

ARTIGO

FOTOJORNALISMO: ENTRE A HISTÓRIA, A ARTE E O DOCUMENTAL

VINICIUS GUEDES PEREIRA DE SOUZA

Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP), professor de jornalismo e de pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).
E-mail: vgpsouza@uol.com.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4024-5590>

MARIA EUGÊNIA SÁ MARTIN DA NATIVIDADE

Fotógrafa e documentarista na MediaQuatro (<http://www.mediaquatro.com>). Pós-graduada em História da Arte pela Universidade Castelo Branco. E-mail: mge_sa@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6055-8725>

RESUMO: O objetivo deste trabalho é comparar obras clássicas da História da Arte a partir do Renascimento, com imagens do fotojornalismo que se destacaram nos últimos anos. A fotografia é filha direta da perspectiva renascentista. Como afirma Susan Sontag em Diante da dor dos outros (2008), “imagens evocam imagens”. Assim, muitas das imagens que o fotojornalista produz, especialmente em crises nacionais e internacionais, podem ser inspiradas ou derivadas de imagens que fazem parte do seu imaginário particular e, mais provavelmente, do imaginário coletivo, em que estão as obras clássicas da pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo; Arte; Imaginário; História; Renascentismo.

PHOTOJOURNALISM: BETWEEN HISTORY, ART AND DOCUMENTARY

ABSTRACT: This paper aims is to compare classic works of Art History, from the Renaissance, with images from Photojournalism that have stood out in recent years. Photography is a direct child of the Renaissance perspective. As Susan Sontag states in *Regarding the pain of others* (2008) “images evoke images”. Thus, many of the images that the photojournalist produces, especially in national and international crises, can be inspired or derived from images that are part of his private imaginary and, more likely, of the collective imaginary, where the classic works of painting are.

KEYWORDS: Photojournalism; Art; Imaginary; Story; Renaissance.

Recebido em: 30/11/2020

Aprovado em: 01/12/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v70p208-234>

Introdução

Este é um artigo de pesquisa bibliográfica sobre o tema “imagens” e utiliza formas descritivas e exploratórias para tentar traçar uma linha entre os modos antigos de construí-las, especialmente no Renascimento, até os dias atuais e seus reflexos no fotojornalismo. O recorte temporal vai da Renascença à descoberta da fotografia, bem como seu desenrolar e até se firmar no campo das Artes e da Comunicação por meio do fotojornalismo atual. As imagens objetos de análise foram pesquisadas em *sites* ligados à arte, à fotografia e de fotojornalismo.

Falamos, contudo, de *insights* e posturas, surgidas ao longo do tempo, sem linhagem direta, espécie de longo caminho, nem sempre sequente, com muitas lacunas, sem diálogo obrigatório entre aqueles que intuía novas formas de pensar. Falamos, sobretudo, de uma espécie de genética de novas formas de pensar. São como que sintomas esparsos, de posturas distintas que se foram insinuando, tal como as reflexões filosóficas de Hegel, a propósito do pensamento também fazer parte do real e com ele se confundir. (PESAVENTO, s/p, 2004).

Além dos autores que versam sobre fotografia, como Walter Benjamin, Philippe Dubois, Arlindo Machado e Vilém Flusser, este trabalho também utiliza pesquisadores da história da arte, como Murtha Baca e Heinrich Wölfflin, para traçar os paralelos das fotografias atuais com obras clássicas. Na área das imagens que vão além das visuais, mas que também falam dessas nos meios de comunicação atuais, o artigo trabalha, ainda, com as definições de imaginário (e dos sentimentos e sensibilidades nele envolvidos) de Edgar Morin e Sandra Jatahy Pesavento e com as reflexões de Norval Baitello Júnior para fazer a ligação direta entre as imagens artísticas do passado e as fotografias jornalísticas atuais que vemos na TV e na internet.

A máxima publicitária tão propalada, cada vez mais real em nossos dias, segundo a qual ‘nada de cria, tudo se copia’ apenas faz repetir procedimentos já conhecidos na história das imagens. As imagens apresentadas pelos mídia contemporâneos terminam por possuir um alto teor de referência a outras que se referem a ainda outras, construindo uma ‘perspectiva em abismo’, segundo E. P. Cañizal, que se perde em imagens remotas de insondáveis resquícios arqueológicos (BAITELLO JÚNIOR, p. 95, 2005).

