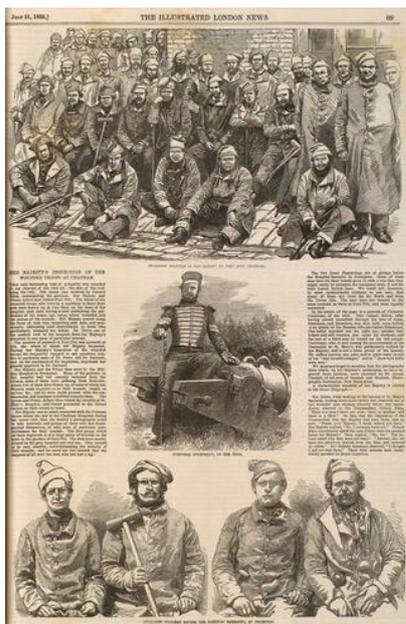
As imagens produzidas por Fenton seguem rotinas de cobertura de conflito que podem ser notadas ainda hoje. Elas partem de prismas informativos, ainda assim, por falta de uma tecnologia possível, as imagens geradas pelo repórter fotográfico foram ilustradas nos jornais *The Illustrated London News* e *Il Fotografo*, de Milão, em 1855. De toda sorte, ainda que suas fotografias não tenham sido publicadas diretamente nas páginas dos jornais e

revistas, Fenton é considerado o primeiro repórter fotográfico da história, em tempos de um fotojornalismo pré-indicial³¹.

O fotojornalista produziu cerca de 300 negativos de soldados e oficiais. São retratos elaborados utilizando de protocolo de encenação como em um estúdio fotográfico, muito devido a não haver exatamente uma estética própria do fotojornalismo nesse período e pela relação com o tempo de captura das imagens. Além disso, Fenton registrou várias fotografias dos campos de batalha, mas sem que as imagens fossem a testemunha ocular da tragédia humana de uma guerra.

Essa falta dos resultados fatais dos combates nas imagens de Fenton aconteceu, além de tudo, por outro motivo muito objetivo: censura prévia do fotojornalismo. O empreendimento da cobertura fotográfica foi uma encomenda do empresário Thomas Agnew. “Daí serem imagens que nada revelam da dureza dos combates. Em vez disso, mostra a ‘falsa guerra’, os soldados bem instalados, longe da frente. E ainda a guerra vestida com sua auréola de heroísmo e epopeia, como tradicionalmente era representado na pintura” (Sousa, 2000, p. 34).

Imagem 28 - Fotografias de Roger Fenton ilustradas no *The Illustrated London News*. 1855.



Fonte: Royal Collection Trust

³¹ As técnicas fotográficas foram adquirindo autonomia em relação aos processos de gravura e de reprodução gráfica aos poucos. No fim do século XIX esse problema já havia sido solucionado. Foi em 1872 que o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, lançando mão da técnica de *halftone*, passou a publicar as fotografias diretamente em suas páginas sem que houvesse a mediação de um gravurista (Buitoni, 2011, p. 68).

Também foi neste conflito que ampliou-se o universo do mostrável. James Robertson, repórter fotográfico inglês provavelmente foi o primeiro a fotografar soldados mortos em combate e mostrar assim os resultados fatais de um confronto armado.

Da Guerra da Crimeia em diante, todos os grandes conflitos desse período vão contar com a presença dos fotojornalistas. Como exemplo, pode-se apontar as seguintes coberturas: confronto entre Áustria e Sardenha, a colonização da Argélia, as rebeliões da Índia, a intervenção britânica na China e o ataque da Prússia e da Áustria à Dinamarca nas Américas. Neste período, o fotojornalismo de conflito armado atravessa o Atlântico e realiza seu trabalho também na Guerra Civil Americana (Sousa, 2000, p. 35).

O fotojornalismo penetra nos lares burgueses do período, com imagens grotescas, chocantes, capazes de criar repulsa, mas que reorganiza a deontologia sobre o que pode ser uma imagem de imprensa. Os consumidores da informação passam a receber códigos visuais, localizando-se diante dos fatos, e são lançados imgeticamente em mundos possíveis.

Não é bastante frisar que os fotógrafos que cobriram esses primeiros conflitos não perceberam-se como fotojornalistas, até porque não existia um campo profissional definido com sua técnica, estética e deontologia. Para Sousa (2000), foi apenas na última década do século XIX, graças à emergência da imprensa popular, que houve a contratação dos fotógrafos por parte das empresas, profissionalizando assim a atividade. Junto com a profissionalização do fotojornalismo, veio a dependência do vínculo de trabalho entre fotógrafos e jornais.

Estes elementos foram desvelando tessituras que serviram de base para a construção das revoluções do fotojornalismo que aproximavam-se. Cada uma delas, a primeira, segunda, terceira e a quarta revoluções, beneficiaram-se dos esforços dos pioneiros proto-fotojornalistas. Peixoto (2016), faz a seguinte ponderação sobre este período da fotografia de atualidades:

Ainda sobre esse primeiro período analisado, ressaltamos que, entre os anos 40 e 70 do século XIX, o contexto alusivo tanto à fotografia como à cadeia jornalística proporcionaram a integração de elementos que aproximariam cada vez mais esses dois cenários. Entre os fatores analisados, citamos aqui a diminuição nos tempos de exposição e produção de imagens, a melhoria na qualidade dos equipamentos e acessórios pertinentes à prática fotográfica, a utilização do processo de Colódio Úmido (que proporcionou características atreladas à reprodutibilidade da imagem) e a ampliação dos mercados das revistas ilustradas. Tais fatores, atrelados ao trinômio objetividade jornalística / “verdade visual” / atualidade (p. 20).

Um conflito que também chamou a atenção desta pesquisa foi a Comuna de Paris (1871). Não pelo fato de seus eventos terem sido acompanhados por fotojornalistas, mas, de acordo com Sousa (2000), foi a primeira vez que as fotos de uma cobertura serviram como

instrumento repressivo, para identificar pessoas com o objetivo de processo criminal que resultaram nas execuções dos manifestantes.

“De fato, quando, nas barricadas, os revoltosos radicais pousavam ingenuamente para os fotógrafos, certamente estavam longe de pensar nessa nova utilização da fotografia” (p. 42). Aqui observa-se como a inserção da fotografia de atualidades em um meio é capaz de modificar o comportamento dos corpos. Hoje, não é incomum, com um gesto simples, assimilado pelo sujeito sociotécnico, um manifestante cobrir o rosto com as mãos na intenção de preservar sua identidade.

Nesse período, como apresentado no capítulo anterior, a travagem dos movimentos já havia evoluído bastante com as fotografias de Étienne-Jules Marey e Edward Muybridge. Estas técnicas, capazes de transformar a experiência sobre o tempo em um produto estético, passa a ser um dos principais fatores das dimensões técnica e estética do fotojornalismo até a atualidade.

Uma outra característica presente nesse período foi o uso, por parte dos jornais, de imagens de eventos e cerimônias públicas importantes que ultrapassam a ideia de cotidiano e são aceitas com o *status* de notícia. Esse princípio, vai fazer parte permanentemente das rotinas produtivas de todas as revoluções do fotojornalismo. É também o período em que a procura pelas fotografias de atualidades aumenta.

Visto isso, em 1889, o *British Journal of Photography* criou seu arquivo fotográfico, apontando o rumo das ações de preservação de uma memória do fotojornalismo que seriam adotadas por todos os jornais, revistas e agências de fotografia (Sousa, 2000, p. 40-41). Em tempo, Peixoto aponta que o surgimento da cultura deontológica do fotojornalismo começa a desenvolver-se ainda neste período (2016, p. 46):

Ainda sobre o surgimento de uma cultura deontológica para o campo do jornalismo, está representada pela publicação dos primeiros códigos próprios à atividade, Camponez (2009), Barros Filho (2008) e Bertrand (1999) assinalam para o final dos anos 80 do século XIX (1896), quando jornalistas da região polaca da Galiza produziram uma lista de deveres relacionados à prática redacional. Tal decisão representou um primeiro passo para a apropriação desse modelo. Ainda conforme os autores, apenas no final da primeira década do século XX adota-se, em caráter efetivo, o primeiro código deontológico dos jornalistas: *Practice of the Kansas Code of Ethics for Newspaper*, adotado pela Associação de Editores do Kansas, publicado em 1910. Seguiram-se a ele: “Credo da Imprensa Industrial” (Estados Unidos, 1913); “Carta dos Deveres Profissionais dos Jornalistas Franceses (França, 1918); “Código de Prática do Missouri” (Estados Unidos, 1921); “Código de Ética do Jornalismo de Oregon” (Estados Unidos, 1922).

3.4 Terreno para as próximas revoluções

Não existe uma fronteira exata, um marco divisório, que encerre uma revolução do fotojornalismo e dê ignição para a próxima. Tampouco foram arranjos globais que implementaram-se sincronicamente entre todas as redações. As revoluções vão apenas ocupando o cenário e, gradativamente, em uns locais com mais agilidade que outros, apresentando novas rotinas, protocolos, rearranjando a técnica, reenquadrando a estética e arrumando as fronteiras da deontologia.

Depois de superada a batalha do proto-fotojornalismo de imprimir uma fotografia numa página de jornal, da superação da captação na fração do segundo e dos mundos possíveis da primeira revolução do fotojornalismo, uma série de novos incrementos vão dar mais robustez para a fotografia de atualidades, mesmo que as fronteiras da deontologia sejam testadas, apontando os rumos para a segunda revolução do fotojornalismo.

Neste período localizado entre a primeira e a segunda revolução, tempo de consolidação do fotojornalista, jornais como o *New York Evening Graphic*, em momentos de crise, expõem a fragilidade da ética, estampava fotomontagens obscenas para impulsionar suas vendas nos períodos de pouca arrecadação do jornal (Sousa, 2000, p. 99). Com todo o desenvolvimento sociotécnico e sociocultural, o fotojornalismo ganha força em seu papel dentro da imprensa.

De um jornalismo que no século XIX e nos alvares do presente século se centrava no texto impresso, assumindo as fotografias um papel de intrusas, passa-se, nos anos trinta, ao aproveitamento do seu conteúdo: as fotos eram mais aproveitadas enquanto informação e adquiriam maiores dimensões nas páginas. [...] Estes desenvolvimentos ajudaram a transformar o fotojornalismo de um instrumento do *yellow journalism* ou do assunto principal de *feature* num meio privilegiado para o registro dos acontecimentos públicos (Sousa, 2000, p. 102).

Ainda nesse recorte temporal, mesmo com todo avanço, este estudo pôde perceber um número bastante reduzido de mulheres atuando nas redações dos jornais como fotojornalistas. Escapando desta regra, entre os anos de 1915 e 1922, Consuelo Kanaga, fotógrafa norte-americana, trabalhou como fotojornalista para o jornal *San Francisco Chronicle* e para o *San Francisco Daily News*. “Durante os anos 20, ela transitou do fotojornalismo para o documentarismo, tornando-se bastante conhecida por seus retratos do povo negro dos Estados Unidos. Seu trabalho escapava da figura estereotipada e buscava a individualidade de seus personagens”³² (Cookman, 2009, p. 81-82, tradução nossa).

³² *During the 1920s, she moved from photojournalism to documentary work. She is best known for portraying African Americans as individuals instead of stereotypes.*

Imagem 29 - Consuelo Kanaga /Young Girl in Profile. 1948.



Fonte: Brooklyn Museum (2023)

Ainda sobre este tempo, é um equívoco acreditar que a profissão de fotojornalista era o extrato resultante de um esforço empírico, ocupado por pessoas mal aproveitadas pelo mercado do pós-crise dos anos 20. Peixoto (2016) apresenta um grande número de manuais de fotojornalismo, um deles, do início dos anos 30 escrito por Jack Price. É o primeiro manual direcionado às cadeias de produção, edição e impressão de imagens para o jornalismo impresso. O pesquisador traz a seguinte reflexão sobre o tema:

News Photography, publicado em 1932 e produzido pelo então chefe da equipe de fotógrafos do antigo periódico nova-iorquino *Mourning Word*, Jack Price, o guia apresenta características que impulsionaram a evolução da fotografia de imprensa tendo em vista os desdobramentos sociais, tecnológicos e logísticos, como também relacionados às questões que envolviam uma integração das práticas textuais e não-textuais nas redações (2016, p. 100).

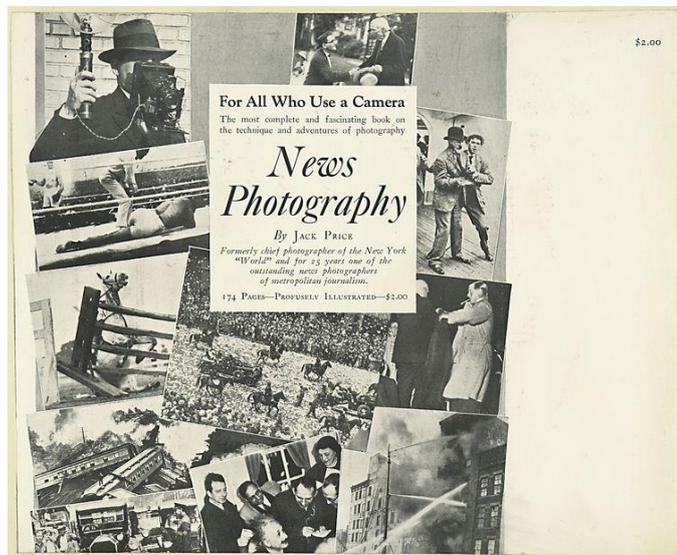
Evidentemente que não poderia haver um manual de fotojornalismo antes de acontecer o período de proto-fotojornalismo e a primeira revolução. Foi necessária a obtenção de experiência nessas duas fases, que foram determinantes para estabelecer um escopo estético, técnico e deontológico³³ que poderia servir de modelo para as próximas gerações de repórteres fotográficos.

A década de 1930 vai apresentar um sem fim de novas possibilidades e a integração completa com o jornalismo. No final deste período, o número de fotógrafos nos

³³ Que neste estudo chamamos de tríade guilhermina.

jornais norte-americanos já havia aumentado em dois terços, porém o escopo ético ainda não havia sido exatamente determinado.³⁴

Imagem 30 - Manual *News Photography*, 1932.



Fonte: The New York Public Library - Digital Collection (2016)

No manual *News Photography*, Price (1932) deixa claro que cenas controladas não são uma problema para o fotojornalismo e sim um recurso que poderia ser utilizado para apresentar um resultado ficcional, mas que comporte ancorar a verdade de um “mundo possível” para o leitor. “A maturação do fotojornalismo não evita totalmente a exploração da pose” (Sousa, 2000, p. 106), tampouco de imagens sugerindo um ato espontâneo, defende Sousa, que vai além:

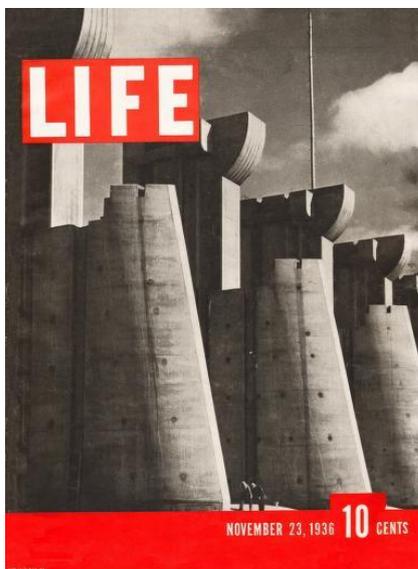
Pelos finais dos anos trinta, a proliferação de fotos, maiores e mostrando mais ação, emoção e detalhes (que substitui as sequências de imagens), não evitou, contudo, que, já na altura, e mais ainda com o tempo, parte dessas imagens fossem o que designamos por pseudo-fotografia-jornalística, isto é, fotografias encenadas, fabricadas especialmente para serem objeto de discurso fotojornalístico (2000, p. 106).

Ademais dessa construção de “mundos possíveis”, os fotojornalistas também demonstram seu “faro” para notícias e para fazer uma “pauta virar”, jargões bem conhecidos nas atuais redações. Um exemplo disso foi a primeira edição da revista *LIFE*, publicada em 23 de novembro de 1936. A capa da revista estampa um grande dique no estado de Indiana, EUA. A autora da foto, Margaret Bourke-White, em sua cobertura fotográfica tangenciou da

³⁴ Os manuais de fotojornalismo só vão começar a trazer a dimensão deontológica nas edições da década de 1980.

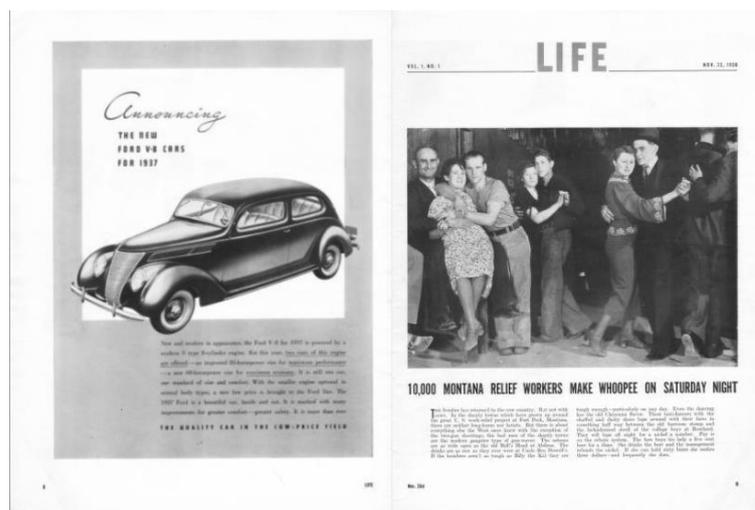
linha editorial da revista. “A explicação foi de que a fotógrafa modificou a pauta combinada: em vez de fotografar aspecto da construção, documentou aspectos humanos, que formaram a reportagem no miolo da revista” (Buitoni, 2011, p. 76).

Imagem 31 - Edição nº1 da Life, 1936.



Fonte: Internet Archive (2014)

Imagem 32 - Páginas 8 e 9 da edição nº1 da Life, 1936.



Fonte: Internet Archive (2014)

Já na primeira foto da matéria o leitor pode notar como a repórter escapa de uma visão voltada para a estrutura do dique e aponta seu discurso narrativo para o aspecto humano. A repórter foca sua apuração nas famílias que trabalhavam na construção, seus lares, hábitos, afazeres e todo aspecto que humanizasse o dique de Indiana. Além disso, se o leitor

da *LIFE* quisesse ler uma piada, encontraria nessa edição, poderia também fazer um excelente exercício de prosperidade olhando os anúncios de carros de luxo, dos cruzeiros marítimos, das bebidas alcoólicas ou câmeras fotográficas Leica e Sigma.

Explorando, a pesquisa deparou-se com uma edição que traz cinco páginas bem ilustradas falando sobre o “Brazil” onde tudo resume-se a imagens do Rio de Janeiro e o repórter escreve na última página “Brazil: it’s civilization”.

Há que se reconhecer as “sacadas” presentes nesta revista na qual o editor abre a publicação com o seguinte título: “LIFE BEGINS”. Antes mesmo do texto, uma foto “rasgando” página inteira na qual pode-se ver o instante do nascimento de um bebê. Uma imagem vertical, monocromática, em um local que parece uma sala de parto com sua equipe médica. A figura central, paramentada, em gesto de inclinar-se, que pode parecer uma reverência ou um ato de observação e cuidado, segura um recém-nascido pelos pés e de cabeça para baixo. A recém nascida, de olhos fechados, chora. A legenda da foto diz:

A câmera registra o momento mais vital de qualquer vida: seu início. Há algumas horas, a criança estava inquieta no ventre da mãe. Um segundo atrás, sua vida fetal foi rudemente encerrada quando o cirurgião cortou seu cordão umbilical – através do qual o nascituro havia extraído toda a existência de sua mãe. Então, por um ou dois segundos, a criança ficou pendurada, fraca e sem fôlego, entre duas vidas. Seu sangue circulava e seu coração batia apenas com o impulso dado por sua mãe. De repente começa a vida nova e independente do bebê. Ele levanta os braços, dobra os joelhos e, com sua primeira respiração curta, solta um grito com o rosto vermelho (Life, 1936, p. 2, Tradução nossa).³⁵

Imagem 33 - Páginas 2 e 3 da edição n°1 da Life, 1936.

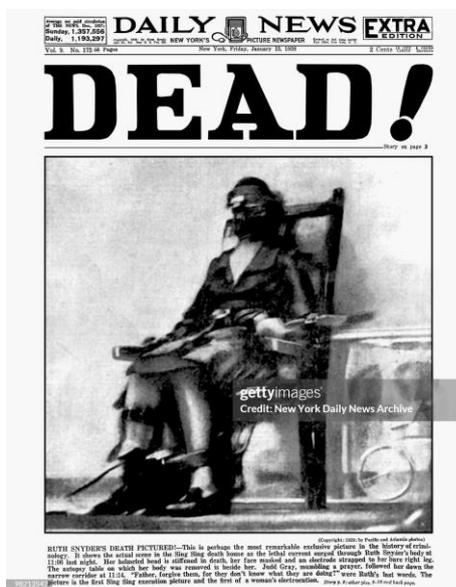


Fonte: Internet Archive (2014)

³⁵ *The camera records the most vital moment in any life : Its beginning. A few hours ago, the child layrestless in its mother's womb. A second ago, its fetal life was rudely ended when the surgeon snipped its umbilical cord — through which the unborn child had drawn all existence from its mother. Then, for a second or two, the child hung lank and unbreathing between two lives. Its blood circulated and its heart beat only on the impetus given by its mother. Suddenly the baby's new and independent life begins. He jerks up his arms, bends his knees and, with his first short breath, gives out a red faced cry.*

Como podemos notar neste exemplo, as revistas ilustradas, não apenas os jornais impressos, foram um grande meio de desenvolvimento e difusão do fotojornalismo. Esses veículos proporcionaram a expansão do universo mostrável. Esse movimento que começou no proto-fotojornalismo, dilata-se pela primeira revolução e estende seu alcance até este momento de virada para a segunda revolução. Alojaram-se na imprensa as imagens dramáticas e que suscitam debates sobre a ética do campo da fotografia de atualidades. É o “terreno” do nunca visto. Um bom exemplo é a cobertura fotográfica da execução de Ruth Brown Snyder, na cadeira elétrica. A fotografia foi publicada no *Illustrated Daily News* e já aponta para o que será conhecido como foto choque, forte característica da segunda revolução do fotojornalismo, principalmente na cobertura da Guerra do Vietnã.

Imagem 34 - Capa do *Illustrated Daily News*, 13 de janeiro de 1928.



Fonte: Getty Images

Além das imagens chocantes, como esta da execução de Ruth Brown Snyder, ficam claros nesse período a inclinação documental da fotografia a serviço do jornalismo, o entendimento da imagem como fator de legibilidade e de acessibilidade aos textos, a prática de um fotojornalismo de autor, a mutação do *design* dos jornais e a preferência dos veículos por fotos de ação.

Também são parcelas constitutivas a introdução da telefoto³⁶, o crescente interesse dos fotógrafos pelo fotojornalismo, a elevação definitiva do fotojornalismo à condição de subcampo da imprensa graças a cobertura da Guerra Civil Espanhola e da II

³⁶ Equipamento de transmissão de imagens.

Guerra Mundial, ampliação do que é mostrável em um jornal e o desenvolvimento tecnológico que entrega câmeras menores, filmes mais rápidos e lentes teleobjetivas.

3.5 Teatro (fotográfico) de guerra

A verdade é tanto uma questão de mostrar às pessoas como a guerra pode parecer como de reproduzir o que a ocasião coloca à frente da objetiva.
Vicki Goldberg

Como dito anteriormente neste estudo, o desenvolvimento do fotojornalismo não foi implementado de maneira uniforme nas redações. Mas, depois da década de 1940, período ainda da primeira revolução, no que refere-se aos pólos norteadores, Europa e Estados Unidos da América, houve uma maior convergência entre os fotojornalistas.

Podemos afirmar que este fenômeno ocorreu, segundo Sousa (2000), por fatores socioculturais e sociotécnicos. A possibilidade de transmissão de fotografias por meio do advento da telefoto em 1935, a fuga para os EUA dos fotojornalistas e editores que eram perseguidos pelo regime de Hitler, a cobertura de vários profissionais durante a II Guerra Mundial e os próximos conflitos armados, a crescente transnacionalização das culturas e da economia e o poderio das agências de notícias.

A pesquisa, diante dos dados levantados, considera que neste período já havia a consolidação da profissão de fotojornalismo. Já existe aqui o sujeito sociotécnico especializado, que desloca-se para o acontecimento, para a notícia, com o objetivo de codificar o fato em fotografias, isto dentro de uma cadeia produtiva que é capaz de articular a imagem fotográfica e os textos jornalísticos.

Outro fato verificado durante o proto-fotojornalismo e na primeira revolução, e que apresenta-se como uma parcela perene da fotografia de atualidades, é que conflitos armados sempre foram um bom laboratório para o fotojornalismo e coloca à prova novas capacidades, impulsionando a atividade para outro patamar.

Conflito e guerras sempre foram temas privilegiados pela fotografia de imprensa” [...] A Segunda Guerra Mundial teve bastante cobertura, principalmente pela revista “Life”, que chegou a ter 21 fotógrafos em diferentes regiões de combate. A imprensa na Alemanha, França e Itália estava limitada pela censura de seus governos. Como os Estados Unidos entraram no conflito muito mais tarde, as revistas norte-americanas puderam documentar as cenas com bastante liberdade, embora boa parte tenha cunho de propaganda ao glorificar a coragem dos soldados aliados. Não havia muita imagem de denúncia do horror da guerra, como as reportagens de Lee Miller sobre a libertação dos campos de concentração (Buitoni, 2011, p. 102-103).

Imagem 35 -Prisioneiros libertados remexem lixo do campo de concentração em Dachau, Alemanha / Lee Miller, 1945.



Fonte: Folha de São Paulo (2017)

Podemos verificar também, parcelas constitutivas nas coberturas anteriores que são rebatidas nesse período e preparam terreno para a segunda revolução. A censura foi bastante presente durante a II Guerra Mundial e o uso da fotografia como uma possibilidade de levantar o moral da população e das tropas era uma constante. Outra característica da cobertura fotojornalística, foi a parcialidade dos fotógrafos. Freund vai lembrar que “a fotografia não era apenas uma maneira de ganhar dinheiro. Queriam expressar, por meio da imagem, seus próprios sentimentos e suas ideias sobre os problemas da época” (Freund, 1983, p. 142, tradução nossa).³⁷

Outrossim, com bastante frequência os repórteres fotográficos apresentaram imagens tendenciosas da guerra. Foi comum, nas coberturas fotográficas, lançar mão de protocolos de encenação para construir imagens poderosas e propagandísticas, prática herdada, por exemplo, de “A morte de um miliciano”, feita na Guerra Civil Espanhola por Robert Capa. Podemos observar nesse contexto a imagem de Joe Rosenthal dos *marines* içando a bandeira dos Estados Unidos em Iwo Jima.

³⁷ [...] la fotografía no era solamente una manera de ganar dinero. Querían expresar a través de la imagen, sus propios sentimientos y sus ideas sobre los problemas de su época.

Imagem 36 - *Iwo Jima and Okinawa: Death at Japan 's Doorstep* (1945).



Fonte: The National WWII Museum - Nova Orleans

Nesta fotografia, podemos passear por uma composição em diagonal mostrando cinco *marines*, um mais escondido, em um arranjo que quase é capaz de remeter a uma representação visual da escala menor harmônica, erguem um mastro com a bandeira Norte Americana. Pavilhão golpeando o vento, o soldado mais a frente parece fazer um esforço maior que os outros; o que vem logo em seguida, quase empresta seu ombro esquerdo para apoiar o símbolo de seu país; o próximo, o único que carrega uma metralhadora, estica-se no que assemelha um derradeiro esforço capaz de erguer o mastro; por fim, um soldado que acabou de largar do objeto de trabalho em equipe, o vão entre sua mão e a haste fisga o olhar, convida para uma infinidade de pensamentos. Não há rosto visível nesta imagem e justo por isso há todos os rostos que quisermos.