Imagem e imaginário

Imagens fazem parte do nosso inconsciente e as resgatamos em diversas situações no nosso cotidiano, seja para entender um fato, justificar algo, seja para assimilar mensagens. Somos bombardeados frequentemente pelas emissoras de televisão, jornais, *outdoors*, jogos, todos os tipos de mídia. Como dizia Roland Barthes (1984a, p. 31) já na década de 1970, antes, portanto, da internet e das fotos digitais em celulares: “Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo pra mim, sem que eu peça; não passam de ‘imagens’, seu modo de aparição é tudo-o-que-vier (ou tudo-o-que-for)”.

Muitas dessas figuras nos remetem a situações e fatos que sequer fazem parte da nossa história pessoal, ou de nossas vidas, mas temos um forte sentimento de *déjà vu*, como se já tivéssemos visto anteriormente, porém não sabemos ao certo onde. Talvez os livros de história ou artigos/catálogos de arte possam explicar essa forte conexão com imagens que vemos hoje e que se assemelham e se encaixam a determinadas situações de tempos atrás, a outras épocas, a outros contextos, mas que agora também se enquadram perfeitamente à realidade presente, num movimento cíclico.

Fotos que todos reconhecem são, agora, parte integrante dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. Essas ideias são chamadas de ‘memórias’, e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva – parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva. (SONTAG, 2003, p. 73).

Sontag acredita que a sociedade escolhe no que pensar, em que acreditar e no repertório de imagens que povoam seus sonhos. Certamente, ao longo dos anos, houve um número inimaginável de imagens que se perderam, que não foram escolhidas pelos mecenas para serem pagas e, depois, pelos museus para serem coletadas, selecionadas, catalogadas e expostas. Atualmente, são os meios de comunicação, sejam os antigos *mass medias*, sejam os novos meios digitais, que fazem esse papel de selecionar a que imagens o grande público tem acesso. De qualquer forma, tanto essas

imagens escolhidas por “outros” como as nossas imagens particulares, pessoais, familiares, etc., “vivem” em uma esfera acima da biosfera, onde nós vivemos. Essa esfera se chama noosfera, o lugar de habitação não só das imagens, mas das ideologias, das crenças, das religiões e das ideias. Afinal, o próprio Flusser (2009) dirá que fotografias são imagens de conceitos, ou seja: a materialização de ideias em superfícies bidimensionais (se impressas) ou nulodimensionais (se formadas por *pixels* em telas).

Vivendo na noosfera, as imagens disputam entre si o alimento que as mantém vivas: o olhar e a memória de quem as vê/viu (Baitello Jr., 2005). Assim, imagens mais “eficientes”, que se prendem mais facilmente à nossa memória, têm mais chance de “sobrevivência”. Isso vem da própria forma de leitura e compreensão das imagens a partir do duplo código denotativo-conotativo (Barthes, 1984b). Somente reconhecemos nas imagens os elementos que já vimos anteriormente (denotativos) e só construímos seus possíveis significados (conotação) a partir da relação que fazemos dos elementos que vemos com os conhecimentos prévios que possuímos, nosso repertório pessoal. Apesar de termos passado por experiências individuais diferentes, vivemos também sob uma noosfera comum onde as imagens, especialmente as midiáticas, disputam ativamente nosso olhar e nossa memória. Assim, quanto mais semelhante a algo que já vimos antes – e que, portanto, reconhecemos e podemos facilmente atribuir um significado –, mais facilidade terá uma imagem de fazer parte do nosso imaginário particular e de um imaginário coletivo.

Os problemas colocados por essa estranha noosfera, que flutua na corrente da civilização, se encontram entre os terceiros problemas que emergem no meio do século XX. [...] Esse é o caso daquilo que pode ser considerado como uma Terceira Cultura, oriunda da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão que surge, desenvolve-se, projeta-se ao lado das culturas clássicas – religiosas ou humanistas – e nacionais. [...] Podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. [...] Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária: ela alimenta o ser semirreal, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semirreal, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade). (MORIN, 1988, p. 15).

Apesar de as situações serem diferentes e de sermos diferentes das pessoas de outras épocas, no fundo nossas sensibilidades e o modo como nos expressamos e nos comunicamos têm características em comum. A forma com a qual enxergamos as imagens também. Na época da Renascença, por exemplo, quadros de Leonardo da Vinci, como a famosa *Monalisa*, ou como a *Pietá*, de Michelangelo, ou a *Vênus*, de Sandro Botticelli, tinham o conceito do belo da época. Ao mesmo tempo, a fotografia documental de Sebastião Salgado que tanto nos atrai com seus temas sociais parece atemporal. O que as torna tão especiais e qual a relação entre essas? É possível que o mesmo aconteça com as imagens produzidas nos dias atuais por alguns fotojornalistas? Seria o fato de conseguirmos facilmente conectar a modelo do quadro da *Monalisa* com a moça sentada no banco da frente no Metrô¹, tão parecida com a personagem que rapidamente vem à nossa mente que facilita a mediação que a imagem faz entre o fato e o receptor?