Esta fotografia emblemática é mais um exemplo de que não localizamos a “verdade” no arranjo indicial. Ela é um discurso, um manifesto. Aqui expõe-se mais um resultado de um protocolo de encenação, um “mundo possível”. O fotojornalismo é feito de mundos possíveis, mas que sustentam-se no conteúdo com o objetivo de informação. Ancorar na imagem fotográfica o estatuto de “verdade” é um resultado sociotécnico e sociocultural. É a “fé” no fotojornalismo como um “sistema perito”.³⁸

É importante salientar também que as agências fotográficas que abasteciam as agências de notícias, foram crescendo em importância no período da Guerra Fria. Os repórteres fotográficos especializaram-se em atender as necessidades dos jornais diários,

³⁸ A segunda, talvez mais significativa característica dos *Sistemas Peritos* é que eles implicam, da parte dos clientes ou consumidores, uma crença em sua competência especializada. (Miguel, 1999, p. 198)

amplificando o fotojornalismo de velocidade. “A velocidade/atualidade, nas agências e nos jornais, vai tornar-se cada vez mais, um critério de valor-notícia” (Sousa, 2000, p. 126).

Se por um lado o fotojornalismo vai encontrar novas formas de expressão, por outro a rotinização e “convencionalização” do trabalho fotojornalístico dentro do contexto da indústria cultural também originou uma certa banalização da fotografia de atualidades. É o que Sousa chama de “*fait-divers*”³⁹, que “pouco mais permite ao observador do que ver e surpreender-se” (2000, p. 124).

A banalização do fotojornalismo vai deslocar a fotografia para algo meramente ilustrativo em algumas publicações. É também tempo da emergência do que Sousa vai chamar de “foto-glamour”. Mas esse movimento não implica o fim das fotorreportagens, ao contrário. A partir de meados dos anos cinquenta, nota-se uma importante evolução estética em alguns fotógrafos da imprensa - documentaristas ou fotojornalistas - que cada vez mais aproxima a fotografia das obras de arte.

No que refere-se à tecnologia do período pós Segunda Guerra, já encaminhando para a segunda revolução, devemos salientar a popularização das câmeras *Reflex*. Equipamento extremamente prático, rápido e que não sofre com o problema de paralaxe, ocupou as redações e apresentou-se como uma ferramenta bastante eficiente para o fotojornalismo. Não é uma câmera silenciosa ou discreta como uma *Rangefinder*, bastante utilizada durante a primeira revolução do fotojornalismo, mas o fato do fotógrafo perceber na própria ocular a imagem gerada na lente que está sendo utilizada, foi um grande salto de qualidade na operação do equipamento.

3.6 Período do chocante

É nesse período que acontece a popularização do espetáculo televisivo. As revistas ilustradas começam a apresentar os primeiros sinais de crise pela migração da audiência. Em contrapartida, a imprensa passa a publicar fotografias coloridas com maior regularidade, obrigando assim as agências a adaptarem-se à nova exigência do mercado.

Sousa (2000) vai apontar outra virada importante. A mudança da relação de trabalho dos fotojornalistas com as agências. O autor afirma que “o estatuto econômico e social dos fotojornalistas começa também a melhorar no pós-guerra”. Após a fundação da

³⁹ O termo *fait divers* não tem uma correspondência exata na língua portuguesa; às vezes é aproximado à seção de “Variedades”. No jargão jornalístico, costuma-se denominar *fait divers* notícias curiosas, por vezes com apelo sensacionalista e quase sempre destituída de relevância política ou social. (Buitoni, 2011, p. 108)

Magnum em 1947, os fotógrafos passaram a reivindicar a propriedade de seus fotogramas e um controle maior sobre a edição de seus materiais. “As ideias de emancipação correspondem, de alguma forma, ao estatuto de independência que os fotógrafos já tinham possuído no século XIX”. A modalidade de freelancer, que alguns profissionais vão preferir, vai promover uma maior liberdade de criação e atuação na fotografia de notícias (Sousa, 2000, p. 127).

O período do pós-guerra, ou de Guerra Fria, como convém nomear, também foi o palco das lutas político-ideológicas. É nesse turbilhão político, cultural, econômico, ideológico, social, ético e estético que o jornalismo emana assim como o “quarto poder”. Um exemplo dessa ação foi como o “*The New York Times* não coibiu-se, em 5 de outubro de 1969, de selecionar de um álbum de David Douglas Duncan as fotografias em que Nixon surgia com as piores expressões para minar a campanha republicana à presidência dos EUA” (Sousa, 2004, p. 129).

Este cenário apresentou também novas parcelas de constituição do fotojornalismo como a ideia de imprensa cor-de-rosa⁴⁰, o aumento das publicações das revistas eróticas e as especializadas em moda, decoração, eletrônica e fotografia. Também eclodem os tabloides de escândalos em que os *Paparazzi* encontram espaço para suas imagens questionáveis, trazendo a estética das teleobjetivas, em contraponto ao uso das lentes grande angulares de Robert Capa do ciclo anterior. Um fotojornalismo de distância, com seu escopo ético absolutamente questionável, que rompe a barreira da vida privada e traz à baila a fofoca, a vida amorosa e sexual de celebridades.

Peixoto (2016) defende que, para além dos pontos frisados por Sousa, no intervalo dos anos de 1950 a 1980, houve um intenso aprofundamento no processo de profissionalização do fotojornalismo. “Essas novas relações procedimentais e processuais associadas ao desenvolvimento da atividade, conseqüentemente, também resultaria na expansão dos horizontes metodológicos e conceituais abordados pela *News/Press Photography*”⁴¹. (2016, p. 123)

Acompanhando o pensamento, por sobre o terreno preparado neste período de Guerra Fria, eclode a segunda revolução do fotojornalismo. Para Sousa (2000), ela acomodase entre os anos setenta e oitenta, tempo em que a televisão torna-se o meio de comunicação mais popular. Há um fabuloso crescimento econômico e surgem movimentos alternativos,

⁴⁰ Maneira como alguns pesquisadores, como Gandour (2020), se referem ao tipo de jornalismo sem compromisso social.

⁴¹ Peixoto nomeia esse período de “Terceira transição: News/ Press Photography para Fotojornalismo 1.0”.

como os Híppies ou Beatniks, que culturalmente apontaram tendências e criaram resistências a engrenagens delicadas do período. Também é o tempo dos Panteras Negras, Black Power, Frente Sandinista de Libertação Nacional, Movimento Nacionalista Revolucionário e tantos outros grupos responsáveis por sacudir politicamente todos os continentes.

O processo de descolonização está acelerado e novos estados aparecem por todas as partes. Na América Latina, as guerrilhas e as ditaduras enfrentam-se ferozmente e fazem nascer mitos como o de Che Guevara, assassinado na Bolívia em 8 de outubro de 1967. “A foto de seu cadáver, cercado de militares e policiais que o exibiam, deu, na ocasião, a volta ao mundo” (Sousa, 2000, p. 151).

Imagem 37 - Corpo de Che Guevara rodeado de militares e policiais (1967).



Fonte: Folha de S.Paulo (2023)

Uma imagem chocante. Um corpo que mesmo abatido aparenta ter maior estatura do que todos presentes no recinto e é capaz de sustentar uma aura de dignidade impossível de descrever com precisão. Além do líder revolucionário assassinado, cinco pessoas dedicam-se a observar seu cadáver, incluindo o que parece um fotógrafo. Outras três pessoas passam pelo fundo da imagem. O oficial que aparenta envergar maior patente, vestindo farda em tom escuro e o símbolo de uma ave no quepe que faz lembrar de regime totalitário europeu, na esquerda da fotografia, faz um movimento desajeitado para observar o rosto de Che. Na sequência, há o fotógrafo que está trajando uma camisa branca, de mangas curtas e projeta sua cabeça para frente em gesto que faz parecer que o mesmo desconectou-se do ambiente e de seu ofício. Parece balbuciar algo e olha fixamente para o rosto de Che. Do seu lado, um senhor que também veste camisa clara de mangas curtas e carrega algo no bolso. De chapéu na cabeça, abana um pedaço de papel na direção da face da morte e em um gesto de inclinar-se por sobre o cadáver, olha para o rosto de Che. Por trás desses dois últimos, uma terceira

pessoa de camisa branca, seu rosto esconde-se nas sombras. Mais uma pessoa também aparece nessa cena. Homem branco, vestindo *blazer*, mão enfiada no bolso das calças, aparece de perfil. Sustenta seu peso na perna esquerda enquanto inclina-se por sobre o corpo sem vida. Ele também olha o rosto de Che. Fechando a composição, um soldado. Também em um gesto desaprumado, não olha para o corpo, não fita o rosto de Che, não inclina-se. Apenas parece arrumar suas calças ou repousar a mão na arriata.

A imagem é forte não apenas pela “estrutura textual” que é possível encontrar nela. É a imagem do mórbido espetáculo de observar o rosto de um mito abatido. Mas, para além disso, ela localiza uma característica da segunda revolução do fotojornalismo. A foto-choque.

Não devemos encarar a foto-choque como o produto de um acaso, da sorte da atenção do fotógrafo que esteve na hora certa, no lugar certo. É Barthes quem diz que “uma fotografia pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar”. São essas as três dimensões de uma imagem fotográfica, cuja qual envolvem-se o fotógrafo, o objeto fotografado e o receptor da imagem que Barthes vai descrever assim:

O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eídolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém através de suas raízes, uma relação com o “espetáculo” (1980, p. 20).

Essa passagem barthesiana nos leva a entender que mesmo as fotografias extraordinárias, chocantes, exóticas, flagrantes, fazem parte de um complexo e intrincado jogo de cena, composto por protocolos de encenação no qual o *Operator* tem uma intenção e procura como representar esse impulso; os envolvidos na cena, recortados pela composição, entendem que vão ser representados e assumem seus papéis de *Spectrum*, pequenos “simulacros”, para que todo jogo de cena seja crível, coerente, entendível; por fim, o *Spectator* lança seu olhar, desavisado ou alerta, sobre o jogo de cena, sobre esse mundo possível, e, chocado ou não, localiza na imagem a “verdade” sobre o acontecimento distribuída por um sistema perito, a fotografia de notícia.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica (Barthes, 1980, p. 22).

Com esse entendimento e sem afastar-se do intuito de informar, o universo do mostrável está dilatando-se nesse período e, na Comunicação Social, o aumento da concorrência acentuou os aspectos negativos do jornalismo sensacionalista. Os fotojornalistas estão à procura das imagens sensacionais e menos preocupados com o aprofundamento dos temas abordados. São, por vezes, imagens que convocam o argumento da ética e que precisam ser ancoradas como produto de um tempo. Mas, para além do sensacionalismo, mas como resultado desse tempo, a foto-choque, a estética do horror, também serviu para mobilizar agentes importantes.

Imagem 38 - Don McCullin - *Marine ferido sendo transportado por tanque durante a ofensiva de Têt, Batalha de Hué, Vietnã (1968).*



Fonte: Contact Press Images (2001-2015)

Um dos palcos mais representativos desse momento da fotografia de atualidades é a Guerra do Vietnã. Diferente dos outros conflitos que contaram com a presença dos fotojornalistas, no Vietnã os profissionais de imagem mergulham nos combates, estimulados pela estética do horror e por menos censura por parte dos governos, gerando correntes de opinião contrária à guerra. “Recordem-se, por exemplo, os trabalhos de Don McCullin, um esteta do horror, ávido de denunciar o mal, que ele afirmava distinguir claramente por trás do visor” (Sousa, 2000, p. 152).

Peixoto, investigando os manuais de fotojornalismo do período, dá destaque para o *Photojournalism Manual - how to plan, shoot, edit, sell*:

[...] para os aspectos correlacionados à cobertura das pautas fotográficas (*assignments*), o guia produzido por Bergin (1967) pode ser classificado como o primeiro manual a associar o conceito de valor-notícia (*News Values*) e critérios de noticiabilidade à prática de fotojornalismo. Para o manualista, a condução dos

trabalhos guiados por tal abordagem ajudaria a aprofundar os parâmetros com os quais os fotojornalistas poderiam guiar suas atividades (2016, p. 136).

Fica claro no estudo de Peixoto que os critérios de noticiabilidade na cadeia manualística do fotojornalismo, a partir da década de 1960, já apontam, de forma empírica, para o que entende-se por Valor-notícia. No entanto, não parece uma preocupação, a construção de uma deontologia para a profissão.

É apenas nos anos 1970 que, diferente de outros manuais publicados até então, novos guias são lançados e já constam com um conjunto de informações que dão conta das dimensões técnicas, estéticas e deontológicas da atividade de fotojornalismo. Um exemplo é o *The Professionals' Approach*, escrito por Kenneth Kobre, que, segundo Peixoto (2016), é “um dos guias mais completos” disponíveis para os fotógrafos.

O autor propôs um modelo para a atividade fotojornalística que até então não havia sido explorado, o qual apontou não apenas para o âmbito da técnica, mas também descreveu o fotojornalismo como resultado de fatores que o associavam, de forma definitiva, ao campo da comunicação. Peixoto diz que: “De acordo com Kodré (1970), um bom repórter fotográfico não deveria realizar suas imagens apenas para que essas servissem de material ilustrativo aos veículos de comunicação” (Peixoto, 2016, p. 140-141).

Em contradição a esse pensamento apontado pelo pesquisador, Sousa (2000) afirma que o período da segunda revolução também é marcado pela ideia de que o fotojornalismo tinha chegado ao seu fim, “mas foi só o fim de uma época” (Sousa, 2000, p. 153). Essa afirmação é capaz de dar conta da quantidade de vezes que o fotojornalismo foi “sacudido”, precisando reinventar-se e rearranjar sua tríade guilhermina.

Outro aspecto claro para este estudo, observando a evolução da fotografia de atualidades, é que as fronteiras entre suas revoluções são difusas e a porosidade do fotojornalismo é capaz de permitir que as parcelas constitutivas transpassem pelos tempos da atividade.

Uma analogia capaz de dar conta de traduzir a transição entre as revoluções do fotojornalismo é uma corrida de revezamento. Na passagem do bastão entre os corredores, o anterior continua seguindo a trajetória e desacelerando gradativamente, enquanto o seguinte, ao receber o objeto perene, que deve percorrer todo o circuito, já havia iniciado sua corrida momentos antes, com a intenção de entrar em sincronia com o seu companheiro predecessor. Logo, os dois corredores afastam-se no binômio espaço/tempo. Nessa imagem, podemos perceber como um ciclo passa pela fase do próximo, promovendo influências na execução do

percurso. Também apresenta-se o objeto perene, o bastão, que deve prevalecer em todas as fases da corrida.

Para o autor Sousa (2000), a Guerra do Vietnã, onde não havia a censura dos fotojornalistas, foi a última ocasião de glória da fotografia de atualidades. Como resultado da cobertura, a opinião pública voltou-se contra o conflito e os militares. Sentindo a importância do fotojornalismo, as forças armadas ampliam a vigilância sobre os repórteres.

O controle sobre os fotógrafos estende-se para além da guerra. Alcança o cenário político e cultural com o impedimento de fotografar determinados eventos ou parte deles e controle sobre o equipamento dos fotógrafos de tal forma que as assessorias lançam mão de exigir o uso de determinada lente para a cobertura fotográfica do evento.

Mais uma característica desta revolução é o uso das imagens captadas por pessoas que não são fotojornalistas. A recuperação dos fatos. Essa foi uma solução para uma cobertura onipresente, de maneira que as agências e jornais poderiam estar em qualquer lugar, em qualquer momento, publicando imagens dos mais diversos fatos, mesmo com as editoriais mais reduzidas por conta da crise de arrecadação do período. Pode ser esse um sintoma do que chamou-se de “democratização do olhar”, que ocasionou também a ampliação do universo do mostrável e a invasão da vida privada.

Um ponto bastante sensível foi a inserção das fotografias coloridas nas rotinas dos jornais impressos. O que na atualidade é bastante natural, nesse período ergueu-se como um choque estético que forçou a adaptação dos fotógrafos. “A cor passa a dominar as revistas e a imiscuir-se com força nos jornais, sobretudo nas primeiras páginas, a partir da década de oitenta” (Sousa, 2000, p. 157).

Em contrapartida das imagens chocantes de guerra, a regularidade do fotojornalismo era a fotografia do cotidiano. Sousa nos diz que é um período pouco criativo por parte da fotografia de atualidades, mas que a evolução tecnológica vai impulsionar a profissão para outras dinâmicas.

No campo técnico, em 1972 a UPI lançou o sistema Uniflex. O sistema usava um processo de registro eletrostático para transmitir e receber fotografias com maior qualidade. No final da década de setenta, os computadores aumentaram a capacidade destas máquinas.

Em 1972, a Pentax lançou o modelo ES com fotômetro incorporado. Em 1977, a Konica começou a fabricar a C35AF, com autofoco. Surgem, na mesma altura, as objetivas olho de peixe, os flashes estroboscópicos e os conversores.

Entretanto, em 1974, a Associated Press substituiu a tecnologia *wirephoto* pela tecnologia *laserphoto*, proporcionando maior definição nas imagens transmitidas à distância (2000, p. 161).

3.7 Um fotojornalismo sem prata

Todos esses aparatos da segunda revolução foram bastante relevantes para o rearranjo do fotojornalismo, mas o que este estudo é capaz de apontar como um ponto de grande relevância no avanço tecnológico e que foi capaz de modificar a maneira de fazer fotojornalismo e reposicionar a relação do mesmo com o tempo, foi o lançamento da Mavica (*Still-video camera*), em 1981.

Imagem 39 - Mavica (1981).



Fonte: SONY (2023)

Esse equipamento promoveu um real câmbio na lógica de captação das imagens da fotografia de atualidades. A câmera assegurava maior velocidade nas rotinas, já que não operava por meio de películas fotoquímicas, mas sim com um disco de memória. Depois das imagens gravadas, as mesmas poderiam ser lançadas imediatamente para um computador, sem ter que passar pela etapa da digitalização da imagem analógica e lançada diretamente nos sistemas de diagramação dos periódicos⁴².

Um protótipo de câmera fotográfica eletrônica. Anteriormente, pensava-se que as fotografias eram gravadas quimicamente em material fotossensível a base de prata, mas a Mavica foi desenvolvida como um novo tipo de câmera fotográfica eletrônica que rompeu com essa noção ao eliminar a necessidade do filme fotográfico. Todos os aspectos do processamento químico convencional foram substituídos pela tecnologia eletrônica, pois as imagens que passavam pelas lentes eram convertidas em sinais elétricos por um CCD (dispositivo de imagem de estado sólido) desenvolvido pela Sony, e os sinais gravados em um disquete de duas polegadas.

⁴² Vale ressaltar que este é o período da proliferação dos microcomputadores e a proliferação dessa tecnologia favoreceu a implementação de uma cultura digital no fotojornalismo.

chamado Mavi-Pak. Este equipamento foi usado para o registro fotojornalístico das Olimpíadas de Los Angeles e, em 1988⁴³ (Sony, 2023, tradução nossa).

É nos anos oitenta que os fotógrafos começam a adotar a tecnologia digital em suas rotinas. Enquadramentos, correção de iluminação, contraste, temperatura de cor e toda sorte de correções que antes deveriam ser feitas na própria captação da imagem ou em um laboratório químico, agora estão sendo realizadas em um computador. “Nascidas da necessidade de facilitar a vida aos fotógrafos e editores, as novas tecnologias de manipulação de imagem, potenciam a ficção fotográfica a níveis nunca antes alcançados” e já anunciam o próximo momento da fotografia de atualidades: a terceira revolução (Sousa, 2000, p. 162).

O marco que aponta o começo da terceira revolução é a queda do Muro de Berlim em 1989. É o fim da Cortina de Ferro e a desagregação da ex-União Soviética que separava o planeta em dois blocos distintos. O cenário é a agitação dos anos oitenta e noventa com seus problemas imigratórios, o desenvolvimento de novos meios de comunicação e tecnologias da informação. Como não poderia ser diferente, conflitos estão espalhando-se pelo globo e são oportunidades para a fotografia de atualidades. Ilhas Malvinas, Golfo, Panamá, Ruanda, ex-Iugoslávia, Chechênia... Por toda parte há conflitos para os repórteres fotográficos. Os Tigres Asiáticos e a China estavam começando seus desenvolvimentos econômicos, as democracias espalham-se e os EUA tornam-se a única superpotência mundial.

A popularização dos microcomputadores e as possibilidades de tratamento de imagem suscitam um problema que até então não era uma questão relevante para o fotojornalismo. A manipulação da imagem. A tecnologia digital também trouxe os benefícios das transmissões mais rápidas e com mais qualidade das fotografias. Esse aspecto alimentou ainda mais o jornalismo de velocidade e o fator tempo pesa ainda mais.

O confronto do Vietnã, marcador da segunda revolução, serviu de laboratório para a relação das forças armadas com os fotojornalistas. Na Guerra do Golfo, a repressão foi disfarçada de controle e os repórteres fotográficos tinham muito mais características de assessoria de imagem que de repórteres.

[...] cômicos da importância que o fotojornalismo teve na sensibilização do público contra a guerra do Vietnã, os militares de ambos os lados adotaram estratégias censórias, como o funcionamento de pools de repórteres fotográficos com outros

⁴³ *A prototype electronic still camera. Previously, photographs had been thought to be recorded chemically on silver photosensitive material, but Mavica was developed as a new type of electronic still camera that broke away from this notion by eliminating the need for film. Every aspect of conventional chemical processing was replaced by electronic technology, as the images that passed through the lens were converted to electrical signals by a CCD (solid-state imaging device) developed by Sony, and the signals recorded on a two-inch floppy disk called the Mavi-Pak. Mavica was used for news photography during the Los Angeles Olympics, and in 1988.*

jornalistas, guiados por militares através de itinerários previamente escolhidos; a própria estratégia militar foi programada a pensar nas imagens, que, pela primeira vez na história do fotojornalismo, se concentraram mais na alta tecnologia militar que no elemento humano (Sousa, 2000, p. 200).

Com relação à tecnologia, a emergência da internet e a digitalização das redações promoveram um câmbio significativo para a comunicação, por consequência, esse fenômeno à base de números binários também penetrou nas editorias de fotografia. A câmera fotográfica digital e os computadores, com seus fluxos de transmissão de dados com maior velocidade que uma câmera fotoquímica, invadiram os departamentos de fotografia, não de forma sincrônica entre as redações, e modificaram imediatamente as rotinas dos editores, laboratoristas, arquivistas, tratadores e fotógrafos, extinguindo alguns postos de trabalho e criando outros.

A estética da velocidade, da imagem imediata, do “*just in time*”, que às vezes implica na imagem superficial dos fatos, ocupa a preocupação dos editores, dos repórteres e novos desafios são lançados nas redações. A dinâmica de ter a imagem disponível cada vez mais rápido, não só para a redação, mas “carregada” nas plataformas dos veículos e disponibilizada na *web*; envolve a presença na maioria dos acontecimentos criando uma sobrecarga nas editorias de fotografia; de ter imagem de impacto a todo momento para conseguir a atenção da audiência que agora dispersa-se pela internet e a adoção de novos recursos fotográficos para suprir essas demandas.⁴⁴

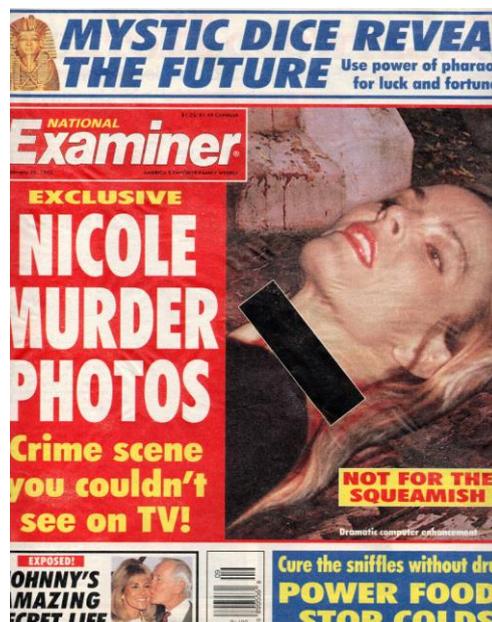
As ferramentas digitais levam a produção fotojornalística para outra dimensão, o que provoca um debate intenso sobre os limites de interferência que deve haver sobre uma imagem fotográfica para que a mesma cumpra seu estatuto de fotojornalismo. Mais que nas outras revoluções, a terceira revolução vai criar um zelo excessivo sobre a imagem ancorada no índice, fortalecendo uma distorção sobre a ideia de que a imagem fotográfica é o próprio índice, recuperando a noção de que ela é a “verdade” sobre os fatos e que uma imagem produzida sem a presença do índice não é capaz de ancorar a impressão sobre um acontecimento.

Essa reflexão invoca novas fronteiras sobre a ética no fotojornalismo. Colocando em perspectiva, ao que era autorizado nas outras fases, a terceira revolução apresentou-se muito mais conservadora no que refere-se a assumir uma imagem que não localiza a “verdade” sobre os fatos unicamente sobre o índice.

⁴⁴ Vale salientar que a todo momento a própria estrutura da internet se atualiza e vai exigindo novos comportamentos do fotojornalismo. A própria evolução da internet discada para a internet de banda larga já é câmbio suficiente para criar um alvoroço nas redações.

Alguns mecanismos são acionados pelas redações para poder lançar mão dessas novas possibilidades de uso de uma imagem eletrônica. Um exemplo foi a edição do dia 26 de fevereiro de 1995 do jornal *National Examiner*.

Imagem 40 - Capa da edição de fevereiro de 1995 do jornal *National Examiner*.

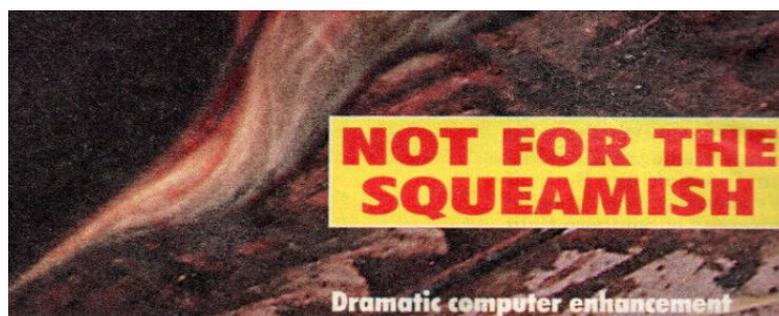


Fonte: ebay (2023)

A capa da publicação trás a seguinte manchete: “Exclusivo - fotos do assassinato de Nicole”. Logo após pode-se ler “Cena de crime como você não viu na TV” (Examiner, 1995, p. 1, tradução nossa)⁴⁵. A edição do tabloide aborda os assassinatos de Nicole Brown Simpson e de Ronald Goldman. Não seria uma surpresa estampar foto de homicídio na capa de um tabloide, ainda mais o feminicídio cometido por um ex-atleta. Mas, o que chama a atenção desta pesquisa, para além das vidas brutalmente ceifadas ou o uso da mensagem “não para sensíveis”, é a pequena nota de rodapé utilizada pelo jornal.

⁴⁵ *Exclusive - Nicole murder photos. - Crime scene you couldn't see on TV! - Not for the squeamish.*

Imagem 41 - Print de fragmento da capa da edição de fevereiro de 1995 do jornal *National Examiner*.



Fonte: ebay (2023)

A legenda trás o que pode ser entendido como “dramatização feita por computador”. Isto denuncia que a imagem da capa do jornal não é uma fotografia no sentido estrito, mas sim uma imagem computacional que tem por objetivo recriar a cena de um crime (Examiner, 1995, p. 1, tradução nossa)⁴⁶.

Vale rememorar aqui os instantes iniciais deste estudo. O surgimento do fotojornalismo deu-se com imagens que eram produzidas a partir do índice, mas que foram distribuídas como ilustração nas páginas das publicações. Em tempo, recordamos que na primeira e na segunda revolução, a “verdade” sobre os fatos ancorava-se no discurso capaz de instalar-se na fotografia, resultado de protocolo de encenação.

Esse artifício de informar a audiência que a imagem não é uma fotografia, mas sim uma dramatização computacional, é a resultante de uma cultura ainda não habituada com a imagem digital e suas possibilidades. Partindo da ideia que o jornal, como sistema perito, carrega consigo a premissa de que informa livre de desinformação, a chegada de uma nova forma de imagem não é abolida, mas recorre a ferramentas que localizem a audiência diante da imagem.

A audiência também era apenas passiva dos conteúdos distribuídos na internet. Ainda não existia o universo de redes sociais e a interação das empresas com o público era restrita a *chats* ou *e-mails*. De todo modo, um hábito de existência digital já dá seus primeiros passos e vai remodelando a maneira como a recepção é capaz de consumir informação. Dessa forma, o fotojornalismo também é atingido por esse novo paradigma e novas competências precisam ser assimiladas pelos fotógrafos.

[...] constata-se que o desenvolvimento da rede mundial de computadores em meados dos anos 90 do século XX, juntamente com a evolução tecnológica dos

⁴⁶ *Dramatic computer enhancement.*

meios visuais, redefiniram significativamente o universo fotojornalístico, esse conjunto de práticas vinculado simultaneamente, a uma compreensão da notícia e também a um domínio tecnológico progressivo e que exige do fotógrafo aportes cognitivo-tecnológicos cada vez mais apurados (Peixoto, 2016, p. 150).

O câmbio na comunicação não acontece apenas na velocidade que ela acontece. O deslocamento da informação dos meios físicos para os digitais também promove mudanças nos conteúdos.

A velocidade proporcionada pelo surgimento e desenvolvimento da conexão de banda larga permitiu aos desenvolvedores de conteúdo de sites e portais explorar, ao máximo, os recursos multimidiáticos os quais apontavam para uma maior justaposição entre texto, imagem, som e vídeo. Os resultados dessa investida podem ser observados em grandes portais e sites de notícia, os quais buscaram explorar os recursos proporcionados pela *web* de forma mais interativa. (Peixoto, 2016, p. 150).

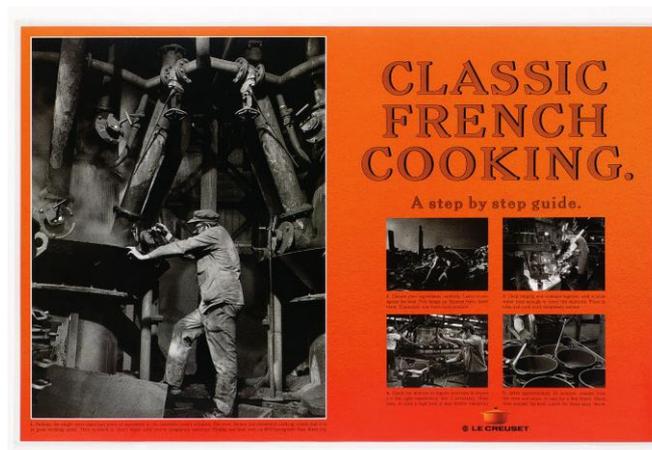
Os fotógrafos agora precisam acumular determinadas funções que até então não faziam parte de suas rotinas. Novas competências, para além do domínio de um equipamento digital, passam a ser exigidas como programação, tratamento de imagem em *softwares*, domínio das ferramentas de distribuição das imagens na internet e tudo mais que possa dar conta da diáspora dos fotojornalistas fotoquímicos para o mundo da fotografia digital.

Diante de todos os fatores elencados até aqui, uma nova crise instaurou-se no fotojornalismo, mas, do ponto de vista desta pesquisa, esta atribulação foi apenas o sentimento radicado no conservadorismo de parte dos fotógrafos na adaptação do câmbio para o universo digital. Também percebe-se como parte da maleabilidade da fotografia de atualidades, sua aplicação para além das empresas de jornalismo.

Essa pervasividade que apresenta-se nas imagens de notícia acontece para além das páginas impressas, telas eletrônicas ou galerias de arte especializadas em fotografia. As imagens que antes tinham o objetivo de localizar a “verdade” dos fatos por terem presenciado a existência do índice, agora estão vendendo jeans e camisetas por meio da publicidade.

As fotografias das agências de fotografia que atendiam às redações, romperam a barreira das notícias e passaram a ilustrar campanhas publicitárias por toda parte do globo na transição dos anos oitenta para os noventa. “Mesmo na Magnum, supostamente depositária de uma certa tradição fotográfica que colocaria o conteúdo e o uso acima do lucro, há fotógrafos que permitiram que as suas fotos servissem à publicidade comercial” (Sousa, 2000, p. 204).

Imagem 42 - Fotos do ensaio Trabalho, de Sebastião Salgado, utilizadas em campanha publicitária.



Fonte: Pinterest (2023)

As campanhas das panelas *Le Creuset* não foram tão difundidas nos veículos brasileiros. Mas, para quem foi capaz de dar uma volta pela cidade, escutando em seu *walkman* a piramidal fita k7 *The World Won't Listen*⁴⁷ (1987), na “estica” de uma um tênis montreal, ornando com uma calça *baggy*, uma camiseta Fido Dido e os sonhos de democracia numa mochila da Company, se deparar com um outdoor da Benetton era o mais comum.

Imagens poderosas, chocantes, brutais, que convidavam alguns para a reflexão, outros para a ojeriza, estavam impressas em 3x9m por todos os cantos, até que fossem proibidas. “A colisão entre uma imagem de atualidade e a monotonia edulcorada dos comerciais desperta de imediato a reflexão, rompe a passividade”. (Toscani, 1996, p. 59)

É importante aqui ressaltar que o uso das imagens de acontecimentos por parte de Toscani não era um problema por parte dos fotojornalistas, mas sim por parte da publicidade, que teve sua estética e sua deontologia colocadas em questão pelas campanhas do fotógrafo italiano.

⁴⁷ <https://open.spotify.com/album/2clbQSNocEJCzkuPPuc00q?si=JCUgnLwJTD2x-zRc4VEsAw>

Imagem 43 - Campanha Benetton - tema AIDS. fotografia: Thérèse France (1992).



Fonte: Público (2017)

As campanhas da Benetton, assinadas pelo fotógrafo italiano Oliviero Toscani, que vinham sempre com os dizeres “cores unidas da Benetton”⁴⁸, são os casos mais famosos “entre as empresas que usam o fotojornalismo como instrumento publicitário” (Sousa, 2000, p. 204). A imagem de Thérèse France, que se assemelha a uma *Pietà*, é uma representação muito potente do que pode ser a dor de ver um filho morrendo.

Na esquerda da fotografia, uma mão entra no quadro vestindo uma longa manga negra e um anel no dedo mínimo. Ela segura o moribundo pelo pulso direito. Um assombroso fragmento da imagem que faz parecer que essa mão que penetra o quadro, está puxando o enfermo para fora da composição. O doente, por sua vez, esquelético, não consegue oferecer resistência à mão que apodera-se de seu pulso. Seu braço esquerdo, com a mão e os dedos levemente arqueados, articula-se na direção de seu rosto fazendo parecer um gesto de criar uma última resistência. Em seu pulso esquerdo, algo que parece um relógio de borracha. Que pontualidade esse corpo espera? Na sequência, um senhor que também usa um relógio em seu pulso esquerdo, vestindo uma camiseta negra, abraça gentilmente a cabeça do doente onde ele próprio repousou seu rosto. Nenhuma das duas figuras apresenta contração na face, o homem adoecido - consumido por sua enfermidade, o homem que abraça - consumido pela tristeza. As duas bocas estão abertas, mas nenhuma palavra parece capaz de significar este gesto. Sobre a cabeça do homem que está abraçando o corpo adoecido, uma pintura de uma pessoa estendendo a mão como em um chamado. Na direita da imagem, fechando a triangulação dos personagens, uma senhora que veste uma blusa com mesclas de azul, verde e rosa, e um cuidadoso laço na cabeça. Ela abraça, em um movimento de consolação, com mãos que mal

⁴⁸ United colors of Benetton

demonstram o seu peso, uma criança, de branco, que desfaz qualquer resistência do seu corpo neste abraço. A senhora, com um olhar desconcertante, fita a mão que invadiu a composição.

O impacto dessa imagem, que carrega em si elementos da foto choque, está em seu deslocamento para a publicidade. Aqui, o que é colocado em xeque não refere-se à existência de um índice que seja capaz de ancorar a “verdade” dessa fotografia, ou se o protocolo de encenação é capaz de localizar a “autenticidade” do acontecido. O que realmente importa nessa imagem é o fato dela ter sido produzida dentro de rotinas e elementos visuais que atendessem às necessidades da construção da notícia, mas, utilizada em um suporte explicitamente destinado ao universo das ficções, do almejado, dos mundos possíveis. A publicidade.

Esse deslocamento por si só não viola o protocolo de encenação contido no registro fotográfico, tampouco interessa para esse estudo perceber os efeitos na recepção dessa fotografia diante da variação do suporte de distribuição. O que chama atenção dessa pesquisa é como a ideia de “mundos possíveis” é capaz de localizar a informação e sustentar-se enquanto conteúdo por estar distribuída em um sistema perito. Oliviero Toscani esclarece:

[...] comecei a utilizar as fotos de reportagem das agências *Magnum*, *Sygma* e outras. O surgimento de uma atitude polêmica no mundo publicitário surpreendia? Eu ia injetar nesse mundo o real. Examinava tecnicamente as imagens dos maiores repórteres. Tive milhares em minhas mãos. Escolhi sete. Realizadas por jornalistas de campo que também são artistas, verdadeiros Goya modernos, o Goya repórter do famoso quadro *El dos de mayo*, que mostra um fuzilamento durante a guerra franco-espanhola (1996, p. 56-57).

A estratégia assumida pelo fotógrafo era, para além de criar um estranhamento grande o suficiente para impulsionar uma marca, estabelecer uma nova maneira de distribuir o fotojornalismo entre os consumidores de imagens.

O leitor lembra desses painéis 4x3m e 6x3m erguidos em todas as cidades do mundo em 1993 e 1994, e mostrando essas fotos de grandes reportagens acompanhadas do logotipo “United colors of Benetton”. Um militar negro mantinha-se de pé, ereto, a arma a tiracolo, como, no passado, os caporais coloniais ingleses, exceto que, às suas costas, em lugar do bastão ou da espada de cerimônia, ele segura um fêmur humano. Uma mulher de luto chorava o filho assassinado pela Máfia, na Sicília; a vida inteira do homem parecia ter se escoado para a poça de sangue. Um pássaro viscoso de petróleo continuava a bater as asas, na mesma posição de todos os pássaros do mundo. Um navio de refugiados afundava, homens suspensos à amurada, subindo até o alto das chaminés, na excitação da fuga. Um doente terminal de Aids, morrendo, era acompanhado pelo pai até o último alento. Fazendo com que essas fotos crescessem nas paredes, eu queria devolver a esses ícones modernos toda a sua força, transformar a publicidade numa gigantesca exposição fotográfica de atualidades. Nunca tínhamos visto fotos desse tamanho, embaixo dos prédios e de apartamentos, nas calçadas, no metrô (Toscani, 1996, p. 57).

Todo esse cenário de agitação cultural e política, de crises, deslocamentos e novas tecnologias digitais vai ser ainda mais potencializado com o desenvolvimento da internet, seus aplicativos e principalmente com a cultura da convergência digital. Diante disso, Peixoto considera que de 1990 a 2013 é o tempo do “jornalismo 2.0”.

Antes de entrar nesse período e desenvolver um argumento, que nesse estudo vamos apresentar como a quarta revolução do fotojornalismo, faz-se necessário, como postulado no começo deste capítulo, encontrar a individuação da fotografia de atualidades.

3.8 Características do proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções

Diante dos estudos apontados anteriormente, vamos elencar quais são os elementos constitutivos dos períodos de proto-fotojornalismo, das primeira, segunda e terceira revoluções, com o objetivo de perceber quais dessas parcelas são perenes, quais são intermitentes, quais extinguiram-se e quais surgem com o desenvolvimento da fotografia de atualidades. O objetivo é encontrar assim a individuação do fotojornalismo e apontar possibilidades para o futuro desta atividade.

Como metodologia, primeiro vamos separar as parcelas em uma tabela, depois construir uma imagem em conjuntos matemáticos onde se pode posicionar cada parcela.

Tabela 1 - Elementos constitutivos do proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções

n°	Proto-fotojornalismo	Primeira revolução	Segunda revolução	Terceira revolução
1	Aparição do campo de consumo do fotojornalismo	Ampliação do campo de consumo do fotojornalismo	Ampliação da distribuição do fotojornalismo	Reorganização do campo de consumo do fotojornalismo
2	Avanço tecnológico	Avanço tecnológico	Avanço tecnológico	Avanço tecnológico
3			Busca pela diminuição do tempo entre captação da imagem e publicação no jornal	Busca pela diminuição do tempo entre captação da imagem e publicação no jornal
4	Censura sobre as imagens	Censura sobre as imagens	Censura sobre as imagens	Censura sobre as imagens

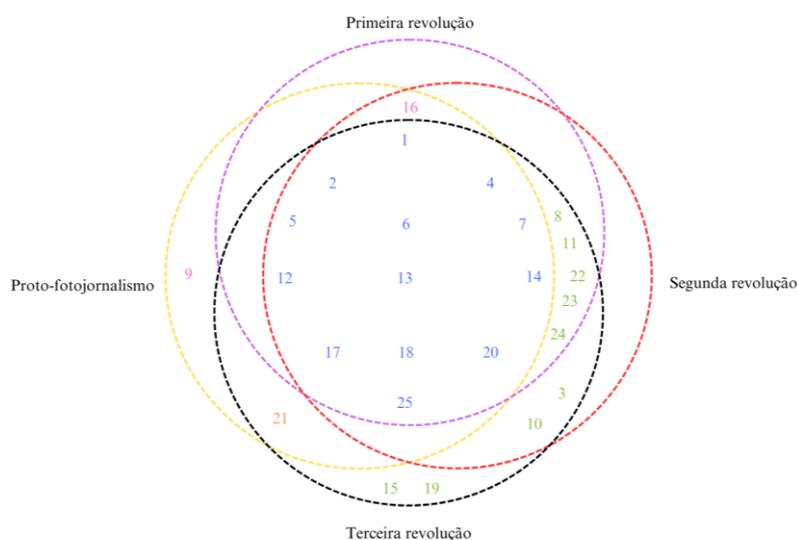
5	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia
6	Construção narrativa de mundo possível	Dicotomia entre mundos possíveis e “isso é isso” barthesiano	Dicotomia entre mundos possíveis e “isso é isso” barthesiano	Construção narrativa de mundo possível
7	Crença no sistema perito	Crença no sistema perito	Crença no sistema perito	Crença no sistema perito
8		Definição da atividade de fotojornalista	Definição da atividade de fotojornalista	Superação do entendimento da atividade de fotojornalista diante da cultura da convergência
9	Diálogo com a ilustração			
10			Direito autoral	Direito autoral
11		Formação técnica dos fotojornalistas	Formação técnica dos fotojornalistas	Formação técnica dos fotojornalistas
12	Foto chocante	Foto chocante	Foto chocante	Foto chocante
13	Guerra	Guerra	Guerra	Guerra
14	Imagem ilustrativa como elemento constitutivo do ato de informar	Imagem indicial como elemento constitutivo do ato de informar	Imagem indicial como elemento constitutivo do ato de informar	Imagem indicial como elemento constitutivo do ato de informar
15				Imagem digital
16	Imagem fotoquímica	Imagem fotoquímica	Imagem fotoquímica	
17	Localizar a verdade no ícone e símbolo	Localizar a verdade no índice, ícone e símbolo	Localizar a verdade no índice, ícone e símbolo	Localizar a verdade no índice, ícone e símbolo
18	Manipulação do conteúdo de uma imagem	Manipulação do conteúdo de uma imagem	Manipulação do conteúdo de uma imagem	Manipulação do conteúdo de uma imagem
19				Outra plataforma como intermediário entre fotojornalismo e público leitor
20	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da imagem	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da imagem	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da

			imagem	imagem
21	Protocolo de encenação			Protocolo de encenação
22		Realismo como força da fotografia para o jornalismo	Realismo como força da fotografia para o jornalismo	Realismo como força da fotografia para o jornalismo
23		Reconhecimento do fotojornalista	Reconhecimento do fotojornalista	Reconhecimento do fotojornalista
24		Sincronização da fotografia com a periodização da notícia	Sincronização da fotografia com a periodização da notícia	Sincronização da fotografia com a periodização da notícia
25	Texto e imagem	Texto e imagem	Texto e imagem	Texto e imagem

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Propomos aqui criar uma representação gráfica, semelhante a grupos matemáticos, de modo a facilitar a leitura das sobreposições e divergências entre as revoluções. Para tanto, vamos usar um sistema de números e cores para melhor compreensão. Os elementos perenes vão ser representados pela numeração azul; na cor verde os elementos que surgem com o desenvolvimento do fotojornalismo; laranja trata-se dos elementos intermitentes e rosa o que extinguiu-se. Vale salientar que, para a quarta revolução, essas parcelas podem sofrer deslocamentos.

Gráfico 9- Elementos constitutivos do proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções divididos por conjuntos

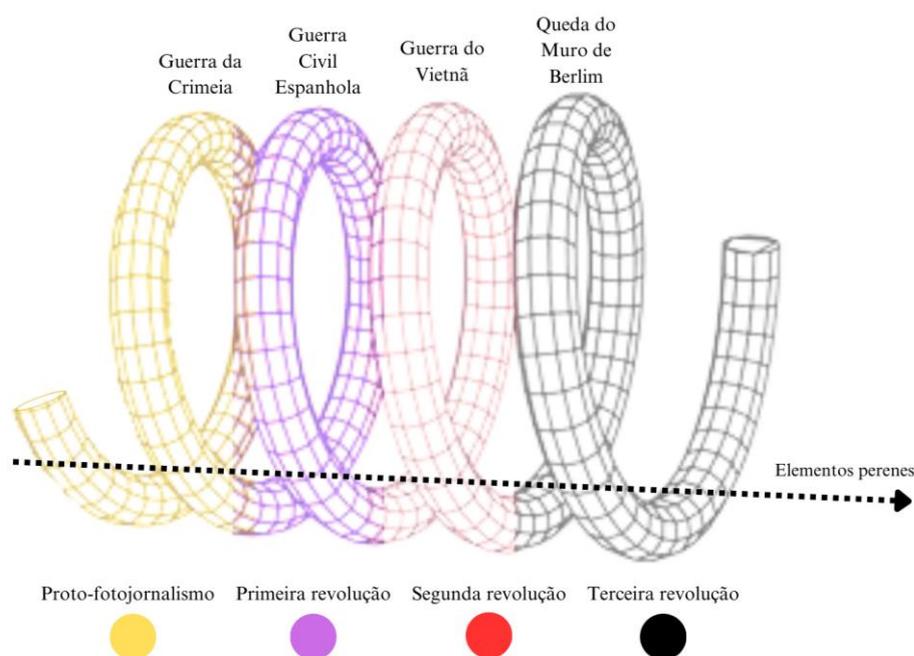


Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Nessa proposta de representação por conjuntos matemáticos ficam evidentes as parcelas constitutivas da história do fotojornalismo que repetem-se nas quatro fases: proto-fotojornalismo, primeira revolução, segunda revolução e terceira revoluções. Torna-se claro também que alguns elementos, mesmo que não sejam perenes, conseguem deslocar-se entre as fases e reconfigurar o momento histórico da fotografia de atualidades.

Podemos observar essa travessia sobre o tempo em forma espiralada, como um encadeamento técnico, como o período, pela força de um vetor, curva-se sobre si próprio e as intercessões apresentam-se e conectam-se com o próximo momento que repete o movimento. Essas interseções são os canais pelos quais as parcelas perenes superam a passagem sobre o tempo e sobrevivem a todas as revoluções.

Gráfico 10- Encadeamento técnico das fases do fotojornalismo



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Observando este último gráfico, entendemos que o movimento de “encadeamento técnico” dirige-se para um novo momento. O fato de termos encontrado vinte e oito parcelas perenes não implica que elas serão assim em todos os próximos instantes da fotografia de atualidade, porém verificamos nelas uma tendência, um fluxo possível, o entendimento de repetição que acomoda a prática dos repórteres fotográficos e suas regularidades.

É possível assim, diante deste levantamento e sem intenção determinista, apontar para uma provável individuação do fotojornalismo que sobreviveu a Guerra da Crimeia, a Guerra Civil Espanhola, a Guerra do Vietnã e a Queda do Muro de Berlim. Observar com profundidade esses elementos perenes e constitutivos pode apontar para um caminho de sustentabilidade da fotografia de imprensa em seu atual momento, a “quarta transição de status da fotografia de imprensa” (Peixoto, 2016, p. 154).

No capítulo que segue, vamos lançar mão do termo “quarta revolução do fotojornalismo” para classificar o atual momento da fotografia de atualidades. É neste ciclo, com a emergência das tecnologias de Inteligência Artificial (IA), que está radicado o que chamaremos de fotojornalismo pós-indicial.

4 A QUARTA REVOLUÇÃO E O FOTOJORNALISMO PÓS-INDICIAL

Dissimular é fingir não ter o que se tem.
 Simular é fingir ter o que não se tem.
 Jean Baudrillard

Até meados dos anos 2000, três revoluções e uma fase inicial haviam sido identificadas no fotojornalismo, como apontamos nesta pesquisa. Cada uma delas com suas características estéticas, tecnológicas, deontológicas, de distribuição e de diálogo com a sociedade. Há que rememorar que a atividade surge com a cobertura da Guerra da Crimeia (Sousa, 2000, p. 33), período denominado como proto-fotojornalismo. O cenário que contextualiza a primeira revolução é o da Guerra Civil Espanhola e na sequência, a Segunda Guerra Mundial. A segunda revolução (Sousa, 2000, p. 151) vai desenvolver-se entre os anos 60 e final dos 80. A guerra do Vietnã é um dos grandes laboratórios para este período do fotojornalismo, inclusive para entender sua potência como uma ferramenta para a construção da opinião pública. O marco para a terceira revolução foi 1989 com a Queda do Muro de Berlim (Sousa, 2000, p. 198) e as turbulências sociais e políticas dos anos 80 e 90.

Em cada nova revolução, o fotojornalismo reconfigurou-se e assumiu formatação própria, apresentando suas necessidades de adaptação para os novos momentos do jornalismo. Isto pode ser notado pelo número de parcelas semelhantes na tabela desenvolvida no capítulo anterior. Com a revolução digital, principalmente após a possibilidade da cultura da convergência e conexão generalizada, as empresas de comunicação começam, de forma não sincrônica, a migrar suas publicações para o ambiente da internet⁴⁹. É um contexto novo para os profissionais do fotojornalismo, com novas ferramentas de captação, visualização e de disseminação dos conteúdos e um público com novas características de consumo, provocando um rearranjo completo dos pólos implicadores da fotografia de atualidades.

Se antes o fotojornalismo encontrava nos espaços reservados das páginas de jornal e/ou revistas seu ambiente para publicação, hoje, com o advento e o desenvolvimento das tecnologias de comunicação atrelados a uma cultura de convergência, constata-se alterações nos aspectos relacionados ao consumo de imagens em ambientes de rede e, conseqüentemente, modificações na cadeia do fotojornalismo desde o arquivamento até a gestão e o financiamento do material produzido (Peixoto, 2006, p. 151).

É neste contexto sociotécnico, no qual o consumidor de informação migrou do ambiente físico do jornal, à base de papel e tinta, e adotou as peculiaridades do digital para

⁴⁹ Para falarmos sobre a cultura da convergência de conexão generalizada, vamos apoiar-nos em Jenkins (2006) e Afonso Júnior (2021).

consumir informação, que o fotojornalismo encontra novos meios de produção, armazenamento e distribuição, e inaugura a sua quarta revolução. Podemos assumir como pano de fundo para este período, até o atual momento, seguindo a prática de Sousa (2000) o conflito armado entre Israel e Palestina.

4.1 A plataformização do fotojornalismo e a quarta revolução

Durante bastante tempo, e aqui referimo-nos a um período antigo do ato de comunicar, o mundo a ser visto estava acontecendo bem diante dos nossos olhos. Era só virar a cabeça em outra direção que mudávamos o conteúdo do panorama. Esse mundo visível estava nos cartazes colados pela urbe, em pixos, letreiros, fotografias estampando vitrines, livros impressos, nas pessoas que cruzavam nossos caminhos, na maneira como a cidade pulsava e toda sorte de comunicação visual que dependia do ambiente físico.

Outras maneiras de acessar o que podia ser visto, eram as telas luminosas dos aparelhos de tv, folhetins, fanzines e as frágeis páginas das revistas e jornais. Estes dispositivos, tinham como ordenador de suas publicações as linhas editoriais com a função de eleger o que, da coleção de episódios de um período, superaria o “sarrafo” dos acontecimentos ordinários e poderia circular com o *status* notícia.

O fluxo de conteúdo ocorria do meio de difusão para o sujeito, que, por sua vez, era a plateia de um universo complexo de informações publicadas em um ambiente físico. As instituições jornalísticas eram proprietárias dos suportes nos quais as notícias eram distribuídas, revistas ou jornais físicos, fracionados em vários cadernos, de tal forma que cada editoria era responsável por ocupar os centímetros valiosos da publicação.

Servindo a todos os demais departamentos da empresa de jornalismo havia a editoria de fotografia⁵⁰, pautada mediante o planejamento do dia ou por eventos extraordinários que poderiam simplesmente, sem qualquer aviso prévio, “sacudir” a redação.

Os impressos eram monetizados por departamentos específicos dos jornais, responsáveis por vender espaços para anúncios, os quais compunham a maior parcela da arrecadação das empresas de jornalismo. Os anunciantes poderiam escolher investir suas publicidades em cadernos que tivessem alguma relação com seu produto ou nos que os clientes acreditassem que seriam lidos por seu público alvo. Cada anúncio poderia ter

⁵⁰ Os departamentos de fotografia das redações eram compostos por editor de fotografia, um ou dois subeditores, repórter fotográfico, arquivistas, tratadores de imagens e estagiários. No período em que os fotógrafos ainda usavam os filmes fotográficos, dentro do departamento ainda havia o laboratório de revelação com seus laboratoristas.

tamanho distinto, impressões coloridas ou monocromáticas, em páginas específicas, variando assim o nível de investimento dos anunciantes.

Imagem 44 - Capa do Caderno C do Jornal do Commercio do dia 30 de jul. de 2014 com três anúncios.



Fonte: Slideshare (2014)

Para além disso, a circulação dos impressos era feita mediante estudo das empresas de jornalismo, que identificavam por quais regiões de uma cidade seus cadernos tinham mais alcance. O volume de leitores atingido por um jornal era convertido em valor de credibilidade e utilizado como termômetro para definir os preços dos espaços para os anunciantes. “Qualquer publicação pode citar sua ‘circulação’, especialmente porque os valores pagos pela inserção de anúncios são calculados com base nesses números (Jenkins, 2014, p. 23).

Era uma máxima nas redações, até meados dos anos 2000, que o valor cobrado na venda dos jornais, nas bancas ou gazeteiros, não era capaz de cobrir sequer o papel utilizado na impressão do diário ou semanal. Toda a estrutura do jornalismo era sustentada pelos anúncios do varejo, do governo, pelos classificados de fim de semana ou por projetos especiais pagos por empresas contratantes. Toda troca de governo era capaz de instaurar um clima de insegurança nas redações devido à suspensão dos anúncios até a estabilização das contas da nova gestão.

Atualmente, o jornalismo, e junto com ele o fotojornalismo, estão inseridos no ambiente sociotécnico da internet. As matérias escapam das páginas dos impressos diários ou semanais e são distribuídas em páginas *web* ou aplicativos que não necessariamente foram pensados para serem plataformas de distribuição de conteúdo jornalístico.

Esta pesquisa escolheu observar, para este instante do estudo, os ambientes digitais, especificamente os perfis do *Instagram* (IG), dos jornais Diário de Pernambuco (DP), Jornal do Commercio (JC) e Folha de Pernambuco (Folha). Sendo este o principal produto da empresa *Meta*, fica claro neste trabalho que as políticas de conteúdo da proprietária refletem diretamente sobre o comportamento do IG.

Para além do IG, outros aplicativos aos quais os jornais estão dedicando seus esforços são o *X* (antigo *Twitter*) e o *Tik Tok*. As empresas de jornalismo, tornam-se assim, usuários, que podem manter o *status* de empresa, mas disputam a audiência com todos os conteúdos disponíveis nestas redes sociais.