O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, no qual se banham igualmente nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é, singular, limitado e finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana. (MORIN, 1988, p. 81).

Pesavento (2004) irá seguir uma trilha semelhante ao afirmar:

Ora, sensibilidades se exprimem em atos, em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído. Falam, por sua vez, do real e do não real, do sabido e do desconhecido, do intuído, do pressentido ou do inventado. Sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e seu conjunto de significações construído sobre o mundo. Mesmo que tais representações sensíveis se refiram a algo que não tenha existência real ou comprovada, o que se coloca na pauta de análise é a realidade do sentimento, a experiência sensível de viver e enfrentar aquela representação. Sonhos e medos, por exemplo, são realidades enquanto sentimento, mesmo que suas razões ou motivações, no caso, não tenham consistência real.

¹ Vários memes foram feitos com a imagem sem atribuição de crédito. Ver mais em matéria disponível em: <https://aweita.larepublica.pe/virales/1267345-memes-mujer-parece-mona-lisa-alborota-redes-fotos-redes-sociales-twitter>. Acesso em: 10 abr. 2020.

Sem dúvida, a facilitação do acesso visual a inúmeras obras de arte que estão nos museus e nas paredes das igrejas, cavernas e pirâmides ao redor do mundo, promovida a partir da invenção da fotografia e do cinema, que, como dizia Walter Benjamin (1996), democratizou o conhecimento e alimentou o imaginário. Por outro lado, como aponta Norval Baitello Júnior (2005, p. 14), “o excessivo, o descontrole, muito mais conduziu a um esvaziamento desse valor de exposição, a uma crise da visibilidade”. Assim, muitas imagens do fotojornalismo já não nos causam mais tanta admiração, e fica difícil distinguirmos o valor e o impacto que uma única fotografia pode ter em meio a tantas imagens a que somos submetidos diariamente.

É de grande importância que possamos perceber o quanto estamos comprometidos com as imagens que cercam o nosso cotidiano e como elas fazem as mediações com os fatos jornalísticos nas crises, que, assim como as imagens, são cíclicas. Muitas delas acabam moldando o nosso inconsciente, nosso imaginário e, de forma mais ou menos seletiva, podem nos influenciar quando produzimos imagens contestatórias ou de interesse público, como, por exemplo, no fotojornalismo.

Quando fazemos essa avaliação ou temos a capacidade de enxergar que muitas das imagens produzidas no fotojornalismo já estavam, de certa forma, presentes ao longo da história da Arte em diversas obras, famosas ou não, temos uma maior compreensão de como é criado nosso imaginário visual. Talvez, como apregoa Vilém Flusser (2009), estejamos de fato retornando ao tempo cíclico característico da forma como “lemos” as imagens desde antes da invenção da escrita, que ele chama de pensamento mágico-imagético-circular em contraposição à forma de pensamento baseada em textos chamada de tempo-histórico linear².

De fato, muitas vezes, o que vemos na película, na revista ou na tela da internet tem ligação com o que já foi criado antes, sobretudo angulação, movimento e luz. Como entender esse contexto das fotografias jornalísticas fazendo uma ponte com a arte e a história da arte? A fotografia como meio de reproduzir a realidade é algo muito pessoal, assim como uma obra de arte. Mas, no fotojornalismo, a estética está muito mais ligada ao momento e

² Em nosso projeto de pesquisa atual vamos além, propondo que a sociedade contemporânea, tão viciada em imagens e na forma de pensamento baseada nelas, estaria lendo mesmo os textos verbais como se fossem imagens.

ao desafio de trazer essa linguagem do tempo aliada à estética e à informação. Essa é, sem dúvida, uma difícil missão. De qualquer modo, para Walter Benjamin, Philippe Dubois, Arlindo Machado ou Vilém Flusser, toda fotografia diz muito da vivência do autor.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. (SONTAG, p. 13, 2005).

Imagens e sentimentos

Se considerarmos como verdadeira a proposição de Flusser (2008-2009) de que estamos passando, desde a invenção da escrita, a uma nova forma de pensamento baseada em imagens, a mágica-imagética-circular, as sensações, os sentimentos e as sensibilidades tomam o palco central das narrativas que se tornam mais emotivas do que racionais. Teríamos, então, segundo Pesavento (2004), o predomínio do *punctum* sobre o *studium*, na clássica definição de Barthes (1984a).