Antes de observar o comportamento das três empresas de jornalismo dentro do IG, este estudo dedicou breve observação aos *websites* desses veículos e pôde perceber a presença de anunciantes em suas páginas, revelando que o antigo modelo de financiamento via anúncios ainda é presente na manutenção do jornalismo pernambucano. Esta tangente na pesquisa foi realizada, pois, no *Instagram*, não há a possibilidade, não de forma direta, dos veículos monetizarem suas publicações, visto que os jornais não são os detentores da infraestrutura digital desta aplicação.

Outro ponto identificado é que todas as matérias disponíveis nos *sites* dos três jornais contam com *chat*, mas o engajamento não foi percebido nesta ferramenta. Constatou-se que não existe, por parte dos leitores desses periódicos, a cultura de interação com as publicações dos *websites*. Este tipo de comportamento da audiência, é bastante claro nas postagens das contas do *Instagram* de cada um dos três veículos. O público leitor reserva suas interações para as redes sociais.

Sem embargo, todos três jornais lançam mão do uso de fotografias junto com os textos jornalísticos e as imagens estão creditadas. O Jornal do Commercio ainda disponibiliza em seu *site* o botão “leia grátis” de sua publicação diária. Neste recurso, o leitor conta com a possibilidade de acessar o jornal do dia, dentro do formato de *deadline* de 24h. Pode também ampliar as páginas e as fotografias para melhor leitura e compartilhar o conteúdo nas redes sociais.

Esta solução apresenta a inserção de anúncios pagos na diagramação das páginas. A versão “leia grátis”, que simula as páginas físicas de um jornal, reafirma a existência do antigo modelo de financiamento por anúncio das empresas de jornalismo.

Imagem 45 - Leia Grátis, Caderno de economia Jornal do Commercio do dia 3 de jan. de 2024 com um anúncio.



Fonte: JC Online (2024)

Há que ressaltar um aspecto neste câmbio de suporte que instaura-se para além da transição tecnológica. A diáspora digital do jornalismo, e consequentemente do fotojornalismo, provoca um rearranjo movido por um conjunto de tecnologias, novos procedimentos, regularidades e soluções econômicas.

Sem embargo, é fundamental esclarecer que o processo de plataformação do fotojornalismo ocorre sincronicamente com a plataformação das redações. Este evento entrou em marcha não apenas com a possibilidade das empresas de comunicação utilizarem as redes sociais como meio difusor, tampouco com a ocupação dos veículos no aplicativo *Instagram*.

Desde sua criação em 2004, a *Meta* é uma das mais relevantes empresas no mercado de plataformas de mídias sociais. O *Facebook*, sua aplicação mais antiga e a terceira rede social mais acessada no início de 2022 pelos brasileiros, segue sendo a mais utilizada em todo o planeta. São 2.9 bilhões de contas ativas ao redor do mundo, sendo 116 milhões só de brasileiros (Salgado, 2023). Ainda em tempo, nos Estados Unidos, em dezembro de 2018, o

número de pessoas que informavam-se por meio das mídias sociais já havia ultrapassado as que informavam-se pelos tradicionais jornais impressos (Jurno, 2020, p. 16).

Com a popularização do uso civil da internet, foram dados os primeiros passos para a revolução digital. O desenvolvimento desta tecnologia e sua implementação global, não de forma isonômica, faz emergir um novo sujeito sociotécnico com novas formas de consumo, inclusive de consumir informação. Figueiredo (2022, p. 3) afirma:

De fato, qualquer indivíduo que esteja vivendo hoje num grande centro urbano terá, independente da geração à qual pertença, boa parte de suas experiências mediadas pelo digital. Mesmo que haja resistência tecnológica, basicamente todas as relações produtivas e de consumo dependem do digital atualmente.

O pensamento da autora dialoga com o de McLuhan quando diz que as descobertas eletromagnéticas recriam o campo simultâneo de todos os negócios humanos, de tal forma que o sujeito sociotécnico agora está imerso em uma “aldeia global” (1972, p. 49).

Este cenário em que a audiência migrou para as redes sociais digitais atraiu as empresas de jornalismo, não só o impresso. Com o objetivo de sobreviver à diáspora digital da audiência, os principais jornais viraram suas atenções para as redes sociais e criaram suas respectivas contas, promovendo assim a diáspora digital do jornalismo e, conseqüentemente, do fotojornalismo. Qualquer nova tecnologia de informação e comunicação (TIC's) “tende a criar seu respectivo meio de ambiente humano” (McLuhan, 1972, p. 14).

Há que sublinhar que, como apontado anteriormente, o jornalismo sobrevive dos anunciantes. A questão central que ocupou as diretorias dos jornais nesta diáspora foi como monetizar o jornalismo em uma rede social, visto que o espaço de difusão não é de propriedade das empresas de comunicação. Jurno (2020, p. 17), vai apontar o seguinte cenário:

Desde 2012, o *Facebook* realizou várias tentativas de se “aproximar” do mercado de notícias e de trazer conteúdo jornalístico “de qualidade” para dentro da plataforma. Essas tentativas culminaram em uma grande parceria entre a plataforma e as instituições jornalísticas com o *Facebook Journalism Project*, projeto que passou a ser o eixo central de apoio e promoção do jornalismo na plataforma.

A empresa *Meta* passou a assediar os veículos de comunicação para que estes embarcassem seus conteúdos na infraestrutura digital que emerge como uma possibilidade de parceria comercial entre a empresa e o jornalismo. A monetização na aplicação destinada a distribuição de informação jornalística, a depender da maneira como o anunciante foi captado, poderia ser integral da empresa jornalística ou dividida percentualmente entre a mesma e a empresa *Meta* (Jurno, 2020). Mas as ações da *big tec* vão além disso:

Longe de se restringirem ao jornalismo, as relações da plataforma abrangem os mais diversos setores da sociedade [...] como seus aspectos políticos, econômicos, governamentais, de controle e vigilância, educacionais, de saúde, dentre outros vários. As grandes plataformas, como o *Facebook* e o *Google*, organizam e disponibilizam dados e informações sobre os usuários e se oferecem enquanto infraestrutura para o funcionamento e a viabilização de empresas nos mais diferentes setores sociais. Nesse processo, alcançam escalas enormes, coexistem e até mesmo suplantam antigas infraestruturas (PLANTIN et al., 2018). Esse processo, de penetração das lógicas das plataformas nas lógicas de produção dos mais diversos setores, é chamado de “plataformização”, conceito que nos ajuda a compreender as transformações e reconfigurações que se dão nesse movimento (NIEBORG; POELL, 2018, VAN DIJCK et al., 2018). Plataformização então, segundo Nieborg e Poell (2018), refere-se ao imbricamento da lógica das plataformas nas lógicas de produção de setores sociais, como o jornalismo, forçando-as a ajustar suas estruturas legais às suas lógicas de funcionamento (Jurno, 2020, p. 17-18).

Isto posto, não apenas pela transição do suporte papel para o suporte plataforma eletrônica, já podemos dizer que o fotojornalismo vive seu processo de plataformização, visto que esta transição provoca uma cadeia de câmbios de ordem tecnológica; de regularidades e rotinas; de estruturas de distribuição e armazenamento; da lógica de mercado, economia e reorganização do vínculo trabalhista entre empresas e fotojornalistas; da técnica, da estética e da deontologia sobre a fotografia de atualidades.

É justo no desenvolvimento deste terreno somado à emergência de um sujeito sociotécnico capaz de utilizar a infraestrutura das plataformas digitais para o consumo de informação; junto com a implementação da cultura de convergência digital e conexão generalizada; com multiplicidade de formatos, ferramentas e linguagens; mais a migração dos fotógrafos de uma prática fotoquímica para a fotografia digital; que a fotografia de imprensa iniciou seu quarto ciclo. Assim, podemos afirmar que a plataformização da fotografia de atualidades é o contexto onde organiza-se a quarta revolução do fotojornalismo.

Para Jurno, o primeiro momento do processo de plataformização do jornalismo pelo *Facebook* foi em 2015 quando a empresa apresentou o projeto *Instant Article*. Foi esta aplicação que participou ativamente da imbricação das lógicas da plataforma nas rotinas do jornalismo. “O problema é que, ao apresentar a ferramenta às instituições jornalísticas, o *Facebook* não deixava claro que ao aderi-la os profissionais delegavam à plataforma o controle sobre a circulação e a distribuição do seu conteúdo” (Jurno, 2020, p. 18-19).

Uma questão presente no processo de plataformização do jornalismo, que deve ser rebatida para o fotojornalismo, está na atuação das plataformas sobre o conteúdo gerado pelos fotojornalistas. A censura é parcela perene na individuação do fotojornalismo, como visto anteriormente neste trabalho, seja no período do proto-fotojornalismo, na primeira, segunda ou terceira revoluções. Com mais ou menos intensidade, sempre houve, por parte do Estado,

do financiador ou pelos próprios fotógrafos a ação de controle sobre o material fotojornalístico.

No atual instante da fotografia de notícias, o controle do seu conteúdo agora passa a depender do modelo de trabalho e por uma série de mediadores. No cenário em que o fotojornalista é um funcionário de redação, estrutura primitiva do jornalismo que de alguma maneira ainda sobrevive, seu material está sujeito ao seu próprio julgo; depois passa pelo olhar atento do editor de fotografia; fica sob as vistas do editor chefe do jornal que encarrega-se de aplicar sobre as imagens o filtro da linha editorial da empresa, que por sua vez, precisou adaptar-se à política de conteúdo do mais recente crivo, as plataformas.

Para Van Dijck et al (2018), as plataformas infraestruturais agem como uma espécie de “gatekeepers online” pelos quais “os fluxos de dados são gerenciados, processados, armazenados e canalizados”, enquanto as “plataformas setoriais” servem a um setor ou nicho particular e geralmente fazem uso dos sistemas oferecidos pelas primeiras para funcionar. A influência das mediações das plataformas estruturais, portanto, extrapolam a suas próprias fronteiras e faz emergir ao seu redor complexos sistemas de interdependência nos quais as plataformas se transformam em “portas de entrada principais para consumidores e cidadãos e nas quais empresas e instituições de renome se tornam dependentes” (Jurno, 2021, p. 47-48).

Na quarta revolução, esta parcela da individuação do fotojornalismo ganha novos incrementos. A política de conteúdo da *Meta*, que estende-se ao *Instagram*, com bastante frequência e não de forma clara, “derruba”, assumindo o papel de *gatekeeper*, publicações com a alegação de que as imagens excluídas pela plataforma vão de encontro aos termos de uso do aplicativo. O escopo deontológico assumido pela empresa que ampara essa ação de censura não sustenta-se em nenhuma associação oficial, sindicato ou qualquer outra representação legal do fotojornalismo, apenas nas diretrizes internas da *Meta*.

Vale neste momento refletir que o fotojornalismo, junto com o jornalismo, foi cooptado pela *Meta* para embarcar seu conteúdo na infraestrutura digital da empresa. Isto implicaria que a imagem de notícia, com toda sua força possível, agradável ou desagradável, dentro de seu escopo técnico, estético e deontológico, iria estampar o *template* da rede social. Após a migração da fotografia de atualidades ocorre um choque entre a ética da imagem de notícia e a política de conteúdo da plataforma digital.

Um bom exemplo do choque deontológico entre a *Meta* e o fotojornalismo foi em 2016, no caso envolvendo a fotografia “A menina Napalm” (1972), vencedora do prêmio Pulitzer de jornalismo, do fotógrafo vietnamita Nick Ut. A imagem, estudada anteriormente nesta pesquisa, inscrita temporalmente na segunda revolução do fotojornalismo, foi “derrubada” diversas vezes da plataforma pela alegação de “nudez infantil”. A dúvida

levantada por Jurno (2020) é se a mediação de conteúdo feita pela *Meta* é uma ação humana ou um comportamento algorítmico.

A controvérsia fez emergir discussões sobre o papel da mediação algorítmica sobre a mediação jornalística na plataforma quando a icônica foto da Guerra do Vietnã, do fotógrafo Nick Ut, foi censurada pelo *Facebook*. O caso culminou na publicação de uma carta aberta do editor-chefe do jornal norueguês *Aftenposten* chamando Mark Zuckerberg⁵¹ de “o editor mais poderoso do mundo”, acusando-o de “limitar a liberdade [...] de maneira autoritária” e mexer com os “pilares da nossa sociedade democrática” (Jurno, 2020, p.19).

Também observou-se, no tempo desta pesquisa, que o *Instagram* encontrou meios para flexibilizar a publicação de imagens com conteúdo sensível por parte dos veículos. Criou-se uma “etiqueta” de postagem para imagens de violência. Assim como outras tecnologias foram capazes de gerar protocolos de interação, tomando como exemplo o telefone, que o usuário ao fazer uma ligação pronuncia a palavra “alô” e entende isso como um ato pertencente a este mecanismo, as empresas jornalísticas, em publicações de foto-choque, outra parcela perene das revoluções do jornalismo e que atinge a quarta revolução, recorrem a alguns mecanismos que posicionam o usuário diante de conteúdos de cenas violentas.

As empresas utilizam imagens desfocadas ou com tarjas, assumem na *timeline* frases como “imagem com conteúdo sensível” ou “este vídeo pode apresentar conteúdo explícito ou de violência”, acompanhado de um botão para mais explicações sobre este aviso e outro para “ver o vídeo”.

Imagem 46 - Aviso de conteúdo sensível em postagem no perfil do Diário de Pernambuco.



Fonte: @diariodepernambuco (2024)

⁵¹ Co-fundador da empresa *Meta*.

Estes mecanismos apontam para uma adaptação do fotojornalismo na intenção de manter uma de suas características mais importantes, a foto-choque, ao passo que a infraestrutura digital também adapta-se a essa parcela do fotojornalismo.

O consumidor de informação, assim como um usuário de telefone que responde “alô” quando recebe uma ligação, entende que estes códigos introduzem conteúdos específicos, que contêm potenciais informações chocantes.

Além disso, Jurno defende que essas plataformas não são apenas intermediárias que distribuem conteúdo, em verdade, direcionam o tráfego social, executando protocolos codificados que apenas simulam mediar as atividades sociais das pessoas. (2020, p. 46).

Na tentativa de expansão e desenvolvimento econômico, as plataformas estabelecem parcerias com outras organizações, como os jornais, e é nesse processo que estas empresas firmam controle sobre o tipo de conteúdo, o alcance da distribuição da informação e a infraestrutura dos dados. Cabe aqui rememorar que no dia 30 junho de 2021, Adam Mosseri, *head* do *Instagram*, publicou um vídeo em sua conta do X afirmando que “nós não somos mais um aplicativo de compartilhamento de fotos”⁵². Mosseri diz que diante de dados coletados por pesquisa, os usuários do *Instagram* percebem a plataforma como um canal de entretenimento e que a empresa vai destinar mais visibilidade para os vídeos com esse tipo de conteúdo (Garrett Jr, 2021).

O *Instagram* é uma rede social conhecida por seu alto potencial de engajamento nas postagens pagas e as empresas de jornalismo têm utilizado esse meio para publicar seus conteúdos ou para dar visibilidade aos espaços próprios. Mas, tendo em vista a priorização de vídeos com caráter de entretenimento em detrimento das fotografias e principalmente fotografia de atualidades, os profissionais de fotojornalismo passam a desenvolver seus conteúdos atravessados pelas características do audiovisual, *marketing* digital e *content creator*, sob o risco da (in)visibilidade das suas publicações.

A lógica de visibilidade definida pela plataforma passa a influenciar as ações dos atores sociotécnicos de forma que as empresas dependem do algoritmo para que sejam encontradas. Ser encontrado em um *feed* de notícias, que não funciona mais como uma *timeline*, é um prêmio algorítmico, “recompensa que é buscada não só pelos usuários, mas também pelas empresas jornalísticas” (Jurno, 2021, p. 50).

⁵² Linck do vídeo “*Changes are coming to video on Instagram*” na conta de Mosseri no X em que o head do Instagram afirma que o aplicativo vai dar mais visibilidade para vídeos com caráter de entretenimento. <https://twitter.com/mosseri/status/1410297743285829632>

Também cabe aqui salientar a inconstância da política de conteúdo da plataforma. Em abril de 2023 o mesmo Mosseri, em entrevista, recuou sobre o posicionamento do aplicativo quanto aos vídeos e afirmou que as fotografias são elementos importantes para o *Instagram*.

Pensa com que frequência alguém curte as fotografias em detrimento dos vídeos e a frequência que comenta as fotos em vez dos vídeos, são praticamente iguais, o que é um bom sinal de que as coisas estão equilibradas. Na medida em que houver mais vídeos no *Instagram* ao longo do tempo, será porque é isso que está impulsionando mais o engajamento das pessoas. Mas as fotos sempre vão ser uma parte importante do que fazemos (Mosseri, 2023, tradução nossa)⁵³.

Outro aspecto suscitado pela plataformização está na reorganização da economia das empresas. Após a diáspora digital do jornalismo, os periódicos pernambucanos foram gradativamente rearranjando-se sobre suas versões impressas. Até o atual momento, a Folha de Pernambuco, de acordo com dados disponibilizados por Larissa Aguiar, repórter do portal Folha PE, ainda mantém em sua estrutura física seu parque de impressão e roda diariamente a versão impressa de seus jornais. Em seu turno, o Diário de Pernambuco, segundo informação disponibilizada por Paula Losada, Editora Executiva do jornal, não possui mais seu parque gráfico, mas terceiriza a impressão de seu jornal diário. O Jornal do Commercio, em movimento oposto, encerrou sua versão impressa no dia 30 de março de 2021. Em meio a pandemia da COVID-19, o proprietário do sistema JC, João Carlos Paes Mendonça escreve no site do jornal:

A sociedade vem enfrentando um acelerado processo de transformação. Nenhum setor passa ileso pelas adaptações necessárias aos novos tempos. A pandemia - que assola o mundo há mais de um ano - vem contribuindo substancialmente para que lancemos um novo olhar sobre a economia e, claro, sobre nossas próprias vidas. Fomos desafiados pela urgência do momento a encontrar uma nova forma de trabalhar, de conviver e de demandar das empresas (Paes Mendonça, 2021).

Neste caso apresentado pelo JC fica exposta uma possibilidade positiva da plataformização das redações. Diante de uma grande crise econômica, causada por uma tragédia sanitária, o veículo encontrou meios de manutenção de suas operações.

No entanto, de forma sincrônica com o anúncio de Mosseri e em meio à pandemia, em dezembro de 2021, no tradicional "passaralho de fim de ano" do jornalismo pernambucano, o JC demitiu mais de 20 de seus jornalistas e, para além disso, encerrou as atividades do JC Imagem, sua editoria de fotografia. Este cenário chama para luz as tensões

⁵³ *Things like how often someone likes photos versus videos and how often someone comments on photos versus videos are roughly equal, which is a good sign that things are balanced. To the degree that there is more video on Instagram over time, it's going to be because that's what's driving overall engagement more. But photos are always going to be an important part of what we do.*

econômicas, tecnológicas, deontológicas e estéticas que recaem sobre o fotojornalismo de Pernambuco.

Fica claro que a plataformização, dessa maneira, pressiona os veículos para adaptarem-se ao seu modelo econômico e as suas políticas de distribuição. Surgem assim modalidades de relações entre fotojornalistas e suas rotinas, e entre esses profissionais e a redação, onde, de forma gradativa, vão sendo ameaçados os departamentos de fotografia e ganham força o modelo de precarização do repórter fotográfico, por meio de cargos com remunerações mais baixas sendo assumidos por repórteres menos experientes, além dos prestadores de serviço, os *freelancers*. Mas também entra em jogo o repórter que é capaz de acumular funções, mas não acumula ordenado. Afonso Júnior faz a seguinte ponderação:

A isso se adiciona uma característica chave: a polivalência profissional, presente nos processos de convergência e de reorganização dos modos empresariais de gestão de organizações jornalísticas. [...] O que atualmente está em jogo sobre o domínio da atividade é a sobreposição de duas tecnologias, dois saberes: a própria fotografia e os sistemas de informação digital. [...] Destarte, para ser fotógrafo de imprensa hoje, é condição necessária sobre por destrezas profissionais e capacidades de adaptação a um fluxo de trabalho não somente digital, mas que, em adição, lida com gramáticas de vídeo, textuais, sonoras, de informação, além, claro, de estabelecer alternativas de interoperabilidade entre sistemas tecnológicos e rotinas de trabalho (2022, p. 28-29).

Com estes ingredientes sociotécnicos e socioculturais - novos formatos de captação, de tratamento de imagem, de armazenamento, de distribuição de conteúdo, de interação com o público consumidor - expandem-se a técnica, a deontologia e a estética do fotojornalismo. É o estreitamento dessas relações que faz transcender o nível tecnológico/operacional e desembocam em questões que envolvem relações culturais e operacionais, e, acima de tudo, uma mudança de cenário (Peixoto, 2016, p. 152).

Podemos agora viver, não apenas anfibiamente em dois mundos divididos e distintos, mas pluralisticamente, em muitos e simultâneos mundos e culturas. Não estamos, como anteriormente, limitados a uma só cultura - a uma única razão e proporção entre os sentidos humanos - do mesmo modo que já não nos reduzimos a um só livro ou uma só língua, ou uma só tecnologia. Culturalmente, nossa necessidade hoje em dia é a mesma do cientista que vigilante e atento, busca lucidamente corrigir as limitações, desvios e unilateralidades dos instrumentos de pesquisa. Compartimentalizar o potencial humano por culturas únicas, cedo se fará tão absurdo quanto se vem tornando a especialização por matéria ou disciplina (McLuhan. 1972, p. 48).

Destarte, é um ledor engano acreditar que encerra-se na política de conteúdo o processo de controle sobre o fotojornalismo. Uma outra forte característica da plataformização está no poder da audiência sobre o conteúdo. O consumidor da informação, em sua instância, com sua capacidade de comentar, remixar, denunciar e compartilhar, atua como o último nível impulsionador ou censor da imagem de notícia.

Os usuários das redes exercem pressão sobre os veículos, modelando, de forma direta e objetiva, que tipo de imagens fazem parte deste momento da fotografia de atualidades. A lógica do engajamento tem apresentado-se como um pilar fundamental na estruturação da quarta revolução do fotojornalismo para os jornais pernambucanos no *Instagram*.

4.2 A diáspora digital e a crise estética, tecnológica e deontológica do fotojornalismo

A revolução digital que causou a diáspora do consumidor de informação e consequentemente a diáspora da fotografia de notícias, é o ambiente de acomodação da plataformização e consequentemente da quarta revolução do fotojornalismo, que tem como característica a ruptura da verticalização da comunicação e estabelece interatividade, virtualidade, hipertextualidade e globalidade, provocando uma transformação radical na natureza dos processos culturais baseados nas letras.

A era da plataformização conduz para a predominância da informação baseada em imagens, seja por meio da fotografia ou do audiovisual, criando pressão sobre o universo “do alfabeto, do signo sobre o código, do ícone sobre o sentido” na sociedade hiperconectada, reorganizando o sujeito sociotécnico e sociocultural em sua produção de sentidos (Marshall, 2003, p. 44-45). Dessa forma, o fotojornalismo encontra um cenário fértil na quarta revolução, no qual seu conteúdo passa a ter um valor até então nunca visto, com possibilidades de consumo, produção, tratamento e distribuição, mas dentro de uma grande reforma de paradigmas.

A cultura do jornalismo vem curvando-se ao sistema, flexionando junto seus conceitos, valores e posicionamentos. [...] Em consequência, a lógica do mercado parece estar provocando uma transformação generalizada dos padrões éticos, estéticos e culturais do universo da informação, reduzindo aparentemente o jornalismo a uma simples esfera de sustentação para interesses eminentemente comerciais. [...] Segundo Pierre Bourdieu (1997, p. 106), “o campo jornalístico está permanentemente sujeito à prova dos veredictos do mercado, através da sanção, direta, da clientela ou, indireta, do índice de audiência”. [...] O jornalismo, em geral, é obrigado a atuar junto com grandes forças econômicas e sociais, o que faz com que uma empresa jornalística raramente fale sozinha” (Marshall, 2001, p. 24).

Outrossim, “assumindo a fotografia como um objeto cultural, esta assimila as pressões e possibilidades dispostas na sociedade digital”. Neste ambiente de conexão generalizada cujo o sujeito sociotécnico está inserido, há “a presença de produtores e consumidores no mesmo pólo da geração simbólica, interagindo diretamente na criação e circulação de conteúdo” (Afonso Júnior, 2021, p. 27).

Com base nesse pensamento, fica claro que, como parte da quarta revolução e diferente de outros instantes do fotojornalismo, o público descola-se de seu papel meramente de consumidor, facilitado pelas ferramentas de acesso, produção e distribuição de informação, e assume protagonismo na construção da fotografia de notícias. Dessa forma, não faz mais sentido olhar isoladamente para os agentes de produção ou de consumo. Esse novo vetor emergente caracteriza-se por ser um sujeito híbrido que é capaz de acumular em si as capacidades e ferramentas necessárias para fotografar, filmar, tratar, acessar, consumir, compartilhar, indexar, identificar e remixar conteúdo, tudo isso em um aparelho de telefone e podendo descarregar seus conteúdos específicos em plataformas digitais distintas.

Destacamos aqui que este novo ator sociotécnico avalia e produz conteúdo em detrimento das especificidades de cada uma de suas plataformas digitais. É importante sublinhar que este sujeito complexo não possui necessariamente fluência nos códigos da construção de sentido no uso da imagem do fotojornalismo, ainda assim, disputa audiência com os tradicionais veículos de comunicação, tornando-se uma parcela relevante no cenário de produção e distribuição da fotografia de atualidades.

Diante disto, vale expor que um departamento de fotojornalistas “é mais (ou deveria ser) que operadores de sistemas e rotinas para a produção de imagens sobre conteúdo” (Afonso Júnior, 2021, p. 26). Trata-se, portanto, de uma equipe com a capacidade de articulação de códigos que obedecem tanto o campo da notícia como o da fotografia.

Também devemos considerar que o que entende-se por fotojornalismo é uma construção visual de um período de um ator sociocultural, que decodifica uma imagem embarcada em um sistema perito, e que reconfigura-se de tempos em tempos. Peixoto (2016) elenca uma série de manuais destinados à fotografia de imprensa, atravessando todos os períodos dessa linguagem e demonstra que algumas características são preservadas no correr sobre o tempo, enquanto outras são reconfiguradas e algumas terminam extintas. Isto posto, um dos elementos perenes do fotojornalismo é seu papel social. Posicionar o leitor diante de acontecimentos, ordinários ou extraordinários, por meio de imagens, livres de desinformação.

Para Afonso Júnior, a fotografia demandaria “por parte de um fotógrafo de imprensa, a habilidade de transcodificar a intencionalidade visual em conceito, sendo capaz de ativar elementos de linguagem visual sincronizado à notícia” (2021, p. 27). Diante do comportamento atual dos jornais pernambucanos no *Instagram*, é possível supor que esse sujeito sociotécnico emergente, que não foi orientado para uma linguagem fotojornalística, mas, já bombardeado de um volume considerável de fotografias e vídeos, tenha absorvido de forma empírica alguma habilidade diante dos códigos necessários para a produção de sentido

da imagem de imprensa. No entanto, apresentando duplo fundo a este problema, também estamos diante do fenômeno em que os veículos de comunicação, embarcados no IG, assumem reforma na estética da fotografia de atualidades, de tal maneira que características da fotografia vernacular e panóptica são admitidas para o fotojornalismo na plataformação.

Imagem 47 - Imagens produzidas por não fotojornalistas utilizadas nas contas do DP, JC e Folha.



Fonte: @diariodepernambuco (2023) - @jc_pe (2024) - @folhape (2024)

Nestas três imagens extraídas das contas do *Instagram* do Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio e Folha de Pernambuco, podemos observar que os veículos absorvem em suas postagens, fotografias feitas por pessoas que não são fotojornalistas, sequer jornalistas, tampouco destinavam as imagens para as redações, mas sim para seus próprios perfis no IG. Os jornais denunciam este comportamento na maneira de creditar tal tipo de postagem: “reprodução das redes sociais”.

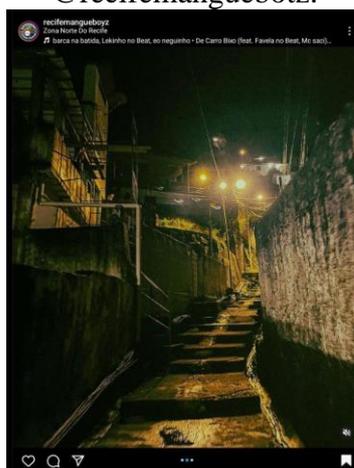
Os mecanismos de captação, tratamento e distribuição estão popularizados e condensados em aparatos tecnológicos que reúnem essas possibilidades. Os mesmos promovem novas linguagens, como o audiovisual e são muito bem manejados pelo público que em outro momento foi considerado consumidor de informação. Este usuário, ainda que de forma empírica, maneja com habilidade seus equipamentos, produzem conteúdo, disparam em rede, compartilham, ressignificam e movem a informação de forma viral, que espalha-se pervasivamente sem controle ou previsibilidade.

Além do usuário comum, que é capaz de sacar seu celular e produzir imagens dos acontecimentos da urbe, pelo simples fato de perceber empiricamente que uma situação supera a marca do ordinários e pode configurar-se enquanto notícia, em adição, um novo incremento do quarto ciclo do fotojornalismo emerge. É a relação entre perfis “institucionais” e a fotografia de imprensa. Existem contas no IG que, sem particularidade alguma com o

jornalismo, utilizam imagens com características das fotografias de atualidades misturadas com postagens dos conteúdos mais diversos.

Entrecortando *posts* de pixos, tatuagens com símbolos do Recife, torcida organizada, passinho de brega *funk*, meme de “boy do bote” e tantas outros temas característicos da cultura *pop* periférica emergente do Recife, a conta @recifemangueboyz, com alguma frequência publica ensaios fotográficos com características documentais da periferia do Recife.

Imagem 48 - Uma das fotos do ensaio de @ito_ribeiro sobre a noite em Nova Descoberta no @recifemanguebotz.



Fonte: @recifemangueboyz (2024)

Nesta imagem, de uma série de três, o fotógrafo Ito Ribeiro apresenta uma cenário noturno do bairro de Nova Descoberta da cidade do Recife. O fotógrafo, com olhar documental, percorre a paisagem noturna do bairro, fotografando a penumbra das escadarias desertas, viatura policial em alguma rua do bairro e a arquitetura dessa área da Região Metropolitana do Recife.

Outra característica da quarta revolução, que também atravessa os perfis do *Instagram* dos jornais de Pernambuco, está no fato de que outras contas “institucionais”, em sua maioria com conteúdo humorístico, “repostam” as publicações das redações.

Imagem 49 - Matéria da Folha que foi repostada pelo @recifeordinario.



Fonte: @recifeordinario (2023)

Esta imagem, um contraluz fetichizado pela editoria de polícia, é um exemplo de repostagem de conteúdo fotojornalístico que foi distribuído pelo perfil de humor Recife Ordinário. A conta popular por postar memes, com bastante frequência compartilha conteúdo fotojornalístico dos jornais Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio e Folha de Pernambuco.

Podemos perceber aqui quatro dinâmicas distintas da fotografia de atualidades que são características da quarta revolução. Em primeiro lugar, uma parcela que fez-se presente em outras revoluções. Os veículos de comunicação admitem o uso de imagens produzidas por pessoas que não são fotógrafos de imprensa, mas que fazem imagens que atendem às demandas das matérias jornalísticas. Segundo, o surgimento de um sujeito sociotécnico que produz fotografias que flertam com fotojornalismo, mas que são distribuídas em suas contas pessoais. Terceiro, perfis “institucionais” que não têm relação objetiva com o jornalismo, mas postam, entre outros conteúdos, imagens com características de notícia. Por fim, contas “institucionais” que não são de imprensa mas que compartilham as postagens das empresas de jornalismo.

Afonso Júnior diz que “desde meados da década de 2000 duas regularidades acompanham o cotidiano dos jornais em modelo massivo”. O pesquisador refere-se ao “progressivo esvaziamento” das redações de jornais e “um processo em efeito dominó que deflagra a quebra financeira desses veículos, inviabilizando progressivamente o modelo de negócio baseado em produção centralizada e distribuição massiva” (2021, p.71). Esses dois pontos são efeito da “cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde

mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneira imprevisível” (Jenkins, 2006, p. 29).

Diante disto, podemos entender que em tempos de quarta revolução, os fotojornalistas são atravessados pelas características dos *content creators* e enfrentam um sujeito sociotécnico que domina uma variedade de mecanismos de comunicação *on-line* que facilitam a produção, distribuição, indexação, busca, remixagem e armazenamento de informações. Emerge também, como um espelho do primeiro, uma espécie de fotojornalismo, se é que este termo ainda é válido atualmente, não institucionalizado, produzido pelos atores sociotécnicos que comportam-se tal qual repórteres diante de acontecimentos além do ordinário.

Com esses exemplos, é importante observar o pensamento de Jenkins, o qual defende que o atual modelo de informação não está mais sobre a lógica de circulação, tampouco de distribuição. O autor elabora a seguinte proposição:

Um modelo híbrido e emergente de circulação em que um mix de forças de cima para baixo e de baixo para cima determinam como um material é compartilhado, através de culturas e entre elas, de maneira muito mais participativa (e desorganizada). As decisões que cada um de nós toma quanto a passar a diante ou não textos de mídia - quanto a tuitar ou não a última gafe de um candidato à presidência, encaminhar ou não por e-mail uma receita de biscoitos de Nieman Marcus, compartilhar ou não um vídeo de uma gaivota roubando uma loja - estão remodelando o próprio cenário da mídia (2014, p. 24).

Este câmbio, que cria novas possibilidades entre circulação e distribuição, aponta para um modelo mais participativo em que o público consumidor de informação não é mais agente passivo daquilo que pode ser considerado notícia. São atores sociotécnicos e socioculturais que estão modelando, posicionando, pressionando, acionando mecanismos, denunciando, compartilhando, reconfigurando e remixando os conteúdos de mídia, incluindo as próprias mídias. E estão fazendo isso não como indivíduos isolados, mas como integrante de suas redes digitais, o que permite que os conteúdos sejam mais pervasivos para além de suas vizinhanças geográficas. Para Gandour, essas associações são “mecanismos e formação de grupos nas redes sociais” e facilitam a convivência predominantemente com quem pensa e vê as coisas de modo semelhante (Gandour, 2020, p. 16).

Os públicos estão criando uma presença nunca vista antes nos pólos produtivos da informação. Os veículos de comunicação, apontam seus interesses para este fenômeno e tendem a “responder” a este novo tipo de pressão de maneira mais ativa, seja na interação objetiva com sua audiência, seja reconduzindo o conteúdo de seu próprio canal como resposta

às interações. Isto em tela, percebe-se no perfil da Folha de Pernambuco, um hábito que afasta-se do que se espera de imagem em uma conta de uma empresa de jornalismo.

Diariamente a Folha realiza a postagem de “bom dia”. Um flerte flagrante com o conteúdo dos influenciadores digitais. São imagens de filhotes de animais correndo na praia, brincando com algum objeto de forma atabalhoada e toda sorte de vídeos “fofos”.

Imagem 50 - Bom dia da @folhape.



Fonte: @folhape (2024)

Este tipo de conteúdo não é exclusivo da Folha de Pernambuco. O Jornal do Commercio também lança mão de postagens deste gênero, não em forma de “bom dia”, mas como caráter de curiosidade, como no caso apresentado a seguir. Um “cachorro se emociona ao ver seu filhote pela primeira vez”.

Imagem 51 - Postagem do @jc_pe sobre cão emocionado.



Fonte: @jc_pe (2024)

Estas postagens diárias da Folha ou as do JC apresentam de forma explícita o deslocamento do conteúdo típico do influenciador digital para dentro do canal das empresas jornalísticas. São imagens, em sua maioria, bem produzidas, com forte apelo para a banalidade, o frívolo e o supérfluo.

É importante aqui entender que, nesta parcela da revolução, onde o audiovisual faz parte dos mecanismos da fotografia de atualidades, nem tudo que é composto por imagem em um perfil de empresa jornalística, atende ao papel social do fotojornalismo. No entanto, esses conteúdos derivantes, servem como “válvulas intermediárias” na tentativa de drenar, por novas modalidades de imagens, a atenção da audiência. Marshall nos apresenta um pensamento que foi capaz de antecipar este conteúdo (2003, p. 36).

O processo generalizado de erosão dos paradigmas da era pós-moderna provoca a mutação do conceito de informação. Este deixa de significar a representação simbólica dos fatos para se apresentar como um produto híbrido que associa ora publicidade, ora entretenimento, ora persuasão, ora consumo. Perde-se o sentido denotativo do conceito para se passar a um estágio fractal. A informação vira um veículo de transporte para várias e subjetivas intenções, deixando muitas vezes de cumprir sua missão imanente de informar.

O fotojornalista que na quarta revolução apresenta-se tensionado por novas linguagens; programações; como indexar as produções textuais, fotográficas e audiovisuais; compreender as plataformas; saber taguear seu material; descobrir como criar conteúdos que sejam mais pervasivos; percorrer os caminhos que os agentes sociotécnicos estão trilhando; driblar as políticas de conteúdo das empresas de tecnologia para que suas imagens não sejam derrubadas, também precisa lidar com uma nova ruptura. Esses incrementos da comunicação, trazem, além de tudo, o rompimento entre o jornalismo e um de seus principais territórios. A relação com o tempo. Bucci nos faz lembrar que:

Em se tratando dos jornais impressos – suportes, por excelência, da constituição dos espaços públicos nacionais, de modo mais acentuado no século XIX e início do século XX –, o ritmo dos deslocamentos coincidia com o ciclo completo de uma volta do planeta em torno de si mesmo: 24 horas. Religiosamente, os diários circulavam, como até hoje, um dia após o outro, marcando a seu modo a própria passagem do tempo. Independentemente do que tenha acontecido, eles continuam a circular. Registram em sua cadência regular a “última palavra” sobre o entendimento dos fatos e das ideias. Passadas 24 horas, revogam-se a si próprios, estabelecendo novas “últimas palavras” (Bucci, 2009, p. 67).

Os atuais dispositivos de comunicação alimentam a cultura da informação imediata, independente de sua origem. Estes artefatos tecnológicos são capazes de diminuir cada vez mais o tempo de distribuição do conteúdo de informação, fazendo com que o *deadline* de 24h dos jornais impressos perca o sentido. Afonso Júnior nos mostra que:

Prosseguindo, percebe-se que essa dinâmica sofre dinamização de acordo com a dialogia existente entre a fotografia e a percepção, ou relação, do tempo com a sociedade, no que toca à sua assimilação a cada época. O que tomamos como instante na atualidade nos parece radicalmente diferente daquilo que se organiza em algum momento da modernidade, no século XIX (2021, p. 109).

É evidente que o fotojornalismo também sucumbe a este cenário. Hoje, estamos vivendo ciclos cada vez menores, com velocidade de câmbio cada vez maiores. Um exemplo disso está no uso das imagens panópticas por parte do jornalismo. Nesta revolução da fotografia de imprensa, esta pesquisa percebe que não é um problema para o fotojornalismo admitir em seu atual escopo, imagens retiradas de câmeras de segurança ou de outros dispositivos como o *Google Street View*. Percebemos que o uso deste recurso específico não estabelece relação com o flagrante das câmeras de segurança.

Imagem 52- Uso de imagem do *Google Street View* como fotojornalismo pelo perfil da Folha de Pernambuco no Instagram.



Fonte: @folhape (2023)

Esta foto não é uma exceção no perfil do *Instagram* do jornal Folha de Pernambuco, empresa que, tal qual o DP, até este momento da pesquisa, ainda ostenta uma editoria de fotografia. É uma prática deste jornal o uso das imagens do *Google Street View* para o fotojornalismo. A fotografia, e assim podemos nomeá-la com base na teoria do terceiro clique⁵⁴, serviu de imagem recuperada para ambientar a matéria sobre o assassinato a tiros de uma mulher na frente de sua casa, no bairro do Frágoso, Olinda.

De antemão, a Folha tem sua redação instalada na rua Marquês de Olinda, Bairro do Recife, e, conforme o *Google Maps*, encontra-se a cerca de dez quilômetros do local do

⁵⁴ “O *print screen* foi criado como modo de se obter uma imagem em tempo real do que está sendo exibido na tela do computador. Ora desse modo o *print screen* atua como um botão de disparo, registrando imagens efêmeras [...] De forma a provocar o problema, o *print screen* é o botão do clique das imagens que habitam as telas” (Afonso Júnior, 2021, p. 129).

crime. Este percurso, segundo o próprio aplicativo, pode ser percorrido em catorze minutos. Sempre foi um hábito das redações enviar sua equipe de fotojornalistas para a cobertura de eventos dessa qualidade. Esta rotina de deslocamento das imagens do *Google Street View* para o fotojornalismo pode apontar para algumas direções:

1. A inflação do tempo sobre o jornalismo, que exige do veículo atribuir prioridade para determinadas pautas, ao passo que outras podem ser contempladas com *prints* de tela, diminuindo assim a pressão sobre a editoria de fotografia.
2. A falta de repórteres fotográficos no departamento de fotografia ao ponto da editoria não conseguir suprir as necessidades de uma redação digital.
3. A aceitação de uma imagem para o fotojornalismo que não foi feita por um repórter fotográfico.
4. A possibilidade de um fotojornalismo feito sem a presença do repórter fotográfico diante do índice fotográfico, o que anuncia um fotojornalismo pós-indicial.

Outrossim, em dinâmica distinta, mas operando também sobre o problema da ausência do índice dos acontecimentos, vale aqui chamar para a reflexão o uso da fotografia de uma bicicleta vermelha pelo @jc_pe na matéria sobre o atropelamento de uma criança de três anos em Jaboatão dos Guararapes, no dia três de janeiro de 2024.

As imagens utilizadas pelo Diário e pela Folha, com características de foto choque, foram retiradas de um dispositivo de segurança instalado na quadra de esportes do condomínio onde ocorreu o atropelamento. Os dois jornais deram o crédito da imagem como “reprodução”, onde o DP optou pelo vídeo e a Folha usou um *print screen* do mesmo.

Imagem 53- @jc_pe sobre atropelamento de criança.



Fonte: @jc_pe (2024)

Sempre foi um hábito das editorias de fotografia “recuperar” a cena de um acontecimento em que não pode ser fotografada no calor da ação. Em casos assim, o repórter encaminha-se para o local do fato, fotografa a fachada do condomínio, a rua do mesmo ou algum referencial geográfico que localize onde o crime tenha acontecido. Também faz parte de uma cobertura como esta, fazer fotografias do carro utilizado no atropelamento, da bicicleta da vítima fatal, de preferência os dois juntos em uma composição dramática, elaborando um diálogo entre figura e fundo.

O JC optou por outro caminho: a foto de um banco de imagens gratuitas, *Freepik*. O jornal escolheu a fotografia de uma bicicleta num fundo branco que não tem qualquer relação com o acontecimento. Não é o veículo da criança atropelada, tampouco é da mesma marca, sequer é da mesma cor. O brinquedo utilizado pela vítima era preto com detalhes verdes, como mostra o *post* do G1 com o crédito: “Reprodução/ Whatsapp”

Imagem 54- Imagem utilizada pelo G1 sobre atropelamento de criança.



Fonte: G1 (2024)

A imagem da bicicleta vermelha, para este estudo, não parece um descompromisso com a fotografia de atualidades. Ao reverso disto, aponta para possibilidades de reposicionamento da deontologia do fotojornalismo. Aqui retoma-se o argumento que o fotojornalismo é feito por sobre mundos possíveis. A imagem da bicicleta infantil vermelha promove um deslocamento quase dadaísta do observador para a proposição dos acontecimentos, neste caso, o atropelamento. A fotografia não localiza sua “verdade” na presença de seu índice, como já exposto anteriormente nesta pesquisa, ela tem a intenção da “verdade”, mas, situa a mesma na soma das parcelas que constroem a notícia. A manchete utilizada no *feed* de notícias de um sistema perito, o texto jornalístico e a própria fotografia. Assim, montado o conjunto de exposição da notícia do atropelamento, é suficiente para o

leitor ancorar a “verdade” sobre os acontecimentos, mesmo sendo apenas a fotografia de uma bicicleta vermelha em um fundo branco.

Este argumento abre terreno para debater uma nova imagem emergente como ferramenta para o fotojornalismo. A imagem gerada por Inteligência Artificial que tenha intenção de hiper-realidade. Para tanto, é necessário propor que o universo da fotografia de atualidades, em sua quarta revolução, deve radicar-se, no entanto, no espaço da pós-indicialidade.

4.3 Inteligência artificial e o fotojornalismo pós-indicial

Vale recuperar aqui que o fotojornalismo surge com ilustrações feitas a partir dos daguerreótipos produzidos de um incêndio na cidade de Hamburgo em 1842. Os ilustradores, mesmo não estando diante do acontecimento, debruçaram-se sobre as fotografias captadas e transferiram as imagens para os seus desenhos. Para além das limitações técnicas dos parques de impressão dos jornais, que não tinham tecnologia suficiente para imprimir as fotografias, a cultura visual do período era capaz de ancorar a “verdade” de um fato, independente da presença do desenhista diante do índice, nas imagens feitas à mão que estampavam as páginas dos impressos diários ou semanais.

Isto posto, o que faz o fotojornalismo ser uma ferramenta do jornalismo não é a capacidade de representar com grande semelhança um índice que ancore o real. Para este entendimento, vamos observar o seguinte pensamento de Baudrillard.

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (1991, p. 9).

Assim observado, nesta pesquisa entende-se que a imagem do fotojornalismo pretende versar sobre “verdades”, no entanto, seguindo na direção da hiper-realidade, de tal forma que já não alcança-se nem o real e nem a verdade. “A era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais” (Baudrillard, 1991, p. 9). É justo nessa capacidade de perceber o simulacro dos acontecimentos, o hiper-real, que propomos acomodar a fotografia de atualidades. Baudrillard explica o simulacro da seguinte forma:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode

simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Litré). Logo fingir, ou dissimular deixam intactos o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença de “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. O simulador está ou não doente, se produz “verdadeiros” sintomas? Objetivamente não se pode tratá-lo nem como doente nem como não-doente (1991, p. 9-10).

De mais a mais, o fotojornalismo sustenta-se como ferramenta da notícia por ancorar no simulacro, nos mundos possíveis, sua capacidade de narrar um acontecimento. Dialoga sobre um achatamento entre o campo do real e o imaginário, criando um espaço de hiper-realidade que desenvolve-se em um hiperespaço. O que há numa fotografia, não há como afirmar que é verdadeiro e nem que é falso. É justo na pressão deste achatamento que surge uma imagem possível para a fotografia de atualidades. Uma foto que é capaz de fixar-se como representação do factual, entendendo que o índice por si só não ancora a verdade, e podemos assim elaborar um fotojornalismo pós-indicial.

Vamos fazer mais um exercício de imaginação que possa acomodar esses pensamentos. Uma série de protestos independentista foram deflagrados em outubro de 2019 em Barcelona. Diariamente, cerca de 350 mil pessoas concentram-se na *Plaça de Catalunya* por volta das 14h, exigindo a libertação dos presos políticos pelo governo de Madri e cobrando o reconhecimento imediato do plebiscito que referendou a separação do Estado da *Catalunya*. Os protestos que duraram vários dias sempre seguiram o mesmo rito. Encontro na *Plaça de Catalunya*, inicia-se uma marcha pela *carrer de Fontanella*, entra na *Via Laeitana* e instala-se na *Plaça Sant Jaume* que avança pela madrugada. E justo no cair da noite que começa a violência.

O fotógrafo registra uma série de imagens das manifestações na *Plaça Sant Jaume* e pelas ruelas estreitas e antigas do bairro da *Ciutat Vella*. Focos de incêndio por todas as partes, barricadas de fogo, carros explodindo, pessoas fugindo das chamas e confronto com a polícia.

Imagem 55- Protesto separatista na Catalunha, outubro de 2019.



Fonte: fotos do autor (2019)

O que é “verdade” sobre as fotografias deste protesto? São fotos noturnas, onde revela-se um cenário distópico de protesto à *cyberpunk*, com chamas ocupando boa parte da composição e, em uma delas um senhor escapando do fogo, enquanto na outra, manifestantes usando capacetes de motociclista, roupas justas e jaqueta, atirando pedras? Vamos observar o seguinte pensamento de Soulages (2010, p. 99):

A que se assemelha, pois uma fotografia? Em todo caso, não ao objeto a ser fotografado, porque ele é incognoscível, inapreensível e, portanto, infotografável. Uma foto só se assemelha a uma outra foto, nem mesmo ao fenômeno visual visado.

Pensar sobre uma fotografia é uma articulação de dimensões. Essas camadas localizam-se no trio barthesiano do *Spectrum* (que Barthes diz ser uma espécie de simulacro), do *Operator* e do *Spectator* (1980). Vamos perceber essa equação por dois prismas específicos. O primeiro sendo a observação da fotografia, enquanto o segundo será o momento do registro fotográfico que gerou a imagem.

É o próprio Barthes quem diz que “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 vemos” (1984, p. 16). Este desarranjo que uma fotografia é capaz de causar, que nos impulsiona a afirmar que enxergamos nela o objeto propriamente inscrito, está no fato da imagem ser produzida diante do índice e pelo contrato social firmado em seu surgimento que “envolve a promessa de fornecer uma imagem mais perfeita que a arte poderia produzir” (Afonso Júnior, 2021, p. 30).

Agora, vamos ao exercício de imaginação. Desloque-se para o momento do protesto. Temos a presença do grupo de independentistas e seus simpatizantes, dos representantes da força da coroa espanhola e da imprensa. Estas três parcelas da encenação são acionadas entre si na medida em que percebem-se. Neste cenário, todos são *Spectrum*, todos são *Spectator*, mas só o fotógrafo é o *Operator*. Um fotojornalista que já foi capaz de cobrir um protesto, entende que as ações extremadas não acontecem apenas pela força do caos. Os manifestantes olham para a polícia e para os fotógrafos. A polícia olha para o fotógrafo e para os manifestantes. O fotógrafo olha para os manifestantes e para a polícia. Todos enxergam-se e pactuam seus papéis. Cada um sabe de sua encenação e em dado momento uma chave é acionada, daí falarmos em achatamento entre o real e o imaginário.

Os independentistas precisam atuar em conformidade com seu papel dentro deste teatro. Vão expor sua indignação, plasmar suas reclamações. Atuam dentro de um simulacro do que é o seu universo de requerer para que o Estado consiga alcançar a gravidade da situação e que tenha uma plasticidade diante da polícia e da imprensa ou de qualquer outro

observador. Em seu turno, a polícia, em seu papel de manter a ordem institucional, acionada ou não, de forma proporcional ou não, simula seu papel de “força” do Estado. Representam de tal forma, que os manifestantes entendam o que é a ordem institucional e enxergam nos *Mosso D’esquadra* a própria Madri. Os repórteres fotográficos, por sua vez, também têm um papel neste cenário. Escolhem suas posições simulando seu engajamento. Esta intencionalidade do fotógrafo é capaz de afetar com maior ou menor intensidade a interação entre a manifestação e a polícia. Estas outras duas parcelas, em suas interações, também afetam o comportamento do repórter fotográfico, fechando o “ouroboros” do simulacro. *Pari passu*, a simulação convoca para si um sentido de realidade do *spectrum*.

As fotografias desse protesto são o resultado do achatamento entre o real; da aparência possível da realidade dos manifestantes, da polícia e do fotojornalista; do que essas três parcelas da equação acreditavam que eram dentro daquele cenário e como eles deveriam atuar. Assim, temos a compressão entre real e a aparência possível da realidade, o hiper-real, um simulacro e a fotografia apresentando o resultado de um mundo possível.

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte (Barthes, 1980, p. 27).

À vista disso, podemos entender que as figuras envolvidas na trama de uma fotografia estão constituídas como “personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidades particulares” (Barthes, 1984, p. 36), e são articulações que encadeiam um simulacro, apresentando para o espectador do objeto foto, um mundo possível em forma de notícia.

Exposta a postulação sobre a imagem do fotojornalismo como sendo constituída de mundos possíveis, podemos agora debruçar-nos sobre um novo cenário que ergue-se no horizonte e não parece haver retorno. Popularizada em 2023, a Inteligência Artificial Generativa (IA) deve ampliar a complexidade da relação entre imagem e jornalismo. A jornalista norte-americana Beth Nicholls (2023) afirma que “o mundo da fotografia está realmente em mudança e isso é um pouco assustador”⁵⁵ (Tradução nossa).

Popular não apenas pelo aplicativo de perguntas e respostas, *Chat GPT*, a IA também articula-se em plataformas de produção de aulas, vídeos, áudios, literatura e de imagens que podem ser tão realistas que assemelham-se a fotografias.

⁵⁵ *The world of photography really is changing, and it's a bit scary.*

Atualmente, existem arquiteturas distintas para a geração de imagens em Inteligência Artificial. Pode-se operar usando fotografias nos moldes já consolidados na era digital ou criar imagens a partir apenas de *prompts*.

Assumindo a primeira possibilidade, sobe-se as fotos em *softwares*, como o *Photoshop*, que opera com a arquitetura *Sensei*, e por sobre as fotografias digitais é possível executar toda sorte de modificações e melhorias. O tratamento da imagem por meio da Inteligência Artificial torna-se mais rápido e eficiente. Para além disso, também é possível colorir imagens monocromáticas; achatar ou expandir o enquadramento sem criar distorções nos corpos das pessoas; fazer recortes mais eficientes, independente do tipo de objeto que está sendo recortado e mudar a estação do ano ou o horário da iluminação da cena da fotografia. Paulinho Franqueiro, fotógrafo e consultor da Adobe no Brasil, em oficina realizada na Universidade Católica de Pernambuco em novembro de 2023, afirma que:

Isso sempre existiu [...], sempre foi feito. Foto montagem sempre houve. O que a gente tem agora é uma aceleração absurda. [...] Não é uma canibalização. De forma alguma é uma canibalização. [...] A gente não pretende tirar o emprego de ninguém. Ao contrário. A gente pretende que as pessoas mantenham seus empregos sendo produtivas (2023).

Uma das preocupações do consultor da Adobe, em sua palestra sobre Inteligência Artificial, foi deixar claro que o objetivo de embarcar IA no *Photoshop* é aumentar a produtividade dos fotógrafos. Um argumento que chamou a atenção deste estudo foi que, nas palavras de Franqueiro:

Quando eu comecei a dar aula de *photoshop* lá atrás, década de 90 eu costumava falar para o pessoal que o *Photoshop* não consegue distinguir a Monalisa de um abacaxi. Para ele é a mesma coisa, porque o que ele enxerga são os *pixels*. [...] Há mais ou menos quinze, catorze anos a Adobe começou a desenvolver um algoritmo. Uma Inteligência Artificial que fosse capaz de pensar diferente. Que ela não olhasse só *pixels* (2024).

A Adobe desenvolveu uma IA que já é capaz de identificar o que é um corpo humano, mas também outros objetos, durante o tratamento de uma fotografia, sem que isso seja feito por meio da diferença de tonalidades de iluminação ou de cores do quadro, mas sim porque o aplicativo já aprendeu, e aqui nos referimos a *machine learning*, o que é um corpo e quais suas características visuais. Além do mais, o programa também foi ensinado a quais músculos são acionados e que articulações são provocadas para que um determinado gesto aconteça. Dessa forma, com alguns comandos e com bastante agilidade é possível alterar a posição de um corpo ou a fisionomia de um rosto, apenas apertando um botão no menu da aplicação.

A IA também tornou possível crescer uma imagem sem que seja por meio da interpolação. Para um aplicativo interpolar, ele precisa ir na menor unidade de medida de uma imagem digital, o *pixel*, identificar um par que deve ser expandido, e criar entre as parcelas, *pixels* semelhantes e do mesmo tamanho, porém um pouco desfocados. Isso resulta em uma imagem com bordas “serrilhadas” e com menor qualidade de visualização. A Inteligência Artificial articulou uma nova metodologia para crescer uma imagem pequena. Agora, em vez de criar *pixels* com o mesmo tamanho dos originais, são criados vários “*micropixels*” e dessa forma é possível crescer uma fotografia preservando os detalhes.