Roland Barthes precisa bem a distinção e também o entrelaçamento entre o que chama o *studium* e o *punctum*. O *studium* pertence ao campo do saber e da cultura, reenvia ao conjunto de informações e de referências que constitui nossa bagagem de conhecimento adquirido sobre o mundo e que nos permite buscar as razões e as intenções das práticas sociais e das representações construídas sobre a realidade. O *studium* é dedutivo e explicativo da realidade. Já o *punctum* incide sobre as emoções, sobre aquilo que nos toca na relação sensível do eu com o mundo, refere-se ao que emociona, ao que passa pela experiência, pelas sensações. O *punctum* opera como uma ferida, é algo que nos atinge profundamente e frente ao qual não ficamos indiferentes. Mas *studium* e *punctum* convivem, bem certo, são mesmo indissociáveis, uma vez que tudo o que toca o sensível é por sua vez, remetido e inserido à cultura e à esfera de conhecimento científico que cada um porta em si. Contudo, a dimensão deste mundo sensível, que se constrói com o espectador e leitor, não se rege por leis, regras ou razões, mas pelos sentimentos e emoções. (PESAVENTO, 2004)

Há realmente um consenso na academia da ligação maior do *punctum* com as emoções e do *studium* com o racional. A maioria dos pesquisadores e estudiosos de fotografia, no entanto, tende a classificar

como *punctum* apenas os elementos “emocionais” presentes imagem. A nosso ver, essa é uma visão simplista, afinal, elementos colocados racionalmente nas imagens (*studium*) também podem, e devem, gerar reações emotivas. Fotógrafos como Andres Serrano³, por exemplo, são quase que especialistas em gerar fortes emoções em suas plateias. No caso dele, especialmente ódio e asco.

Ora, os elementos propositalmente inseridos nas imagens para causar emoções específicas não podem de forma alguma serem classificados como um “acaso fotográfico”, totalmente individual, como Barthes (1984a) definiria o *punctum*. Não é, como disse acima Pesavento, “a relação sensível do eu com o mundo”, já que boa parte do público de uma obra como a “*Piss Christ*”, da série “*Immersion*”, tende a ter fortes sentimentos contra o que consideram uma blasfêmia, e visitantes de exposições com a série “*The Morgue*” normalmente saem enojados da sala. Por isso, desde 2016 (SOUZA) sustentamos a tese de que o *punctum* não está, de fato, na imagem, e sim no subconsciente individual de quem vê a imagem. Ainda que o “acaso” gerador do *punctum* faça parte da fotografia, tendo sido colocado propositalmente ou não pelo fotógrafo, ele, na realidade, é uma espécie de gatilho emocional que aciona uma lembrança individual do *espectador*. Desse modo, para analisar as técnicas utilizadas desde a Renascença na construção de imagens que impactam as sensibilidades do público, o mais indicado é se trabalhar com o *studium*.

Antes e depois do Renascimento

Segundo Baca (2002), entre 1400 e 1600, a Europa viu um renascimento impressionante em todos os tipos de arte, desde o desenho e a pintura até a escultura e a arquitetura. Com seu centro principal na Itália, o período que atualmente é reconhecido como o Renascimento recebeu esse nome como resultado de *La Renaissance* – um famoso volume de história escrito pelo historiador Jules Michelet (1798–1874) em 1855, que faz parte do livro *A Civilização do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt (1818–1897). Pesavento (2004), a propósito, também vai citar Michelet como

³ É possível conhecer vários de seus trabalhos em <http://andresserrano.org/>. Acesso em 29 nov. 2020.

exemplo de historiador preocupado com os sentimentos, com a forma de agir e pensar dos homens de outros tempos, da mesma forma como estamos, agora, analisando as emoções e as formas de pensamento baseadas em imagens, como apregoava Flusser (2009).

Historiadores se puseram este problema, que passava pelo resgate dos sentimentos, das formas de agir e pensar de *outros* homens em um *outro* tempo, sentimentos estes que deviam se colocar como uma alteridade ao historiador. Jules Michelet foi um deles, tentando, desde aquele já distante século XIX, berço do romantismo. Na verdade, a descoberta dos sentimentos fora uma invenção dos românticos, tal como esta busca do passado nacional e da escrita de uma história que revelasse as origens de um povo. Daí adveio, inclusive, uma consciência de um modo de ser, de uma sensibilidade própria de uma comunidade ou do espírito de um povo que, descobertos pelos românticos e construídos como história nacional, davam a ver o passado, explicavam o presente e preparavam o futuro dos Estados Nacionais em solidificação. (PESAVENTO, s/p, 2004)

A descoberta dos sentimentos pode, de fato, ser obra dos românticos, mas a forma de materializar esses sentimentos em imagens de maior impacto emocional tornando-as mais semelhantes à “realidade”, mais que uma simples representação simbólica de algo, viria antes com a Renascença. Nos movimentos artísticos anteriores ao Renascimento, as pinturas não possuíam “profundidade”, a ilusão de tridimensionalidade que numa representação plana, como um quadro na parede, faz com que figuras pareçam estar umas atrás das outras de acordo com seu tamanho, utilizando cálculos matemáticos e definindo um ponto de fuga para o olhar.

Na arte bizantina, por exemplo, não havia uma proporção que indicasse posicionamento, com as imagens sendo maiores para as figuras que têm mais destaque ou maior importância para o artista, e menores para os personagens retratados de menor importância em cada tela, como podemos ver na Figura 1, imagem que representa Nossa Senhora de Kazan. Segundo a tradição da Igreja Ortodoxa russa, depois de um terrível incêndio em Kazan, em 1579, a Mãe de Deus apareceu a uma moradora local, Matrona, e mostrou-lhe onde encontrar a pintura envolta em um pano (BACA, 2002).

Figura 1 - Nossa Senhora de Kazan.



Fonte: Disponível em <https://ria.ru/religion/20171104/1508185770.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

A expressão Renascimento tem a ver com volta aos princípios da arte clássica humanista greco-romana, especialmente a escultura e a pintura gregas, “renascidas” após a Idade Média. A ideia era criar uma forma de arte universal, superior, que pudesse ultrapassar os valores religiosos e expressar o também o homem e seu tempo. Com isso, a Renascença extrapolou os limites da Itália e se espalhou rapidamente por toda a Europa e além.

De acordo com, Heinrich Wolfflin (2015, p. 201), o estudo dos ícones (iconologia), as imagens com sentidos que se perpetuam, surgiu na Itália, no século XVI, no auge do Renascimento. Ele cita como as três principais áreas dos estudos iconográficos a mitologia clássica, a mitologia cristã (como princípio inspirador da arte religiosa) e representações seculares. É exatamente essa pintura secular, com o homem “comum”, e não os santos como referência, que se tornou usual a partir do Renascimento. É aí que surgem tradições e convenções iconográficas próprias em forma de pinturas históricas, incluindo temas mitológicos, como faziam os gregos e romanos. E é também essa predileção pelo tema humano que vai influenciar as iconografias mais recentes presentes no cinema, nos quadrinhos, nos cartazes e, claro, na fotografia e no fotojornalismo.

Com o Renascimento, tivemos um período que serve de excelente contraponto a tudo que foi vivido antes, tornando-se um movimento que produz não apenas obras de arte ricas, mas toda uma cadeia de pensamentos, pesquisas, estudos e todo um desenvolvimento técnico que irá influenciar as artes e a construção das imagens até hoje. Técnicas de pintura, especialmente a chamada Perspectiva Renascentista – conjunto de regras matemáticas e de desenho que permitem reproduzir sobre uma superfície plana o aspecto real dos objetos dando a ilusão de tridimensionalidade –, serão a base de toda a iconografia que viria depois com a fotografia e o cinema. Essa constatação está presente tanto na obra fundamental de Philippe Dubois (1993, p. 39), quando diz que concepção do espaço na fotografia “é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista”, como para Arlindo Machado quando afirma que:

A fotografia é filha legítima da iconografia renascentista. Não apenas porque, do ponto de vista técnico, ela se faz com recursos tecnológicos dos séculos XV e XVI (câmara obscura, perspectiva monocular e objetivas), mas sobretudo que sua principal função a partir do Século XIX, quando a sua produção comercial se generaliza, será dar continuidade ao modelo de imagem construído no Renascimento, modelo este marcado pela objetividade, pela reprodução mimética do visível e pelo conceito de espaço coerente e sistemático, espaço intelectualizado, organizado em torno de um ponto de fuga. (MACHADO, 1994, p. 11).

A mesma luz que iluminou o Renascimento também ilumina a fotografia

Mais de dois séculos depois do período do Renascimento, em 1826, o físico francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) aperfeiçoou as antigas câmaras obscuras nas quais o artista entrava para fazer os esboços de suas pinturas para criar o que ele chamou de heliografia (gravura com a luz do sol). Foi com uma placa de estanho de 20 x 25 cm, coberta de betume branco e exposta à luz solar por cerca de oito horas que ele conseguiu fazer a primeira imagem que hoje chamamos de fotografia.