De acordo com Franqueiro, toda alteração que o *Sensei* executa sobre uma fotografia, é com base no banco de imagens que está embarcado na Adobe. A título de exemplo, no tratamento de um retrato, se o tratador decide que a pessoa fotografada está muito séria, é possível fazê-la sorrir por meio da IA, movendo apenas um controle do menu. A depender do quanto esse novo rosto vai sorrir, para além da contração dos músculos da face que será feito automaticamente, serão incluídos dentes na nova fotografia. Essa imagem adicional será buscada pela Inteligência Artificial no banco de imagens e adequada ao tratamento.

Para os casos em que o *Sensei* precisa buscar fotografias adicionais no banco de imagem da Adobe, o consultor afirma que o proprietário original da foto será pago pelo uso dessa fração, resolvendo assim, parcialmente, o debate sobre direito econômico e a criação por meio de IA.

A segunda possibilidade de geração de imagens por IA observada por esta pesquisa, acomoda-se em um caminho distinto. Ao contrário do *Sensei*, arquitetura que opera por meio de uma imagem índice, que esteve diante de uma câmera para gerar seus resultados, existem as IAs⁵⁶ que rodam sua aplicação por meio de outras arquiteturas que geram imagens realistas apenas por descrições escritas. Os *prompts*.

Prompts são informações que o usuário deve inserir no aplicativo, por meio de texto corrido ou tópicos, que vão nortear a máquina na renderização da imagem. Cada aplicativo tem uma forma de interação com o usuário. Alguns respondem com melhor qualidade se as coordenadas forem dadas apenas em inglês, mas já existem outros que entregam resultados satisfatórios com textos em português.

⁵⁶ Exemplos de arquiteturas e seus aplicativos: Redes Generativas Adversariais - GANs (StyleGAN e BigGAN), Modelos de Difusão (DALL-E 2 e Imagen), Redes Neurais Convolucionais - CNNs (DeepDream e Perceptual Loss Networks), Transformers (Vision Transformers) e Xformers (Leonardo.AI).

Mas, tão importante quanto dizer o que espera-se de uma imagem, é também descrever o que não queremos como produto final, o *negative prompt*. Estes são limitadores de ações, que restringem a criação da IA. Além disso, há, em algumas aplicações, a opção de definir se a imagem gerada será quadrada, vertical ou horizontal e sua resolução final.

Também é possível ensinar a IA o que é a imagem que ela deve gerar. Cria-se uma coleção de fotografias sobre o tema desejado, imagens feitas através do índice; sobe-se esse conjunto na aplicação e mais uma série de coordenadas escritas sobre essas fotos. Por fim, a máquina estuda as características visuais do conjunto que o usuário quer ensinar. A partir daí, é possível que a IA crie as imagens com mais fidelidade, usando apenas palavras chave.

Este estudo entende que para a IA criar uma imagem, a aplicação acessa uma série de outras imagens, aprende as características do que é solicitado pelo usuário e cria uma nova imagem do zero. Ao contrário do que possa parecer, a Inteligência Artificial não monta uma miscelânea com recortes de fotografias aleatórias baseada nos comandos escritos. A IA generativa aprende o que é aquilo que está sendo solicitado e gera uma criação que não existia até então. Romero (2022) explica o comportamento de uma das arquitetura (GANs) da seguinte maneira:

Redes Adversárias Generativas (GANs) são arquiteturas de redes neurais profundas, compostas por duas redes colocadas uma contra a outra (daí o nome adversárias). Esta é uma das arquiteturas mais recentes e mais fascinantes em Deep Learning [...].

As GANs foram introduzidas em um artigo de Ian Goodfellow e outros pesquisadores da Universidade de Montreal, incluindo Yoshua Bengio, em 2014. Referindo-se às GANs, o diretor de pesquisa de IA do *Facebook*, Yann LeCun, chamou o treinamento adversário de “a ideia mais interessante nos últimos dez anos em *Machine Learning*”.

O potencial das GANs é enorme porque elas podem aprender a imitar qualquer distribuição de dados. Ou seja, as GANs podem ser ensinadas a criar mundos estranhamente semelhantes aos nossos em qualquer domínio: imagem, música, fala, prosa. Elas são artistas robóticos, em certo sentido [...].

Esta IA, capaz de aprender e gerar imagens realistas, convoca para dedicarmos atenção à tríade guilhermina da técnica, da estética e da deontologia da fotografia e aponta para a fragilidade do atual modelo de direito autoral que não é capaz de dar conta dos problemas que emergem junto com as imagens criadas por esta tecnologia.

Isto posto, fica claro que a IA pode operar tanto com a imagem indicial e criar um novo resultado tendo a fotografia como base, respeitando o direito econômico dos proprietários dos fragmentos utilizados na construção, como pode criar uma imagem do zero,

sem qualquer índice aparente, em um processo de *Machine Learning* que não pode ser alcançada legalmente pelo atual Código Civil.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, fica claro que uma imagem feita pela Inteligência Artificial articula-se por dinâmicas distintas do pensamento barthesiano do “isso é isso”, onde a imagem ancora-se na “verdade” do índice. No entanto, nos é caro entender que uma imagem jornalística deve ser observada por meio do entendimento baudrillardiano dos “simulacros”, da “hiper-realidade”. Os mundos possíveis.

Isto posto, o estudo aponta que uma imagem gerada por Inteligência Artificial, que tenha intenção do hiper-realismo de uma fotografia, seja classificada de fotografia pós-indicial ou promptografia. Assim, surge uma nova forma de fazer fotografia de atualidades. Uma foto, que como no surgimento do fotojornalismo, dialoga com as ilustrações.

Reforçando este posicionamento epistemológico, Afonso Júnior elabora o seguinte pensamento sobre “Os cliques da fotografia”. O autor explica o “primeiro click” da seguinte maneira:

De modo progressivo, dado por conjuntos tecnológicos, foi possível para a fotografia ser consolidada como uma imagem de captura do instante. Ao se elaborar desse modo, é acionada, de modo complementar, uma circulação da informação visual mais acelerada. Esse é o primeiro clique da fotografia, e ao elaborar mecanicamente e culturalmente o instante fotográfico, permite experimentar o tempo como fenômeno estético (Afonso Júnior, 2021, p. 127).

Para o acontecimento do “segundo clique”, foi necessário a superação da experiência com o tempo e sua transformação em um “fenômeno estético”. Foi preciso desembocar em um problema tecnológico de convergência onde a imagem possa ser compartilhada em rede. É nesse ato de compartilhamento que surge o “segundo clique”.

Para o segundo clique, é necessário a alteração dessa base tecnológica da ação sobre o tempo do momento fugidio, incorporando-o à relação da imagem como dinâmicas complementares de produção e circulação. Foi necessário esperar mais de um século para que fosse plasmado outro ato de clicar incidindo sobre o dispositivo que adicionasse novos feixes de significados. Antecipando, estamos falando do ato de compartilhar uma imagem (Afonso Júnior, 2021, p. 128).

Uma prática contemporânea e que ancora-se nas dinâmicas da experiência digital é o ato de fazer um *print screen*, que tem como objetivo registrar uma “imagem, texto ou gráfico em trânsito”. É nesse ato de capturar a imagem da tela que instala-se o “terceiro clique” (Afonso Júnior, 2021, p. 129).

Para além das mimesis envolvidas no ato de fotografar imagens das telas, o terceiro clique indica algo importante: é um procedimento orientado apenas para o mundo digital. A ação de clicar e capturar nunca se direciona para o mundo tangível como primeira opção. Se partes do mundo onde existe matéria aparecem via terceiro

clique, eles já foram feriados antes, já passaram por procedimentos de codificação diante do instante (primeiro clique), ou da circulação em redes digitais por meio do compartilhamento (segundo clique).

Seguindo essa trilha elaborada por Afonso Júnior, onde o primeiro clique é o ato mais antigo de fotografar, articulando as dinâmicas de um equipamento fotográfico diante do tempo e codificando-o em uma experiência estética; o segundo clique localiza-se em uma existência de conexão generalizada e a capacidade de compartilhar uma imagem; o terceiro clique sendo admitido pelo ato de “printar” uma tela; podemos assumir assim, que a imagem prismática gerada por uma IA acomoda agora o quarto clique, o clique dos *prompts*, como a dinâmica de uma fotografia pós-indicial, produzida por suficiência técnica.

Este último, é um objeto sociocultural de um ator sociotécnico que é capaz de dominar uma linguagem específica, em diálogo de ensino e aprendizagem, em via de mão e contramão. Esta ação concretiza-se com a entrega da imagem como resultante da ordenação escrita, os *prompts*.

A Inteligência Artificial, diante dos códigos inseridos, entende o que deve ser feito e realiza buscas em bancos de dados com o objetivo de coletar fotografias que sejam capazes de atender aos comandos do *Operator*. Por fim, diante do material pesquisado, entrega uma imagem hiper-realista que nunca existiu. Uma *promptografia*. Esta é uma experiência sem a presença do índice original, tampouco sem que o criador da imagem consiga visualizar quais são as fotografias doadoras das informações necessárias para sua criação final.

É importante aqui indicar que, para além dos códigos descritivos da geração da imagem em Inteligência Artificial, deve-se informar textualmente as características fotográficas desejadas na renderização. Tais como: qualidade da iluminação, características da lente, ângulo de visão do fotógrafo, profundidade de campo, velocidade de obturação, saturação de cores, estilo de fotografia e todos os códigos que são referentes à prática física de uma câmera fotográfica.

Dessa maneira, a IA é capaz de resultados que atendam às demandas de uma fotografia de atualidades, no entanto, evoca do fotógrafo pós-indicial, ou de qualquer outra pessoa que deseja criar uma *promptografia*, o domínio do vocabulário fotográfico, o qual, a maior parte dos fotógrafos codifica sem trazer este idioma para a consciência.

Assim, entendemos que a imagem gerada em IA contém em si um *Spectator*, um *Operator*, um “*Cooperator*”, mas o *Spectrum* não é capaz de ser apreendido objetivamente. E esse encadeamento cria uma nova experiência sobre a cadeia de produção da imagem.

4.4 O efeito Xavier

A fotografia pós-indicial, esse espelho sem imagens ou uma imagem prismática que não é capaz de ser refletida em espelhos, até o momento em que este estudo foi realizado, ainda não foi utilizada em nenhum jornal pernambucano, ou de qualquer outra parte, nos perfis do *Instagram*. No entanto, em 25 de março de 2023, aconteceu o primeiro evento midiático significativo em torno de uma imagem de IA. O mundo foi sacudido com a fotografia pós-indicial produzida por Pablo Xavier, um artista, até então desconhecido, de 30 anos da cidade de Chicago.

Imagem 56- Imagem do Papa Francisco feita por Pablo Xavier.



Fonte: Instagram do artista plástico Pablo Xavier (2023).

A promptografia do Papa Francisco vestindo um casaco no estilo *puffer* poderia ser chocante por si só. Mas, para além do impacto visual ou da polêmica deflagrada a partir dela, em pouco tempo ficou claro, como explicado pelo próprio Xavier, que essa imagem não é uma fotografia executada na presença do índice. Foi feita apenas com *inputs* de texto no aplicativo de produção de imagens em IA, *Midjourney*.

No Brasil, algumas empresas de comunicação confundiram-se ou não apuraram a veracidade da imagem, que circulou de forma viral nas redes como sendo efetivamente uma fotografia do Papa Francisco. Um exemplo desse descuido foi a revista *Vogue* (2023), que em sua conta na rede social X (@voguebrasil), fez uma postagem sobre o casaco do Papa com base na fotografia pós-indicial de Xavier e na sequência precisou fazer uma retratação. A imagem publicada pelo artista sugere um deslocamento no eixo do pensamento do fotorjournalismo, que nessa pesquisa será chamado de Efeito Xavier.

É meramente hipotética a crença de que o artista tinha como intenção ludibriar os veículos de comunicação, promovendo assim desinformação ou a intenção deliberada de deslocar o pensamento fotográfico do “isso é isso” barthesiano para o universo dos “simulacros” baudrillardiano, os mundos possíveis.

O Efeito Xavier é justo esse deslocamento epistemológico, onde admite-se que uma imagem fotojornalística é capaz de deslocar-se do índice, sendo produzida sem a presença do mesmo para ancorar a “verdade”, ou seja, uma fotografia pós-indicial, podendo assim rebater o fotojornalismo pré-inicial das ilustrações originárias da fotografia de atualidades.

Basta uma olhada na conta pessoal do artista no *Instagram* para entender que não havia a intenção deliberada de produzir desinformação, mas sim um exercício de uso da IA e de materialização do imaginário do artista por meio de uma nova ferramenta. Inclusive, observando a maneira como o mesmo usa as *hashtags*, fica clara esta indicação. A observação desse conteúdo nos remete aos pensamentos de Freund.

Cada momento histórico testemunha o nascimento de modos particulares de expressão artística, que correspondem ao caráter político, aos modos de pensar e aos gostos da época. O gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza humana, mas se forma a partir de condições de vida bem definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa de sua evolução⁵⁷ (1983, p. 7, tradução nossa).

Esta passagem da autora nos faz observar a IA não com um olhar apavorado, menos ainda com a pretensão de determinar o fim de alguma disciplina, mas desperta o interesse sobre o entendimento de que a Inteligência Artificial é resultado de um instante sociocultural e sociotécnico e deve ser abordada, amparada e delimitada enquanto possibilidade de uso para o fotojornalismo, sem cometer o erro de emular em si a fotografia indicial.

Da mesma forma, cabe observar o caso do fotógrafo documentarista Michael Christopher Brown, conhecido por seus trabalhos para a revista *National Geographic* e para o jornal *The New York Times*. Brown é o autor do projeto *90 Miles*⁵⁸. Nele, o repórter criou, via o *software* de IA, *Midjourney*, uma série de imagens sobre eventos históricos cubanos e a travessia oceânica entre Havana e Flórida.

⁵⁷ *Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.*

⁵⁸ Projeto disponível em: <<https://www.digitalcameraworld.com/news/photojournalist-uses-midjourney-to-create-intense-new-photo-series-is-it-cheating>>.

O olhar voltado para a histórica ilha, seus eventos sociopolíticos e a travessia clandestina com destino aos Estados Unidos da América não é uma novidade no documentarismo. Mas, o que desloca *90 Miles* de outros projetos, reside no fato de que o mesmo é desenvolvido inteiramente em Inteligência Artificial.

Para Brown, esse trabalho não seria possível de ser realizado sem o uso desta tecnologia. Ele afirma que *90 Miles* é um “experimento de ilustração pós fotografia de IA explorando eventos históricos e realidades da vida cubana”⁵⁹ (Brown, 2023, tradução nossa). Em entrevista para o site *Digital Camera World*⁶⁰, Brown (2023) compartilha o seguinte pensamento:

A qualidade fotorrealista agora possível com a IA e a facilidade de criar essa qualidade estão expandindo as possibilidades de narrativa visual. Qualquer um agora pode criar ilustrações de reportagens fotorrealistas sem lentes sobre qualquer assunto, em qualquer lugar, a qualquer momento, colaborando com uma história coletiva da fotografia para ilustrar o mundo fotografado e criar uma visão do que foi, é ou do que pode ser⁶¹ (Brown, 2023, tradução nossa).

Imagem 57- Projeto *90 Miles*.



Fonte: Instagram do fotógrafo Michael Christopher Brown (2023).

Outro exemplo de uso da Inteligência Artificial e a disrupção que tem gerado no mundo da fotografia é o caso do fotógrafo alemão Boris Eldagsen, um dos ganhadores do prêmio *Sony World Photography Award* (2023) com a imagem *GHOSTED | Resurrection of a Disappeared Image*. Segundo a BBC Brasil, Eldagsen, recusou-se a receber a premiação “após revelar que seu trabalho era uma criação de Inteligência Artificial (IA)”. O fotógrafo

⁵⁹ post-photography AI reporting illustration experiment exploring historical events and realities of Cuban life

⁶⁰ A entrevista completa está disponível em: <https://www.digitalcameraworld.com/news/photojournalist-uses-midjourney-to-create-intense-new-photo-series-is-it-cheating>.

⁶¹ *The photorealistic quality now possible with AI, and the ease in creating that quality, is expanding the possibilities of visual storytelling." Shares Brown. "Anyone may now create lensless, photo-realistic reportage illustrations on any subject anywhere, at any time, collaborating with a collective history of photography to illustrate the photographed world and create a vision of what was, is, or can be.*

tinha como objetivo “testar como a competição reagiria a uma imagem artificial e gerar uma discussão sobre o futuro da fotografia” (Eldagsen, 2023).

Imagem 58: *GHOSTED | Resurrection of a Disappeared Image*.



Fonte: Instagram do fotógrafo Boris Eldagsen (2023).

No *Instagram* pessoal, Eldagsen, no dia 24 de maio de 2023, publicou um “carrossel” de fotos, junto com a *GHOSTED | Resurrection of a Disappeared Image*, que nos leva a uma pertinente reflexão do que chamamos aqui de Efeito Xavier: “IA não é uma fotografia”⁶². Essa afirmação do fotógrafo alemão é basilar para a reflexão que trazemos aqui, pois nos provoca a encontrar alguma resposta no caldo teórico barthesiano que justifique este pensamento.

Sem pretensão de apontar verdades messiânicas, tomar como ponto de partida o entendimento de Roland Barthes (1980, p.14) de que em uma fotografia “isso é isso”, acomoda, em certa medida, a foto que necessitou do índice para ser realizada. “Isso é isso” porque assemelha-se ao que estava exatamente diante da lente quando fotografado. Olhando dessa forma, a afirmação do fotógrafo não está equivocada. A IA, de fato, não é uma fotografia dentro da episteme indicial.

A afirmação de Eldagsen aponta para a reflexão que uma imagem feita por IA não seria uma fotografia, pois não opera por meio do índice, do mundo físico, mas é articulada pelo ícone e pelo símbolo. Isso invoca um novo arranjo de pensamento que comporte esta imagem.

Peixoto (2016), afirma que o fotojornalismo, durante sua historiografia, sustenta-se no tripé estético, tecnológico e deontológico que varia em todas as fases de sua linguagem.

⁶² *AI is not photography!*

Diante deste pensamento guilhermino, fica claro, então, que o caráter mutável das três parcelas constituintes do fotojornalismo é uma de suas maiores características.

Assim, a imagem feita por IA, uma fotografia pós-indicial, ancora-se nas possibilidades guilherminas de uma revolução tecnológica, estética e deontológica da fotografia de atualidades. Ainda em tempo, a IA também pode acomodar-se na sequência dos cliques da fotografia de Afonso Júnior e firmando-se como a quarta parcela deste encadeamento.

De mais a mais, o deslocamento epistemológico de um pensamento barthesiano para um argumento baudrillardiano é o que vai descolar o fotojornalismo do “isso é isso” para os “mundos possíveis” e anunciar a fotografia pós-indicial como uma ferramenta capaz de servir ao fotojornalismo.

4.5 A identidade do fotojornalismo em tempos de quarta revolução

O fotojornalismo, como já apontado anteriormente por esta pesquisa, passou pelo proto-fotojornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções. No atual momento, estamos vivendo a quarta revolução da fotografia de atualidades. Vamos observar quais as parcelas que são constituintes dessa revolução e qual a sua individuação do fotojornalismo.

Tabela 2 - Elementos constitutivos do proto-fotojornalismo, primeira, segunda, terceira e quarta revoluções

n°	Proto-fotojornalismo	Primeira revolução	Segunda revolução	Terceira revolução	Quarta revolução
1	Aparição do campo de consumo do fotojornalismo	Ampliação do campo de consumo do fotojornalismo	Ampliação da distribuição do fotojornalismo	Reorganização do campo de consumo do fotojornalismo	Reorganização dos polos de produção e consumo do fotojornalismo
2	Avanço tecnológico	Avanço tecnológico	Avanço tecnológico	Avanço tecnológico	Avanço tecnológico
3			Busca pela diminuição do tempo entre captação da imagem e publicação no	Busca pela diminuição do tempo entre captação da imagem e publicação no	Busca pela diminuição do tempo entre captação da imagem e publicação no

			jornal	jornal	jornal
4	Censura sobre as imagens	Censura sobre as imagens	Censura sobre as imagens	Censura sobre as imagens	Censura sobre as imagens
5	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia	Adaptação ao surgimento de uma nova tecnologia
6	Construção narrativa de mundo possível	Dicotomia entre mundos possíveis e “isso é isso” barthesiano	Dicotomia entre mundos possíveis e “isso é isso” barthesiano	Dicotomia entre mundos possíveis e “isso é isso” barthesiano	Dicotomia entre mundos possíveis e “isso é isso” barthesiano
7	Crença no sistema perito	Crença no sistema perito	Crença no sistema perito	Crença no sistema perito	Crença no sistema perito
8		Definição da atividade de fotojornalista	Definição da atividade de fotojornalista	Superação do entendimento da atividade de fotojornalista diante da cultura da convergência	Superação do entendimento da atividade de fotojornalista diante da cultura da convergência
9	Diálogo com a ilustração				Diálogo com a ilustração
10			Direito autoral	Direito autoral	
11		Formação técnica dos fotojornalistas	Formação técnica dos fotojornalistas	Formação técnica dos fotojornalistas	Formação técnica dos fotojornalistas
12	Foto chocante	Foto chocante	Foto chocante	Foto chocante	Foto chocante
13	Guerra	Guerra	Guerra	Guerra	Guerra
14	Imagem ilustrativa como elemento constitutivo do ato de informar	Imagem indicial como elemento constitutivo do ato de informar	Imagem indicial como elemento constitutivo do ato de informar	Imagem indicial como elemento constitutivo do ato de informar	Imagem indicial como elemento constitutivo do ato de informar
15				Imagem digital	Imagem digital
16	Imagem fotoquímica	Imagem fotoquímica	Imagem fotoquímica		
17	Localizar a verdade no ícone e símbolo	Localizar a verdade no índice, ícone e símbolo	Localizar a verdade no índice, ícone e símbolo	Localizar a verdade no índice, ícone e símbolo	Localizar a verdade no índice, ícone e símbolo
18	Manipulação do conteúdo de uma imagem	Manipulação do conteúdo de uma imagem	Manipulação do conteúdo de uma imagem	Manipulação do conteúdo de uma imagem	Manipulação do conteúdo de uma imagem
19				Outra	Outra

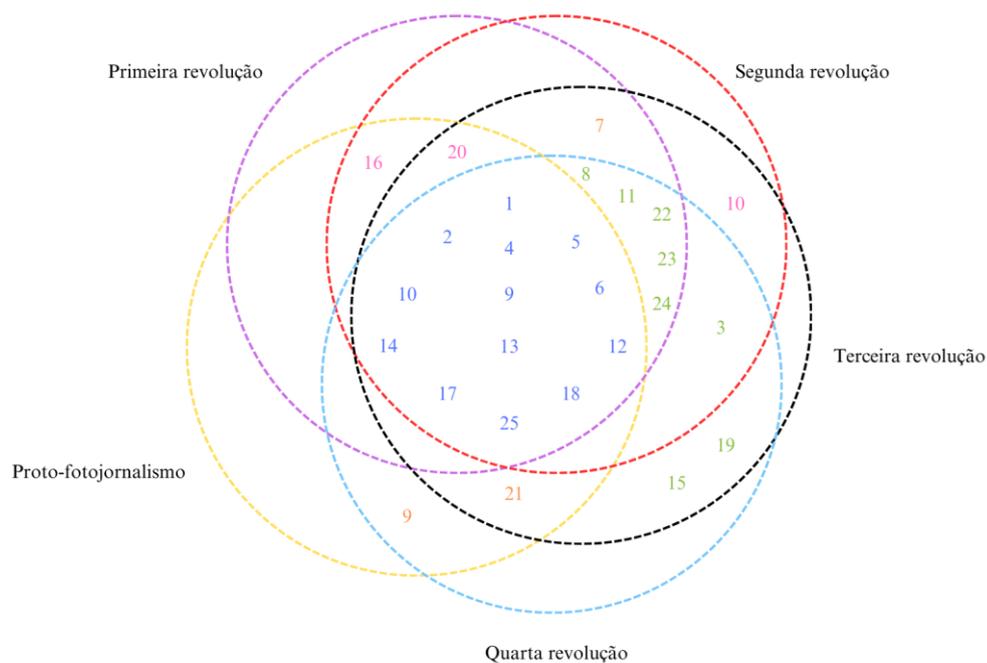
				plataforma como intermediário entre fotojornalismo e público leitor	plataforma como intermediário entre fotojornalismo e público leitor
20	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da imagem	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da imagem	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da imagem	Testemunho do repórter e sua distância do objeto fotografado como fator de credibilidade da imagem	
21	Protocolo de encenação			Protocolo de encenação	Protocolo de encenação
22		Realismo como força da fotografia para o jornalismo	Realismo como força da fotografia para o jornalismo	Realismo como força da fotografia para o jornalismo	Realismo como força da fotografia para o jornalismo
23		Reconhecimento do fotojornalista	Reconhecimento do fotojornalista	Reconhecimento do fotojornalista	Reconhecimento do fotojornalista
24		Sincronização da fotografia com a periodização da notícia	Sincronização da fotografia com a periodização da notícia	Sincronização da fotografia com a periodização da notícia	Sincronização da fotografia com a periodização da notícia
25	Texto e imagem	Texto e imagem	Texto e imagem	Texto e imagem	Texto e imagem

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Com essa tabela, onde acomodam-se o proto-fotojornalismo, a primeira, segunda terceira e quarta revoluções, podemos observar que três parcelas extinguem-se no processo de revoluções do fotojornalismo, nove são intermitentes, nove iniciaram-se com o correr da profissão por sobre o tempo e vinte e seis sempre estiveram presentes em todas as fases da fotografia de atualidades.

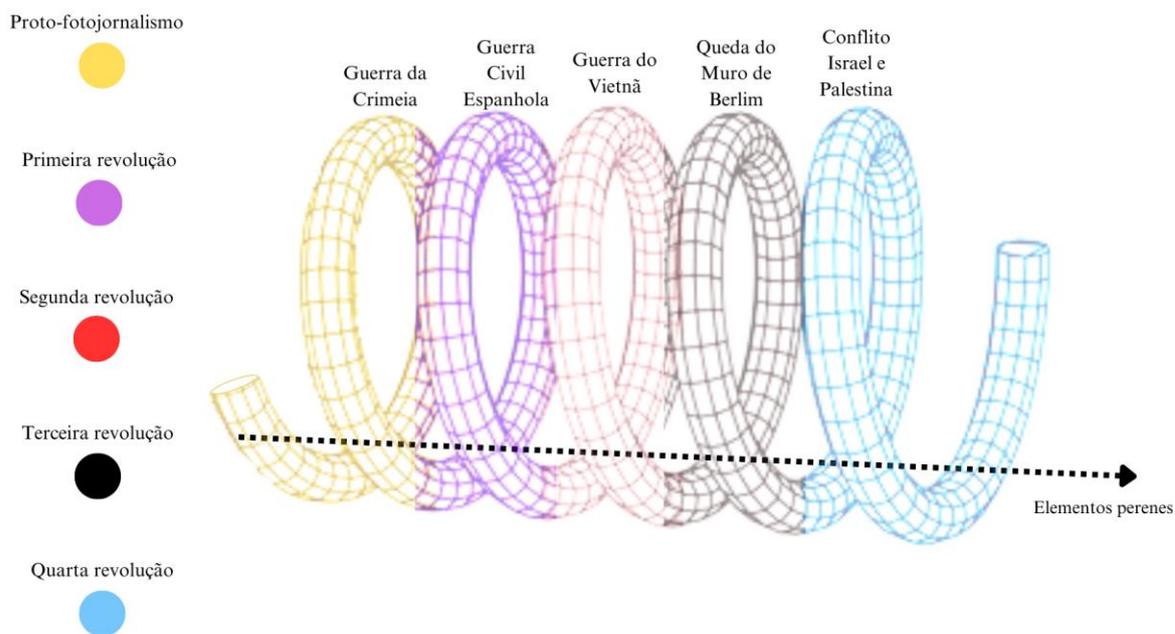
Vamos apresentar esses dados por conjunto matemático e perceber o deslocamento dos conjuntos. Os elementos perenes vão ser representados pela numeração azul; na cor verde os elementos que surgem com o desenvolvimento do fotojornalismo; laranja vai se tratar dos elementos intermitentes e rosa o que se extinguiu.