Niépce, contudo, apesar de reconhecido até hoje como descobridor da fotografia juntamente com Hercule Florence, que descobriu isoladamente um método ainda mais eficaz em seu sítio em Campinas, mas que só teve

reconhecimento internacional em 1976, não usufruiu da descoberta porque faleceu pouco tempo depois. Foi seu sócio, Louis Daguerre (1787-1851) que, em 1835, conseguiu aperfeiçoar ainda mais o processo de seu colega, utilizando placas de cobre cobertas com sais de prata que captavam a imagem, fixada com vapor de mercúrio e tiosulfato de sódio. O processo foi batizado de Daguerreotopia e, em 1939, ele apresentou seu primeiro daguerreótipo, numa sessão conjunta das academias de Artes e de Ciência na França. O processo criado por Daguerre é considerada a primeira grande tecnologia fotográfica industrial e permitia imagens de qualidade muito superiores às de Niépce.

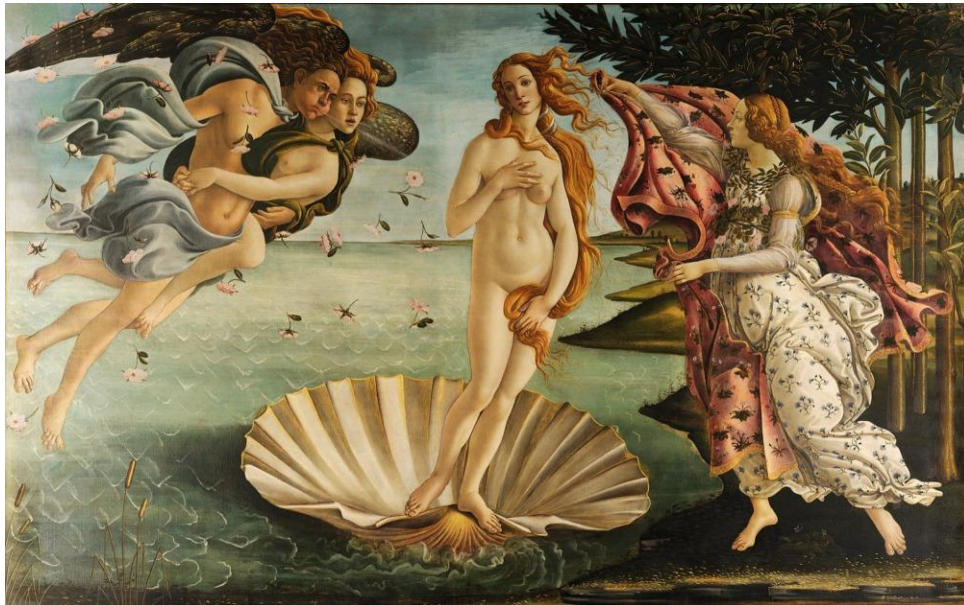
A partir daí, o desenvolvimento de novas técnicas e equipamentos fotográficos foi muito rápido. Tecnologias como o negativo em vidro, o colódio úmido, o negativo em película flexível (que permitiu a invenção do cinema) e, até os dias atuais, com as fotografias digitais em aparelhos celulares se sucederam vertiginosamente e tiveram grande impacto na sociedade e no jornalismo.

Com a fotografia, as pinturas não perderiam seu lugar, mas estariam livres para novas formas de expressão que pudessem representar não somente os objetos e pessoas de forma realista, como na Renascença, mas também sentimentos, sonhos e sensações, presentes nos movimentos artísticos posteriores como o Expressionismo e o Impressionismo. Mas é graças às técnicas desenvolvidas durante o Renascimento que vamos começar a produzir uma outra realidade para as artes e para a comunicação, uma forma de arte que seria mais acessível, inserindo as imagens dentro de um contexto maior nas comunicações, um novo olhar sobre a realidade e o cotidiano, mesmo para quem não tivesse o menor talento para desenho. Afinal, a fotografia permite reproduzir facilmente objetos, lugares e pessoas de forma precisa, gravando perfeitamente a luz através de suas lentes e congelando tempo e espaço em um único clique.

Além da luz e da perspectiva de ponto de fuga único, a Renascença legou à fotografia também a Regra dos Terços (que alguns chamam de proporção de ouro), que consiste basicamente na divisão da imagem em nove partes de mesmo tamanho, cortando o quadro com duas linhas horizontais e duas verticais imaginárias. Com essa divisão, tudo o que estiver nos pontos de intersecção das retas terá mais destaque do que o que não

estiver. Tudo o que estiver isolado em um dos nove quadrados, especialmente o do meio, também terá mais destaque. A Regra dos Terços é tão importante para a pintura renascentista, que várias obras, olhadas hoje, são analisadas como a tendo utilizado. Esse é o caso, por exemplo, do famoso quadro *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (Figura 2).

Figura 2 - O Nascimento de Vênus



Fonte: **WikiArt**. Disponível em:
<https://www.wikiart.org/en/francesco-del-cossa/allegory-of-may-triumph-of-appolo-frescos-in-palazzo-schifanoia-detail-1470-8>. Acesso em: 15 ago. 2020.

A obra de Botticelli citada é tão conhecida e famosa que serviu de referência para milhares de apropriações na cultura ao longo dos séculos. Um dos exemplos atuais mais evidentes é a fotografia da cantora estadunidense Beyoncé, de fevereiro de 2017, quando ela anunciou que estava grávida de gêmeos (Figura 3).

Figura 3 - Foto da cantora Beyonce, sem identificação de crédito, distribuída pela própria artista.



Fonte: **The Sun**. Disponível em:
<https://www.thesun.co.uk/living/2769348/is-beyonce-meant-to-be-venus-the-hidden-meaning-behind-lemonade-stars-naked-pregnancy-photos-which-perfectly-mirror-famous-paintings-from-history/>. Acesso em: 15 ago. 2020.

O fotojornalismo e as heranças Renascentista e Romântica

O fotojornalismo, como define Sousa (2002), também é jornalismo. Isso significa que seu maior objetivo é trazer informações visuais aos leitores. Diferente do fotógrafo que criou a imagem acima, normalmente o fotojornalista não dispõe de estúdios, cenários, iluminação especial, figurino e maquiagem nas pessoas fotografadas para produzir suas imagens. Em geral, realiza o trabalho na rua, com uma ou duas câmeras leves e um

número limitado de lentes. Depois de clicadas, as imagens comumente recebem poucos retoques no laboratório ou no computador apenas para se acertar a luminosidade e corrigir algum pequeno defeito. Visto dessa forma, parece impossível a produção de imagens que se assemelhem a grandes obras de arte de mestres da pintura. Mas não é o que acontece. Os bons fotojornalistas sabem se posicionar e escolher os melhores ângulos e configurações de seus equipamentos para que a cena se monte sozinha na sua frente. É um *studium* fora do estúdio.

Um bom exemplo é a foto vencedora do importante Prêmio Esso de Jornalismo, clicada por Clóvis Miranda durante uma rebelião em um presídio Manaus, em 2008 (Figura 4). Oportunamente chamada de *Martírio no Presídio* e publicada originalmente no jornal *A Crítica*, ela mostra uma cena em que um detento é retirado da prisão bastante machucado. Para tanto, os bombeiros utilizam uma escada e contam com a ajuda de outros detentos para a descida. A cena é forte e o personagem dessa imagem nos remete imediatamente a outra importante imagem presente em nosso imaginário: a de Jesus sendo retirado da cruz.

Figura 4 - Martírio no Presídio.
Foto de Clóvis Miranda para o jornal *A Crítica*, Manaus 2008.



Fonte: **Folha de Parintins**.

Disponível em:

<http://folhadeparintins.com.br/?q=327-conteudo-69235-bastidores-20-05-2016-por-chris-reis>. Acesso em: 15

abr. 2020.

Assim como Jesus, o rapaz que tem o rosto e as pernas feridas, as mãos suspensas, quase que num gesto de súplica, e o corpo sem controle dos movimentos. Os joelhos dobrados seguidos pelos pés também são muito significativos, pois apesar de não terem sido pregados, assemelham-se aos pés de Cristo na cruz. Não há de passar despercebido o olhar do detento, que ao mirar para cima, é como se clamasse ajuda de Deus. A boca distorcida em sofrimento, e todos ao redor como personagens saídos de uma grande tela de pintura com seus rostos tensos e tristes. As cores contrastantes – verde, amarelo e branco –, quando misturadas, denotam uma ação. O vermelho quase ocre, abaixo, vem complementar a “tela” e nos lembra tons usados no Renascimento. Como podemos ver em Souza (2016), a imagem fotojornalística, assim como as de estúdio, pode, sim, evocar outras imagens presentes em nosso imaginário, mesmo que não percebamos isso no “momento decisivo”, como definido por Henri Cartier Bresson, de apertar o botão.