Gráfico 11- Elementos constitutivos do proto-fotójornalismo, primeira, segunda e terceira revoluções divididos por conjuntos.



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Gráfico 12- Encadeamento técnico das fases do fotójornalismo.



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

- Das parcelas extintas.

Dos elementos constitutivos do fotojornalismo que extinguiram, com maior ou menor velocidade, podemos identificar o uso da fotografia fotoquímica; com o incremento das imagens panópticas e de hipervigilância, a presença do repórter fotográfico nos acontecimentos deixa de ser uma parcela perene; fotógrafo como testemunha dos acontecimentos e a ferramenta de direito autoral.

O tipo de experiência sobre o tempo que o sujeito sociotécnico passou a ter por conta da revolução digital, a cultura da convergência e de conexão generalizada, as respostas exigidas para obter-se uma imagem fotográfica por meio de equipamentos fotoquímicos, inviabilizam o fluxo atual de trabalho do fotojornalista. Essa tecnologia foi soberana até a segunda revolução, mas com o advento da fotografia digital na terceira e sua concretização na quarta revolução, a fotografia fotoquímica não faz mais parte do cenário do fotojornalismo e este estudo não percebe um horizonte de retorno desta tecnologia nas rotinas da fotografia de imprensa.

Também encerra-se no processo de percurso do fotojornalismo a ideia de que o repórter fotográfico é apenas fotógrafo da redação. Essa lógica rompe-se ainda no proto-fotojornalismo e tenta uma recuperação na segunda revolução, mas no terceiro ciclo essa possibilidade perde força no momento em que os repórteres fotográficos precisam adotar novas dinâmicas com os equipamentos digitais e com o audiovisual.

Extingue-se o uso de imagens feitas exclusivamente por fotojornalistas para as redações. Essa foi uma prática que durou pouco tempo, apenas figurou na primeira revolução, e que logo perdeu o sentido no jornalismo devida a exigência da onipresença das coberturas jornalísticas em detrimento ao baixo número de repórteres fotográficos nos respectivos departamentos.

Ainda no bojo da onipresença do fotojornalismo e em adição a economia do tempo em uma lógica de plataformização, a última parcela extinta foi o entendimento de presença do repórter fotográfico em um acontecimento. Com a adoção das imagens panópticas, *prints* de telas e as fotos e vídeos geradas pela cultura de hipervigilância, este elemento constitutivo rompe-se na quarta revolução, abrindo caminho para uma reorganização generalizada da tríade guilhermina e para a adoção das fotografias pós-indiciais.

- Das parcelas intermitentes

Esta pesquisa identificou características intermitentes na história da fotografia de atualidades. São parcelas que podem aparecer ou desaparecer com maior ou menor frequência nas revoluções. O tripé guilhermino figura entre os elementos intermitentes, não por sua ausência em determinados momentos, mas pela volatilidade de características durante o correr da história. Em cada uma das transformações do fotojornalismo, a técnica, a estética e a deontologia precisam remodelar-se e, por vezes, as variações acontecem dentro de um único ciclo, exigindo dos fotojornalistas adaptação muito rápida.

A defasagem tecnológica por parte das redações também é uma questão que assombra periodicamente os jornais, mas não de forma constante. Na medida em que acontecem viradas tecnológicas, é comum nesse contexto o tempo de rearranjo das editorias de fotografia. Ao passo que acontece o emparelhamento tecnológico por parte das editorias, surgem novas tecnologias que exigem novos investimentos da profissão.

Também é intermitente a definição da atividade de fotojornalista. Do surgimento desta linguagem, onde seu produto final era uma ilustração, passando pela fotografia fotoquímica que exigia uma estrutura industrial de laboratório, seguindo para a fotografia digital e a plataformação que forçou o domínio do audiovisual e das programações por parte dos fotógrafos e, por fim, o horizonte que emerge com a popularização da Inteligência Artificial. A cada novo ciclo, a forma do produto final da fotografia de atualidades não é uma certeza. Neste momento é possível que a fotografia de imprensa ressuscite seu diálogo com a ilustração, extinto desde o proto-fotojornalismo, exigindo novas rotinas dos repórteres fotográficos.

O direito de autor, tema tão valioso e que até então parecia pacificado, também se mostra como um elemento que não é constante na história da fotografia de notícias. Muito presente na segunda e na terceira revolução, no quarto ciclo, com o surgimento da IA, GANs, e a não elucidação de como as imagens são utilizadas pelas ferramentas, convoca para a reflexão de como o direito é capaz de dar conta dos problemas que surgem com esta nova tecnologia.

O protocolo de encenação também pode figurar entre as características intermitentes. Não por sua falta de uso durante o percurso histórico do fotojornalismo, pois sempre esteve presente, mas por ser admitido ou não pela deontologia da atividade. É importante sublinhar que mesmo em períodos onde esta técnica não era parte do escopo deontológico, de forma pervasiva a mesma fez-se presente no fotojornalismo.

Também demonstra-se intermitente uma parcela que havia extinguido-se no proto-fotojornalismo e já não dava sinais de reaparecimento. O diálogo entre fotojornalismo e ilustrações. Esta pesquisa percebeu que, com a ascensão das imagens geradas em IA, o fotojornalismo pode lançar mão dessa possibilidade, rearranjando a tríade guilhermina, alocando esta imagem no quarto clique⁶³ e criando o que chamamos de fotografia pós-indicial.

- Contornos possíveis de identificação do fotojornalismo

Encontrar uma identificação para o fotojornalismo é uma tarefa árdua e bastante imprecisa. Para atenuar os riscos deste labor, faz-se necessário olhar no retrovisor do percurso histórico, mas sem a intenção de criar uma resistência conservadora e sim entender os elementos guilherminos que são capazes de compor cada ciclo da fotografia de atualidades.

Para perceber uma individuação do fotojornalismo, primeiro entendemos quais são as parcelas que formaram esta atividade. Para tanto, tomamos por base o estudo de Peixoto (2016) e a publicação de Sousa (2000). Observou-se assim, quais elementos extinguiram-se com o passar das revoluções e quais são intermitentes e podem sumir ou aparecer em qualquer instante da profissão. Tão valioso quanto perceber esse elementos, foi elencar quais dados surgiram com o desenvolvimento da fotografia de atualidades e quais sempre estiveram presentes. Estes dois últimos podem ser a constituição da individuação do fotojornalismo.

Olhando em retrospecto, entende-se que o fotojornalismo possui cinco ciclos determinados. O proto-fotojornalismo, a primeira, a segunda, a terceira e a quarta revoluções. Elucida-se nessa pesquisa que as fronteiras de separação entre todas as fases são difusas, possibilitando a transferência de características de um instante para outro sem uma precisão global de acontecimentos.

Percebe-se que entre os contingentes da fotografia de atualidades, é no proto-fotojornalismo que começa a estabelecer-se as rotinas da profissão, anuncia-se aqui um diálogo entre a fotografia e o conteúdo noticioso dos impressos, onde a imagem estampada nos jornais eram as ilustrações, que nomeamos como um fotojornalismo pré-indicial.

A primeira revolução é o momento dos contornos delimitantes da atividade de fotógrafo de imprensa. Momento no qual já se apresenta um sujeito sociotécnico que se direciona intencionalmente para um evento noticioso com o objetivo de fotografar,

⁶³ Seguindo o entendimento do primeiro, segundo e terceiro cliques propostos por Afonso Júnior (2021).

articulando suas fotografias com um texto jornalístico. O fotojornalismo é beneficiado por uma fotografia de velocidade, onde o repórter fotográfico utiliza um equipamento muito menor que os grandes mecanismos do proto-fotojornalismo, lentes luminosas e ISOs melhores produzidos, conjunto técnico que não lida com a problemática do tempo de captura.

O reconhecimento da profissão do fotógrafo de imprensa acontece na transição entre a primeira e a segunda revolução do fotojornalismo. Período em que experimenta-se novas fronteiras deontológicas da imagem fotográfica do jornalismo, reorganiza-se aqui a censura sobre essas imagens devido a força que a fotografia chocante ganha sobre os impressos.

É justo na terceira revolução que a fotografia de atualidades inicia gradativamente seu processo de imigração de uma imagem fotoquímica para uma imagem digital. O fotógrafo agora, em suas rotinas, acumula uma série de funções, para além de fotografar, como: editar, tratar, filmar, captar áudio, mixar, programar, alimentar as redes, indexar, taggear, distribuir, armazenar e mais toda qualidade de ações exigidas por uma atividade digital.

Esta pesquisa inscreve a quarta revolução, período ainda em curso, no fenômeno de plataforma do fotojornalismo. Incremento estimulado pela empresa *Meta*, cooptou as redações que ocuparam as redes com suas contas institucionais. Os três jornais pernambucanos observados, DP, JC e Folha, possuem perfis nas redes sociais, adotando as rotinas dos *content creators* e tendo seus conteúdos, nem sempre dentro do escopo do jornalismo tradicional, afetados pelas práticas das plataformas digitais.

Também é uma característica da quarta revolução a utilização constante das imagens panópticas e de hipervigilância dos dispositivos móveis, com sua estética, técnica e deontológica, assumindo esta o papel da imagem indicial, de proximidade, de testemunho e de flagrante do fotojornalismo. Ainda nesta fase da fotografia de atualidades, surge um elemento que pode tencionar a profissão para um rearranjo da técnica, da estética e da deontologia. A popularização das imagens geradas por Inteligência Artificial, apresentando um fotojornalismo pós-indicial. Assim, o fotógrafo de atualidades torna-se um criador de mundos possíveis.

Em todas as cinco parcelas da fotografia de notícias, fica claro para este estudo que os “simulacros” estendem horizontes para a construção da mensagem informativa, apresentando, para o consumidor da informação, uma imagem com elementos suficientes ao ponto de tornar a mesma uma cena crível, um mundo possível de acomodar os fatos abordados.

Destarte, o fotojornalismo, desde seu surgimento, amplia o campo de consumo de imagens, alargando por diversas vezes o universo do mostrável, mesmo tendo a censura como um fator sempre presente nas editorias. A atitude experimental dos fotojornalistas e editores, necessária diante dos choques tecnológicos estéticos e deontológicos que recaem constantemente sobre as editorias, consolida o fotojornalismo como ferramenta constitutiva do universo da imprensa.

É claro para esta pesquisa que, nos cinco ciclos, a fotografia de atualidades se sustenta em sua capacidade de ancorar a “realidade” por suscitar, por meio de simulacros, mundos possíveis. O repórter, com sua habilidade de articular a fotografia, manipulando-a ou não, dentro de seu universo parcial, consegue estabelecer diálogo com texto jornalístico, embarcado em um sistema perito. Esse conjunto de parcelas, favorece a compreensão da notícia.

É importante frisar que, em todos os instantes do fotojornalismo, a fotografia de guerra, e junto com ela a foto chocante, estiveram presentes. Mesmo em tempos de censura mais pesada, a foto choque foi um elemento fundamental na ampliação do universo mostrável. Também fazem parte deste campo o impulso documental e autoral dos fotojornalistas e os retratos. Com a inflação visual que ocupa o sujeito sociocultural, ganham força entre as editorias de fotografia a banalidade e o frívolo do *glamour shot* da fotografia meramente ilustrativa e da publicidade.

Outrossim, desde de que as redações assumiram o *staff* de fotógrafos, a relação com o tempo, que é relativa para cada período, passa a ser uma constante entre repórter fotográfico e redação. Isso se torna mais agravado com as novas plataformas digitais e os atuais vetores de distribuição de informação. Seja na captação das imagens por meio da evolução dos equipamentos (que ganham cada vez mais mobilidade), seja na transmissão das fotos para que o conteúdo se torne disponível com espaço de tempo cada vez menor.

Assim exposto, o fotojornalismo é uma linguagem com grande capacidade de adaptação, que abarca as imagens produzidas por repórteres, público consumidor ou dispositivos autônomos. Dialoga com frequência com as mais diversas linguagens ou mecanismos e é capaz de localizar a “verdade” sobre os fatos não na presença de um índice, mas na possibilidade de articular elementos visuais de um “simulacro”, apresentando para o consumidor de notícia um mundo possível de acontecer da maneira que está na imagem publicada em um sistema perito.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo dedicou-se a investigar a fotografia de atualidades no cenário de plataformização, IA e fotojornalismo pós-indicial, com o objetivo de esclarecer as tensões técnicas, estéticas e deontológicas diante do cenário sociotécnico que é capaz de despontar com as novas possibilidades tecnológicas. No entanto, esse recorte deu-se progressivamente no período de desenvolvimento da pesquisa no PPGCom-UFPE.

Para tanto, fez-se necessário realizar uma investigação da fotografia de atualidades, por percurso histórico, mas começando pelo entendimento de McLuhan sobre o objeto técnico como extensão de nossos corpos, desembocando no debate sobre índice, ícone e símbolo, e como esse conjunto de pensamentos atuam sobre a fotografia de imprensa. Outrossim, essa opção teórica e metodológica foi contemplada com outras camadas e abordagens de maneira a compreender a complexidade das revoluções do fotojornalismo, de modo acumulativo no correr do seu percurso histórico. Prosseguindo, durante o mestrado, houve a explosão dos sistemas de Inteligência Artificial (IA), que tocam em todas as dimensões da produção de conteúdo, seja textual, audiovisual e, obviamente, no campo da fotografia e do fotojornalismo especificamente.

Tornou-se claro para esta pesquisa que nem todas as técnicas da fotografia são capazes de dar conta das características visuais do que ancora-se como uma imagem de jornalismo. Foi necessário esquadrihar o tipo de tecnologia que o contexto sociocultural absorve como fotografia de atualidades, e, partindo deste escopo, entender qual dilatação de nossos corpos engloba a imagem do fotojornalismo. O que certamente é impactado com as tecnologias de IA no sentido de elaborar simulações de mundos possíveis para a prática da fotografia de notícias, gerando ao seu turno, desdobramentos sobre a natureza da profissão nas dimensões sociotécnicas.

A fotografia de notícias, em suas revoluções, se caracteriza, além de tudo, pela travagem dos gestos, dos movimentos, de como os corpos comportam-se em suas ações, quais as reações dos rostos em determinado movimento, como as pessoas fotografadas reagem quando confrontam-se em um evento público, como um corpo cai. O fotojornalismo apresenta-se na apreensão dos gestos dos corpos e acontecimentos.

Isto posto, fica claro para esta pesquisa que a imagem da fotografia de atualidades não é uma dilatação da visão. Para isso, técnicas antigas poderiam ter-se consolidado neste ambiente sem grandes problemas. Para suprir o que é necessário para a imagem em uma

publicação jornalística, pela característica de apresentação dos gestos e dos acontecimentos, foi preciso o surgimento de um tipo específico de fotografia, uma técnica que fosse capaz de codificar o tempo em uma experiência estética, uma fotografia apta a travar o movimento. A fotografia feita na fração de segundos, que podemos nomear de fotografia instantânea. Isso diz tanto sobre a prevalência do instante, como da percepção do mesmo enquanto experiência singular do tempo, situada no campo social e tecnológico que permite sua transformação em imagem e consequente absorção social.

Assim, pode-se admitir que a imagem do fotojornalismo é uma dilatação do nosso imaginário sobre o movimento dos corpos em determinado acontecimento. A junção desse produto sociotécnico, capaz de apreender os gestos, com texto jornalístico e embarcado em um sistema perito, cria um conjunto de elementos informativos capaz de conduzir o consumidor a crença de que a imagem que figura no jornalismo, versa sobre a “verdade” dos acontecimentos.

O fotojornalismo tem intenção de apresentar uma “verdade”, mesmo que construída, em sua execução. Seu papel social é localizar o consumidor da informação por meio de imagens, diante dos acontecimentos, livre de desinformação. Mas, até o presente momento, para a existência da imagem fotográfica, foi necessário que um objetivo, índice, *spectrum* barthesiano, estivesse diante do operador do equipamento fotográfico, o *Operator* barthesiano. Até então, era impossível imaginar uma fotografia sem os corpos presentes. Este estatuto de presença, de testemunha ocular, atende a protocolos de aproximação, de encenação e enunciação, que ao seu modo, envolvem a produção de uma presença segundo dinâmicas de proximidade, testemunho, indicialidade, singularidade e unicidade diante do fato social. Isso valida o fotojornalismo como um representante visual da informação. Este pensamento sustenta-se na lógica barthesiana de que “isso é isso”. E é justo nesta epistemologia que sustentou-se a ideia de que o conteúdo de uma fotografia versa sobre a “verdade” dos fatos.

Neste estudo, percebeu-se que o fotojornalismo divide-se em cinco instantes. O proto-fotojornalismo, as primeira, segunda, terceira e quarta revoluções. Estabeleceram-se marcos temporais para localizar cada uma das fases, no entanto, entende-se que as fronteiras entre as revoluções, devido a porosidade do fotojornalismo, são difusas, permitindo que características de uma revolução consiga permear por todas as outras.

O proto-fotojornalismo, inscrito entre 1842 e a Guerra Civil Espanhola, é o instante em que dá-se início ao uso de fotografias por parte dos veículos de jornalismo impresso, porém, não de forma direta. As dimensões estéticas, técnicas e deontológicas ainda

não estão definidas, e, diante do ambiente sociocultural e da insuficiência tecnológica, as imagens fotográficas não são estampadas diretamente nas páginas dos jornais, mas codificadas em formato de ilustração. De toda forma, já se nomeia este tipo de imagem como sendo fotojornalismo.

Para esta pesquisa, essa imagem inaugural das fotografias de atualidades localizam-se como o fotojornalismo pré-indicial. Também fica claro que este fotojornalismo, em suas rotinas e cadeia produtiva, constrói sua economia de informações ancorado em “simulacros”, apresentado para o consumidor o que nomeamos de “mundos possíveis”.

Isto posto, percebemos já no primeiro ciclo, que o que esteve diante de uma câmera fotográfica apenas é capaz de atestar a presença de um fotógrafo em determinado acontecimento. Esta característica também é bastante forte no material produzido durante a Guerra Civil Espanhola, marco para a revolução seguinte.

Fizemos o levantamento de imagens importantes desse conflito onde inicia-se a primeira revolução do fotojornalismo, período que dá os primeiros contornos da atividade e situa um sujeito sociotécnico que encaminha-se para um acontecimento já com o intuito das rotinas de captar imagens para abastecer a redação. É flagrante como neste ciclo, uma fotografia pode ser deslocada de um sistema perito para outro, de um contexto para outro, porém, sem levantar a sombra de problemas, tampouco perder seu caráter informativo, expondo assim características do contorno deontológico deste tempo.

Uma fotografia, mais do que atestar o que está inscrito em si, tem a capacidade de localizar a “verdade” de um texto jornalístico, revelando o que este estudo passou a chamar de mundos possíveis. A mesma imagem, e aqui tomamos como exemplo a fotografia de Nicolasa Ugartemendía, que abordamos no primeiro capítulo, foi deslocada, reenquadrada, mixada a outras imagens e acompanhada por vários textos distintos, em vários sistemas peritos diferentes, as revistas ilustradas, que utilizaram-na para abordar o tema da Guerra Civil Espanhola, posicionando claramente a imprensa de encontro a determinados temas sócio políticos daquele período histórico.

Outros exemplos de mundos possíveis da altura da Guerra Civil Espanhola são as fotografias realizadas por Robert Capa. São imagens potentes de campos de batalha, de soldados em combate, pelotões milicianos e a primeira fotografia da história que foi capaz de apresentar o momento exato da morte de uma pessoa. “A morte de um miliciano”.

O que há em comum entre o conjunto de imagens de Capa é que as mesmas obedecem a protocolos de encenação. São atuações, realidades construídas, “simulacros” capazes de apresentar uma “hiper-realidade” com a possibilidade de localizar a “verdade”

sobre os temas abordados. Mas “verdade” e “verdadeiro” são instâncias diferentes sobre os acontecimentos no mundo. São questões de método de como se aborda o fenômeno diante de quem o observa. Essas construções de mundos possíveis, realizadas por Capa, deixou clara a parcialidade de seu fotojornalismo na luta contra o facismo europeu desse período e essa característica estende-se por todas as próximas revoluções.

É preponderante enxergar um debate mais produtor sobre “A morte de um miliciano”, não na capacidade de provar que a fotografia seja o resultado de um protocolo de encenação, ou que a câmera esteve sobre um tripé em uma cena que sugere um tiroteio, tampouco atestar a atuação de dois milicianos distintos para conseguir a sequência de imagens simulando a morte de uma pessoa, mas sim, na possibilidade de ancorar na obra, o entendimento de que ao observá-la, o leitor é capaz de perceber um mundo possível de acontecer em um cenário de combate, de tal forma a dialogar com o texto jornalístico que esteve embarcado em um sistema perito.

O estudo também percebeu que pela inexistência de fronteiras evidentes de clivagens entre as revoluções, os marcos temporais tornam-se importantes, pois estabelecem pontos referenciais de observação, mas, as margens de passagens de um ciclo para outro são difusas. Entre a primeira revolução e a segunda, que corresponde ao período entre a Guerra Civil Espanhola e a Guerra do Vietnã, vários mecanismos de comunicação amplificaram o uso de fotografias e ocorre um sem fim de episódios que são estruturantes para a formação da individualização do fotojornalismo e o reconhecimento social dos repórteres fotográficos.

Um dos grandes pontos de alavancagem das fotografias de jornalismo foi as revistas ilustradas. Este sistema perito impulsionou a fotografia de atualidades e consolidou no público consumidor de informação uma cultura visual que foi capaz de absorver e vincular notícia e fotografia. Os jornais impressos também exerceram grande papel nesse período entreguerras. Na luta pela audiência, os diários expandiram o campo do mostrável, investindo na foto choque. São imagens de violência, de cenas chocantes e grotescas, distribuídas diariamente nas páginas impressas. Este cenário de alargamento do campo do mostrável do fotojornalismo, ainda que não isento de censura, encontrou um terreno fértil no sensacionalismo, mesmo que às custas de rearranjos duvidosos sobre a deontologia da profissão.

A Segunda Grande Guerra encaminha rotinas para a segunda revolução do fotojornalismo que tem como marco a Guerra do Vietnã. Neste conflito, a foto choque ganha muito mais força e é utilizada para nortear a opinião pública de encontro ao conflito armado.

O caráter de denúncia por meio da apresentação de cenas violentas torna-se uma das características mais presentes nas coberturas do jornalismo impresso.

O movimento de ampliação do universo mostrável por parte dos jornais está cada vez mais forte. Assim, o que pode ser eleito como notícia também amplia-se, exigindo maior alcance das equipes de reportagens. Como solução, herdou-se de períodos anteriores o uso de imagens captadas por não fotojornalistas, alargando a capacidade de “onipresença” da fotografia de atualidade.

Já a terceira revolução, tendo como marcador histórico a queda do Muro de Berlim, que aconteceu na turbulência política e social dos anos 80 e 90, vai dar os primeiros passos do fotojornalismo por sobre a revolução digital. A “mão pesada” da censura está mais presente nas editorias de fotografia, após a experiência das coberturas da Guerra do Vietnã e a fotografia de atualidades volta seu olhar para o cotidiano. Mas, tão relevante quanto o tipo de cobertura dos anos oitenta, são as tecnologias de imagens digitais adotadas nas rotinas do repórter fotográfico.

A fotografia digital convoca os fotojornalistas a desenvolverem novas habilidades, novas rotinas de trabalho e cria possibilidades de imagens que levantam suspeitas por parte da audiência. As empresas de jornalismo viram-se obrigadas a recorrer a legendas explicativas sobre essas novas imagens. Para além das fotografias das câmeras digitais, como o estudo mostrou, imagens digitalmente produzidas, “simulacros”, foram adotadas pelas revistas ilustradas para compor seu conjunto de informações. Com o gradativo uso dessas técnicas por parte da imprensa, o público consumidor adaptou-se a estética e a deontologia do universo digital, tornando desnecessário o recurso de legenda explicativa.

A possibilidade de manipulação de imagem, possível na fotografia digital, foi um problema a ser enfrentado durante os primeiros anos desta tecnologia no jornalismo. Não apenas pela desconfiança inicial do consumidor, mas, principalmente pelas fronteiras deontológicas que precisaram ser redesenhadas por partes dos fotojornalistas.

Postulamos que a quarta revolução, com base nas pesquisas de Peixoto e Jurno, inicia-se não apenas com a digitalização, mas também, em adição, com o processo de plataformização do fotojornalismo. Percebeu-se que a diáspora digital das redações toma mais força, e não de forma sincrônica, em 2004 com o assédio da empresa *Meta* ao jornalismo, a partir do projeto *Facebook Journalism Project*.

Assim, a plataformização não é apenas o câmbio de suportes para a difusão do conteúdo fotojornalístico, mas sim o processo de penetração das lógicas das plataformas nas estruturas de produção do fotojornalismo. Simultaneamente, esvaziam-se práticas e lugares de

produção que são ocupados por arranjos produtivos inéditos, que assomam-se de modo progressivo, em movimentos de transição até a consolidação em novas bases de produção e circulação.

Destarte, o grande domínio do jornalismo impresso, o tempo, que era definido pelas últimas 24h, passa a ser regido agora por uma velocidade cada vez maior e ciclos cada vez mais curtos. É a lógica da publicação imediata das redes sociais. A “aplicação” da notícia. Com a migração dos jornais para o mais popular aplicativo da *Meta*, o *Instagram*, a pressão sobre a velocidade intensificou-se.

O *deadline* sempre foi um postulado do jornalismo, inclusive do impresso, no entanto, esse encurtamento do tempo, e a velocidade exigida por parte dos repórteres fotográficos para disponibilizarem suas fotografias cada vez mais rápido, é uma característica específica que surge de modo embrionário na terceira revolução do fotojornalismo e acelera-se para o quarto momento. É exigido agora de um fotojornalista, não apenas a capacidade de produzir fotografias articuladas com textos jornalísticos. O fotógrafo de redação, em tempos de plataformação, precisa desenvolver a habilidade de escrever, filmar (que foi herdada da terceira revolução), dominar os aplicativos de tratamento de imagem, programar, indexar, taggear, perceber estéticas visuais características das imagens de redes sociais e incorporar essa linguagem ao fotojornalismo, ter a capacidade de gerir redes sociais e postar com velocidade.

Isto posto, os fotojornalistas não são mais apenas fotógrafos, são profissionais multitarefas que lidam com o *deadline* cada vez mais curto, ciclos cada vez menores e a todo momento rearranjando seu repertório diante das tensões implicadas nas redes sociais pelos criadores de conteúdo.

Outra característica da quarta revolução, mas não exclusiva, é o fato das empresas de jornalismo utilizarem fotos e vídeos feitos pelo público em geral. No entanto, devido à dinâmica acelerada das redes sociais, e um sujeito hiperconectado que é capaz de fotografar, filmar, tratar, postar e compartilhar, surge uma prática de hipervigilância com os dispositivos móveis que colocam a população como agentes de coleta de imagens de jornalismo. As habilidades dos usuários em identificar suas postagens e a possibilidade de compartilhamento, ficou mais fácil para as redações localizarem o material desejado, sem custos, e podendo manter seu *feed* de notícias sempre atualizado.

É importante sublinhar que a dinâmica de compartilhamento de publicações é uma parcela constitutiva específica da quarta revolução do fotojornalismo. O ato de compartilhar

só é possível com essa lógica sociotécnica e sociocultural de conexão generalizada. Surgem assim, incrementos específicos de um fotojornalismo de quarta revolução.

Neste quarto ciclo, emerge um ator sociotécnico que é capaz de produzir material com características fotojornalísticas para seu perfil, entendendo que a cultura visual deste ambiente é capaz de admitir essa prática como um conteúdo de ordem pessoal e não apenas como dos canais de jornalismo. Esse sujeito, diante das ferramentas atuais das aplicações, consegue articular sua produção com as redações no momento exato dos acontecimentos. Essa capacidade de diálogo, em fluxo vertical, porém, em um modelo híbrido de distribuição de forças, que se realiza em sentido ascendente, mas também descendente, determina como um material é compartilhado, através de culturas e entre elas, de maneira muito mais participativa e desorganizada, como explica Jenkins (2014).

Assim, as empresas de jornalismo atuam como curadorias digitais e difusoras de informação, mantendo sua capacidade de determinar o que supera o sarrafo dos acontecimentos ordinários e é distribuído com caráter de notícia. O consumidor, em seu turno, desloca-se de seu papel meramente receptivo e passa a ser um produtor de conteúdo fotojornalístico. Nesse circuito de colaboração, os jornais compartilham as postagens dos perfis pessoais dos usuários, recuperando a informação textual, mas sem deslocar equipe de fotografia para “requestrar” o acontecimento.

Além disso, ainda existem os influenciadores digitais ou perfis “institucionais” que, mesmo não tendo a informação como produto principal de suas redes, compartilham as publicações das empresas de jornalismo ou de usuários comuns. O mix de conteúdo desses canais, onde percebe-se postagens com caráter majoritariamente de humor, não apresenta-se como um problema para essas contas, visto seu número de seguidores e engajamento.

Na disputa pela audiência, as contas das empresas de jornalismo adotam conteúdos característicos dos perfis pessoais ou de influenciadores digitais. São postagens que tangenciam dos conteúdos de informação, distribuindo vídeos de crianças, filhotes de gatos, cães, aves e todo tipo de animal em ação “fofa” ou cômica, algumas assinadas com o “bom dia” do veículo. Do que pode ser percebido no tempo dessa pesquisa, a título de exemplo, é que, dois dos três jornais pernambucanos, adotaram essa prática a Folha de Pernambuco e o Jornal do Commercio. A Folha, assume a postagem de “bom dia” como uma prática diária.

Neste ambiente de disputa constante da audiência, o qual a todo instante as empresas de jornalismo precisam postar um “*breaking news*”, há a absorção da técnica e da deontologia do panóptico, das câmeras de vigilância, lançando mão da onipresença da fotografia móvel e da sociedade de controle. Sobre a dimensão estética, a crueza desse

material dá conta da economia da imagem indicial do jornalismo. A indicialidade encontra sua razão de ser no dispositivo das imagens de vigilância. A incorporação desses mecanismos indiciais, ou hiper-indiciais, é capaz de apresentar camada de absorção, abrindo assim espaço para uma imagem derivante, como um Replicante à *Blade Runner*, a imagem de Inteligência Artificial.

Outrossim, o testemunho, exigido da fotografia de atualidades, está hoje muito mais centrado na ideia de proliferação e onipresença dos dispositivos do que na função autor, atuado em um sujeito sociotécnico que se chamava fotógrafo. As redações assumem a estética, das câmeras panópticas, rearranjando a tríade guilhermina da fotografia de notícias, ampliando sua presença, criando um fotojornalismo de presença generalizada. Como sintoma, percebe-se o uso frequente de *prints* das telas e imagens do *Google Street View*.

Assim exposto, diante do entendimento de um fotojornalismo feito por compartilhamentos e *prints* de telas, podemos embasar estas utilizações no “segundo” e no “terceiro clique” de Afonso Júnior (2021). O segundo clique, posiciona o ato de compartilhar do sujeito sociotécnico como uma possibilidade de imagem sociocultural de um ambiente de conexão generalizada. Já o terceiro clique, é a capacidade que este ator hiperconectado tem de *printar* uma tela e assim produzir uma imagem por congelamento, o que se assemelha a lógica do primeiro clique, o ato primitivo de fotografar com uma câmera.

Assumindo que uma fotografia de imprensa pode ser executada sem a presença de um fotojornalista e por tecnologias de imagens digitais emergentes, o desenvolvimento de novas possibilidades, como a Inteligência Artificial (IA), apontam para novos horizontes do fotojornalismo.

A capacidade que uma imagem de IA tem de se assemelhar à fotografias e como isso gera desinformação não foi o interesse do presente estudo. Ao contrário, buscou-se aqui apontar para a necessidade de encontrar uma episteme que ancore o uso dessas imagens e uma deontologia que abarque esse conteúdo, para que possamos criar fotografias livres de desinformação.

Assumindo o percurso dos primeiro, segundo e terceiro cliques de Afonso Júnior, podemos alocar a imagem gerada por Inteligência Artificial como sendo o quarto clique. Um novo desdobramento da fotografia, que pode operar com base no índice e em bancos de imagens. As rotinas sobre a imagem original modificam-se, remodelando, remixando, tratando, transformando a imagem, utilizando não mais os comandos tradicionais de tratamento, porém, códigos escritos, os *prompts*. Sendo assim, por precisão semântica, o

quarto clique trata-se de uma série de comandos acionados em sistemas e não propriamente um ato de apertar um botão físico ou virtual na tela de um dispositivo.

Também é possível gerar imagens sem a presença do índice diante de um equipamento fotográfico. Por meio dos *prompts*, a IA, desenvolvida na arquitetura GANs, vai procurar em banco de dados o que foi solicitado, e, por meio de *machine learning*, vai criar uma imagem completamente nova e que nunca existiu. É um novo método de fazer imagens, uma meta-fotografia, uma fotografia pós-indicial, que é capaz de dialogar com as ilustrações, lançando mão de uma estética fotográfica e realista, descolando-se da imagem fotográfica que conhecemos, presa ao índice.

Com os exemplos apontados anteriormente, a ausência de um equipamento fotográfico ou de um fotojornalista não se apresenta como um problema para a realização da fotografia de atualidades da quarta revolução. Agora surge a possibilidade de um fotojornalismo sem seu índice. Um fotojornalismo pós-indicial.

Dentro da dimensão deontológica, a fotografia pós-indicial, em sua suficiência técnica, convoca a artificialização, mesmo escopo utilizado no proto-fotojornalismo, para localizar a realidade em um regime de imagens pré-indicial, feito por insuficiência técnica. Essa imagem prismática, capaz de unir o primeiro momento da fotografia de atualidades e o tempo presente, como um ouroboros do fotojornalismo, torna-se uma imagem problemática se a mesma tentar emular a estética do realismo da fotografia indicial.

Não é bastante lembrar que esta pesquisa tem a intenção de reposicionar a epistemologia da fotografia de notícias, não na intenção de negar o “isso é isso”, princípio barthesiano, mas, adotar também o entendimento dos “simulacro” baudrillardiano, que nos faz entender que a imagem articulada no jornalismo não localiza sua “verdade” na presença do índice, mas sim em uma realidade construída, em um mundo possível de ter acontecido da maneira que está sendo apresentado, diminuindo a ambiguidade da imagem na presença do texto jornalístico, embarcados em um sistema perito. Desta forma, a adoção de imagens geradas por IA, apenas ergue-se como um percurso natural e inevitável da tecnologia do fotojornalismo.

Mas, o que faz com que o fotojornalismo, até o momento deste estudo, ainda não tenha adotado a Inteligência Artificial como uma ferramenta de sua quarta revolução?

Vamos para nosso último exercício de imaginação:

Em um cenário afastado, no hostil mundo do pleistoceno, um líder de bando, Sentinela-da-lua, lança seu olhar cansado e fraco sobre o horizonte noturno para além da entrada de sua caverna. Quase um semblante de alívio ou felicidade pelo dia afortunado.

“Naquele olhar escuro e profundo, lia-se o despertar de uma consciência, os primeiros sinais de uma inteligência que não poderia comprimir-se ainda por muito tempo, e que em breve talvez se extinguísse para sempre” (Clarke, 1968, p.4).

Os dias estão exigindo caminhadas cada vez mais longas na busca de alimento e o bando está cada dia mais fraco e doente, para a boa sorte das hienas e leopardos da região. Mas, aquele dia havia sido generoso, embora, claro, Sentinela-da-lua não possuísse uma verdadeira memória do passado, e não pudesse, portanto, comparar um tempo com outro. Retornaram para a caverna com grandes quantidades de vegetais que poderiam servir de alimento para o agrupamento por algum tempo.

Ao chegar com sua caravana e os alimentos, na beira da lagoa de águas escuras e barrentas, no sopé da montanha que guarda sua caverna, seu bando os avistou e produziu sons altos, o mais alto que a prejudicada saúde poderia autorizar. Talvez fosse uma cantiga de comemoração, pois, na falta de entendimento do que pode ser um instrumento musical, aquele som gutural era a única música possível de entendimento para Sentinela-da-lua. Talvez, a primeira música da história.

Todos mastigavam bagas e frutos encontrados em um vale distante e combatiam os espasmos da fome. Enquanto isso, à sua volta, combatendo pelos mesmos pastos, estavam uma potencial fonte de mais comida que até então não se pensava comer. No entanto, as milhares de toneladas de carne suculenta que deambulam pelas savanas, não estão apenas fora do seu alcance, estão também para além de sua imaginação gastronômica. No meio da abundância, morreu de fome.

Eram tempos duros e gelados. O frio, tal como a fome, não era assunto para grandes preocupações. Faz parte da vida. É o que é. Sentinela-da-lua adormece como dá para adormecer. Despertado, aqui ou ali, em alguns instantes da hora do Pequeno Sol Frio, que só brilha pendurado na pele esticada da escura noite, por algum rugido de leopardo. Mas, o que verdadeiramente fez-lhe perder o pouco sono, foi um som metálico, não que ele fosse capaz de saber o que é um metal. No entanto, aquela nova forma de provocação auditiva fez com que ele levantasse mais cedo.

Ao sair de sua caverna para verificar a origem daquele novo som, percebeu um corpo diferente bem no meio do vale. Uma lâmina transparente, da largura de dois metros e da altura do Iroco. Sentinela-da-lua viu um Ser-em-pé. Ele poderia acreditar que aquele Ser-em-pé era feito de água, mas toda água que ele conhece é barrenta e suja, então a comparação não seria verdadeira. Aquele cristalino não poderia fazer parte de seu entendimento de mundo, logo, o Ser-em-pé não era feito nem de água, nem de nada. Ele é o que é.

Sentinela-da-lua se aproximou com desconfiança, mas o Ser-em-pé, imóvel, não apresentava qualquer sinal de perigo. Então, movido por uma curiosidade primitiva, ele tenta morder o Ser-em-pé, que continua sem apresentar qualquer sinal de perigo. O líder primata rapidamente descobre que o Ser-em-pé não era de comer, então, abraça para poder ter noção das medidas do objeto. É justo nesse momento que o Ser-em-pé reage aos movimentos de Sentinela-da-lua.

Por algum componente mágico, o Ser-em-pé congela os gestos do homem primitivo, que grita desesperadamente de medo. Sons metálicos voltam a aterrorizar Sentinela-da-lua, mas agora acompanhados de luzes coloridas disparadas do Ser-em-pé. Depois de alguns tempos de agonia, silêncio. Então uma pele escura, como a do Pequeno Sol Frio, se estica, apagando a pele clara do Grande Sol Quente.

Sentinela-da-lua abre os olhos e está em uma câmara branca, hermética. Não que ele possa saber o que isso seja. E então, hologramas são projetados ao seu redor. Não que ele possa saber o que isso também seja. Era a projeção de uma orquestra filarmônica com seus músicos vestidos à rigor, com instrumentos de cordas, madeiras, metais e percussão. A orquestra executava Primavera. Não que ele soubesse o que é a primavera, tampouco era capaz de reconhecer aquelas pessoas como pessoas, os instrumentos como instrumentos a música como música. A única coisa que ele era capaz de reconhecer, era o holograma como uma imagem. Não que ele soubesse o que eram aquelas imagens.

Depois de alguns minutos de nenhum entendimento e zero reação, a pele escura do Pequeno Sol Frio ocupou mais uma vez sua visão e quando ela se desfez, Sentinela-da-lua havia voltado para a beira de sua barrenta lagoa, ainda abraçado com o Ser-em-pé. Sem entender o que havia acontecido consigo, sequer atordoado pela experiência de deslocamento temporal, Sentinela-da-lua pega um pouco de palha no solo e faz alguns gestos de entrelaçar. Ele consegue um nó. Talvez o primeiro nó da história.

Assumindo essa ficção como ponto de partida para responder o motivo de o fotojornalismo, até o momento deste estudo, não ter adotado a IA como uma imagem possível, a resposta reside em *Mindsetting*. A imagem gerada por Inteligência Artificial ainda não é uma tecnologia assentada no escopo sociocultural das editorias do Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio e Folha de Pernambuco, como também não o é em diversos jornais do mundo. No entanto, a velocidade de desenvolvimento tecnológico e a pressão econômica devem fazer com que o fotojornalismo assuma esta tecnologia em pouco tempo.

A não adoção desse tipo de imagem até o presente momento por parte dos jornais, pode indicar resistência das redações. Parece um sintoma da ideia de imagem falsificada que assombra as empresas. Porém, este sentido se rompe, pois as imagens não falsificadas se apoiam na estética panóptica das câmeras de vigilância.

Vale aqui frisar, que durante o desenvolvimento desta pesquisa, além da popularização da imagem gerada por Inteligência Artificial, um conflito armado instalou-se no Oriente Médio. A guerra entre Israel e Palestina vem servindo como pano de fundo para as características específicas da quarta revolução do fotojornalismo. Da mesma maneira, até o presente momento, não podemos identificar nenhuma imagem gerada por IA deste conflito, publicada pelos perfis das empresas de jornalismo.

É possível que, com a absorção da IA por parte das redações, várias profissões percam seu sentido, incluindo o fotojornalista, nos modelos que conhecemos até hoje, mas outras tantas apareçam. Em um exercício de futuro, podemos pensar em analistas de *prompts*, técnicos em testagens de IA, verificadores de fotografias pós-indiciais ou desenvolvedores de redação para *prompt*. Também podemos imaginar esta tecnologia embarcada nos equipamentos fotográficos, reconfigurando a maneira de operar uma câmera e também o resultado final de uma imagem fotojornalística. Um equipamento capaz de reconhecer as cenas e os personagens, indexando automaticamente, inserindo metadados mais complexos que o atual exif, ou quem sabe, uma câmera que crie rotinas de captura aprendendo o estilo de fotografia do usuário e gerando as imagens em formato de hologramas.

Um olhar menos distópico pode apontar para além da destruição de postos de trabalho, a realocação de funções e para o uso das IA não como substituta, mas auxiliares das atividades humanas, aumentando a capacidade dos profissionais e ajudando-os em suas tarefas. Neste caso, a tecnologia seria um atalho e não o fim do caminho para certos profissionais. Em adição, e pensando-se na realocação de funções e mesmo na criação de novos postos de trabalho, o uso e manutenção competente das IA exige profissionais qualificados, como cientistas de dados, engenheiros de IA e especialistas em aprendizado de máquina. Novos papéis relacionados a deontologia e legislação, governança e explicabilidade da IA também estão surgindo. Pode haver ainda uma demanda por funcionários com habilidades que complementam os sistemas de IA, como pensamento crítico, resolução de problemas, inteligência emocional e adaptabilidade em contextos específicos.

Não será suficiente alertar que a soma da fotografia pós-indicial com a tecnologia dos hologramas deve expandir os horizontes do fotojornalismo para possibilidades ainda não

alcançadas. É possível que a naturalidade das respostas da IA, que aumenta a cada dia frente às interações com o usuário, seja a próxima fronteira a ser superada.

O consumidor de informação vai poder conversar com o holograma de seu repórter pessoal, recebendo em fluxo contínuo de ideias, com eficiência sintática e semântica e imagens (estáticas ou em movimento), que são capazes de apresentar um mundo possível de estar acontecendo daquela maneira, entregando em um contexto de hiper-realidade e hiperespaço, em forma de imersão dos sentidos, o conteúdo fotojornalístico pós-indicial. Podemos ainda adicionar camadas de tecnologia se imaginarmos a integração neural entre usuário, fotojornalismo, IA e hologramas, onde essa imersão nas informações independe de um dispositivo externo mediador.

Este estudo levou-nos a entender que o fotojornalismo, em seu papel social de informar por meio de imagens, livres de desinformação, não ancora na existência do índice a “verdade” sobre os acontecimentos. A fotografia de atualidades situa a “verdade” por meio da apresentação visual de “simulacros” em “hiper-realidades”, o que, durante o estudo, nomeamos de mundos possíveis. Este pensamento, fundado em Baudrillard, nos leva a expor uma alternativa que descola a fotografia do princípio barthesiano do “isso é isso” e entrega caminhos para a fotografia pós-indicial.

Fica claro para este estudo, que o fotojornalismo tem sua individuação na capacidade de assimilar novas tecnologias, na intenção de lidar com os tempos, reorganizando sua estética para atender as demandas da cultura visual de um período. Lida também, diariamente com a censura de suas imagens, reconstruindo suas fronteiras deontológicas. Em sua identificação, se projeta como base para a informação, testemunhando os acontecimentos e codificando os mesmos em “simulacros”, embarcados em sistemas peritos, capazes de situar o consumidor diante deste conjunto de informações com caráter de notícia.

Isto posto, o que faz o fotojornalismo ser uma ferramenta do jornalismo não é a sua capacidade de apresentar um índice onde localiza-se uma “verdade”, mas sim, numa imagem admitida por um sujeito sociotécnico, em um ambiente sociocultural de uma época, somada a parcelas constitutivas do complexo conjunto da construção da notícia que envolve a imagem, o texto e o sistema perito.

REFERÊNCIAS:

ADAMS, Ansel. **O Negativo**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

AFONSO JÚNIOR, José. **Instantâneos da fotografia contemporânea**. 1.e.d. - Curitiba: Appris, 2021.

ARCHIVE. Internet. Life Magazine v. 01, n. 01, nov., 23, 1936. Disponível em: https://archive.org/details/Life_Magazine_v01n01_Nov_23_1936_/page/n33/mode/2up . Acesso em: 13 de dez. 2023.

ARCHIVES. National. **Lt. Gen. Ulysses S. Grant standing by a tree in front of a tent, Cold Harbor, V**. Disponível em: <https://catalog.archives.gov/id/524455?objectPage=2> . Acesso em: 10 de dez. de 2023

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: notas sobre a fotografia. 9.e.d. - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

BBC, BBC Brasil. **Instagram**, Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CrMKLm5skff>. Acesso em: 06 jun. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura - obras escolhidas. 3.e.d. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRITANNICA. **The Illustrated London News**. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Illustrated-London-News> . Acesso em: 09 dez. 2023.

BUCCI, Eugênio. **Em torno da imagem ao vivo**. São Paulo: Matrizes, 2009.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e Jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

CLARKE, Arthur C. **2001: uma odisséia no espaço**. São Paulo: Editora Aleph, 1964.

COOKMAN, Claude. **American Photojournalism: Motivations and Meanings**. Evanston: Northwestern University Press, 2009.

DANTAS DE FIGUEIREDO, Carolina. O TikTok e o futuro da criação de conteúdo na web - Um olhar sobre a sua velocidade de disseminação das informações e capacidade de impor tendências. **Continente**, Recife, 01 ago. 2022. Disponível em:

<https://revistacontinente.com.br/edicoes/260/o-tiktok-e-o-futuro-da-criacao-de-conteudos-na-web> . Acesso em: 25 de ago. de 2022.

DELEUZE, Félix; GUATTARI, Gilles, **O que é filosofia**. São Paulo : Editora 34, 1992.

DIAS, Vanessa. Instagram: Photos Will Get More Focus in 2023. In: As The App Admits It 'Pushed Videos Too Far. **Rockcontent**. 2 de fev. de 2023. Disponível em: <https://rockcontent.com/blog/instagram-photos-2023/> . Acesso em 11 de jan. de 2024.

DIFFUSION, Stable. **Stable Diffusion online**. Disponível em: <https://stablediffusionweb.com/> . Acesso em: 13 jan. 2024.

DIGITAL COLLECTION. **The New York Public Library. News Photography - By Jack Price**. Disponível em: [https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-d474-a3d9-e040-e00a18064a99#/?uuid=510d47db-d474-a3d9-e040-e00a18064a99](https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-d474-a3d9-e040-e00a18064a99/?uuid=510d47db-d474-a3d9-e040-e00a18064a99) . Acesso em: 13 de dez. de 2023

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2.e.d. São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

EBAY. **National Examiner Magazine Feb. 28 1995 O.J. Nicole Brown Simpson Johnny Carson** . Disponível em: <https://www.ebay.ca/itm/175557590016> . Acesso em: 19 de dez. 2023

ESTADÃO, Summit Mobilidade. **Qual foi o primeiro carro do mundo?** 19 de out. de 2022. Disponível em: <https://summitmobilidade.estadao.com.br/carros/qual-foi-o-primeiro-carro-do-mundo/>. Acesso em: 5 de nov. de 2023.

ELDAGSEN, Boris. **Instagram**. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CsoXAz4I6Pu/?img_index=2. Acesso em: 06 de jul. de 2023.

FRANQUEIRO, Paulinho. Photoshop e IA, Stream, 19 de nov. de 2023. Disponível em: <https://encr.pw/7knE3>. Acesso em: 12 de jan. de 2024.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. 2.e.d. Barcelona: Grafos, 1977.

GANDOUR, Ricardo. **Jornalismo em retração, poder em expansão**: como o encolhimento da imprensa e o uso crescente de redes sociais por governantes podem degradar o ambiente informativo e prejudicar a democracia. São Paulo: Sumos, 2020.

GARRETT JR. Gilson. Instagram não é mais um app para compartilhar fotos”, diz chefe da rede. **Exame**, 8 de jul. de 2021. Tecnologia. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/instagram-nao-e-mais-um-app-para-compartilhar-fotos-diz-chefe-da-rede/> . Acesso em: 05 de jan. de 2024.

GERVAIS, Thierry; MOREL, Gaëlle. **The making of visual news: A history of photography in the press**. 1.e.d - Londres: Bloomsbury, 2017

HACKING , Juliet. **Tudo sobre fotografia**. 1.e.d. São Paulo: Editora Sextante, 2019.

IMAGE. Getty. **Execution of Ruth Snyder**. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/daily-news-front-page-extra-edition-january-13-1928-foto-jornal%C3%ADstica/98213542>. Acesso em: 14 de dez. de 2023

IMAGES. Contact Press. **Dying U.S. Marine carried by tank through the ruins of the Citadel during the Têt offensive, Battle of Hué, Vietnam, February 1968**. Disponível em: https://contact.photoshelter.com/gallery-image/Don-McCullin-Vietnam-War/G00006F_YxXXkvas/I0000JQHExVT__Lo . Acesso em: 19 de dez. de 2023

JENKINS, Henry. **Cultura da conexão: Criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2ed. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

JORNAL. Openedition. **Planches gravées d'après les daguerréotypes de Thibault publiées par L'illustration le 8 juillet 1848**. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3597> . Acesso em: 09 de dez. de 2023.

JURNO, Amanda Chevtchouk. **Facebook e a plataformização do jornalismo: uma cartografia das disputas, parcerias e controvérsias entre 2014 e 2019**. 2020. 329f. Tese (Doutorado Comunicação), Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MARSHALL, Leandro. **O jornalismo na era da publicidade**. 2. e.d. - São Paulo : Sumos Editorial, 2003.

MARINOVICH; SILVA, Greg; João. **Clube do banguê banguê**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix., 1964.

MET. The. **Lieutenant General Grant at his Headquarters (from "Harper's Weekly," Vol. VIII)**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/428455> . Acesso em: 10 de dez. de 2023.

MIGUEL. Luiz Felipe. **O Jornalismo como sistema perito**. Tempo Social. São Paulo, maio de 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/XwvpYqjz4DpvNBbzsXRD4cn/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 15 de dez. de 2023.

MUSEUM. Brooklyn. **Young Girl in Profile**. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157715> . Acesso em: 15 de dez. de 2023

NICHOLLS, Beth. **Photojournalist uses Midjourney to create intense new photo series - is it cheating? Digital Camera World**. 23 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.digitalcameraworld.com/news/photojournalist-uses-midjourney-to-create-intense-new-photo-series-is-it-cheating>. Acesso em: 06 jun. 2023.

ONLINE, Jc. **Acessibilidade**. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/pernambuco/2021/03/12045852-jc-agora-e-100-digital.html> . Acesso em: 08 de jan. de 2024.

ONLINE, Jc. **Cadernos de Economia e JC 360**. Disponível em: <https://impresso.jc.ne10.uol.com.br/educacao/imprensa/1797/03-01-2024.html> . Acesso em: 03 de jan. de 2024.

ORSAY. Musee. **La Barricade de la rue Sanist-Maur-Popincourt après l'attaque du général Lamoricière**. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-barricade-de-la-rue-saint-maur-popincourt-apres-lattaque-par-les-troupes-du-general-lamoriciere-le-lundi-26-juin-1848-119126> . Acesso em: 09 de dez. de 2023.

PEIXOTO, João Guilherme de Melo. **Um percurso do jornalismo a partir dos seus manuais**: a construção do discurso visual da notícia por meio de suas regularidades normativas. 2016. 216f. Tese (Doutorado Comunicação), Programa de Pós Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

PINTEREST. **Le Creuset brand campaign**. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/567805465491047777/>. Acesso em: 19 de dez. de 2023.

PÚBLICO. **Oliviero Toscani, o provocador fotógrafo da Benetton, está de volta**. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/12/03/imp/par/noticia/oliviero-toscani-o-provocador-fotografo-da-benetton-esta-de-volta-1794581>. Acesso em: 19 de dez. de 2023.

ROMERO, John. Capítulo 54 – Introdução às Redes Adversárias Generativas (GANs – Generative Adversarial Networks). **DeepLearning Book**. Disponível em: <https://www.deeplearningbook.com.br/introducao-as-redes-adversarias-generativas-gans-generative-adversarial-networks/> . Acesso em: 15 de jan. de 2024.

SALGADO, Danielle. Pesquisa Facebook no Brasil: dados inéditos sobre a maior rede social do mundo. **Opinion Box**, 19 de jul. 2023. Blog. Disponível em: <https://blog.opinionbox.com/pesquisa-facebook-no-brasil/#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20relat%C3%B3rio,Dessas%2C%20116%20mil%C3%B5es%20s%C3%A3o%20brasileiras>. Acesso em 05 de jan. de 2024

SÃO PAULO. Folha. **Militar que prendeu Che Guevara morre aos 84 anos**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/05/militar-que-capturou-che-guevara-morre-aos-84-anos.shtml> . Acesso em: 17 de dez. de 2023.

SÃO PAULO. Folha. **Prisioneiros libertados remexem lixo do campo de concentração em Dachau, Alemanha**. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2017/08/1911018-quando-os-olhos-podem-condenar-a-morte-e-a-sordidez-que-sobressai.shtml> . Acesso em: 15 de dez. de 2023

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. 1.e.d. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SLIDESHARE. **Abelardo da Hora**: especial do Jornal do Commercio em homenagem aos 90 anos. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/MariaBorges5/abelardo-da-hora> . Acesso em: 03 de jan. de 2024.

SONY. **Product & Technology Milestones**. Disponível em: <https://www.sony.com/en/SonyInfo/CorporateInfo/History/sonyhistory-g.html> . Acesso em: 18 de dez. de 2023.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: Perdas e Permanências**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. 1. ed. - Chapecó: Editora Grifos, 2000.

SUSPERREGUI, J.M. **Sombras de la fotografía**. Bilbao: Argitarapen Zerbitzua S.E., 2009.

TOSCANI, Oliviero. **A publicidade é um cadáver que nos sorri**. 2. ed - Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

TRUST. Royal Collection. **Roger Fenton (1819-69) Photographic Van 1855**. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/2500439/photographic-van> . Acesso em: 11 de dez. de 2023.

TRUST. Royal Collection. **The Illustrated London news**. v. 27, jul./dec, 1855. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/1041770/the-illustrated-london-news-vol-27-july-december-1855> . Acesso em: 11 de dez. de 2023.

WWII MUSEUM. The National. **Iwo Jima and Okinawa: Death at Japan's Doorstep**. Disponível em: <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/iwo-jima-and-okinawa-death-japans-doorstep> . Acesso em: 14 de dez. de 2023.

VOGUE. Vogue Brasil. **Tweet**. 26 de março de 2023. Disponível em: <https://twitter.com/voguebrasil/status/1640024803116556288>. Acesso em: 06 jun. 2023.

VOGUE. **A matéria equivocada foi imediatamente retirada do ar.** Disponível em: <https://twitter.com/voguebrasil/status/1640024803116556288>. Acesso em: 06 jun. 2023.

XAVIER, Pablo. **Instagram.** Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqN2r-OAXwB/>. Acesso em: 06 jun. de 2023.