Há muitas pinturas na Idade Média e no Renascimento baseadas no relato da crucificação e da retirada do corpo morto de Jesus da cruz. Certamente essas imagens estavam na cabeça de Miranda quando o fotojornalista se posicionou e escolheu esse ângulo específico para o clique. Mas dentre as buscas para este trabalho, a que mais se aproxima é a pintura (Figura 5) de Rosso Fiorentino, realizada bem no meio do período renascentista, em 1521.

Figura 5 – Descida da Cruz.



Fonte: **Pinacoteca
Comunale di Volterra,**
Itália. Disponível em:
[https://em.wikipedia.org/wi
ki/Rosso_Fiorentino](https://em.wikipedia.org/wiki/Rosso_Fiorentino). Acesso
em: 15 ago. 2020.

Outra cena clássica da cristandade é a fuga de José e Maria para o Egito, de modo a escapar da ordem de assassinato de todos os meninos nascidos naquele período dada por Herodes, governador da região, com vistas a eliminar um possível Messias hebreu profetizado, conforme relatado na Bíblia em Mateus, capítulo 2, versículos 13 a 16.

Durante a Renascença, um dos mais conhecidos quadros a retratar essa cena é o do pintor holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn, de 1627 (Figura 5). Nela estão todos os principais elementos da pintura renascentista: o ponto de fuga único, a regra dos terços e a ilusão de profundidade pela perspectiva. José vem à frente guiando um burrico, que leva a mãe com a criança. Ao fundo temos a escuridão representando o perigo. A luz incide da esquerda para a direita iluminando a família. A imagem nos conta a história de uma simples família em busca de refúgio para seu filho, Jesus. Mas essa fuga por segurança não é exclusividade dos tempos bíblicos.

Figura 5 – Fuga para o Egito. Reprodução.
Óleo sobre tela de 1627, do holandês
Rembrandt Harmenszoon van Rijn,
pertencente ao Museu de Belas Artes de
Tours, França.



Fonte: **WikiMedia**. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_052.jpg.
Acesso em: 16 jun. 2020.

No Natal de 2019, uma fotografia de descrição semelhante (Figura 6) foi compartilhada nas redes sociais por milhares de perfis, normalmente associada à frase “Todos os dias, em algum lugar do mundo, o presépio está vivo”. Assim como na Sagrada Família, é a imagem de um casal com uma criança. Alguns *sites* trazem a informação de que se trata de refugiados e estariam caminhando rumo a um campo na Sérvia. Em alguns casos, a foto é creditada à agência de notícias Reuters, mas não trazem o nome do fotógrafo. Eles caminham carregando as poucas coisas que possuem e, acima da cabeça do pai, segue amparada a criança. Não sabem onde poderão ficar, se terão o que comer ou se conseguirão sobreviver à viagem. Nem um burrico eles possuem.

Figura 6 – Imagem supostamente representando refugiados sírios tentando atravessar a Sérvia, provavelmente em 2015.



Fonte: **Picuki**. Disponível em: <https://www.picuki.com/media/2204074585121626686>. Acesso em: 26 dez. 2019.

Se formos aplicar a Regra dos Terços, o rosto da mãe e a mão do pai que segura a perna da criança estarão ambas exatamente nos pontos de intersecção das retas. Os rostos do pai e da criança ficarão isolados em um dos quadrados, dando destaque a esses aspectos da imagem. Quase como na pintura renascentista, o contexto é o mesmo do quadro de van Rijn. Nos últimos anos, os Médicos Sem Fronteira, que atuam em várias regiões de conflito, têm nos alertado para um número cada vez maior de pessoas vítimas da violência generalizada, como no caso da que os sírios são submetidos, tratados de forma degradante e cruel, colocados à própria sorte. Vagando com roupas escuras, num contraste com as sacolas rosas, todos de cabeça baixa e abatidos, seguem a passos cansados, quase que sem direção, em mais um dia de fome e dor. A mulher, assim como Maria, tem o olhar cansado e a cabeça envolta em um lenço parece chorar. Talvez o fotógrafo tenha feito a referência da imagem antes de clicar. Talvez a referência esteja nos olhos de quem vê a foto.

A insistente e repetitiva presença da imagem visual na comunicação contemporânea possui algo de irresistível e algo de misterioso, algo de

miragem. Irresistível, pois seu caráter e seu poder de sedução estão plantados em solo de camadas muito profundas na história e na alma humanas. Misterioso, pois tanto revela como esconde camadas de realidades paradoxais. Assim, toda tentativa de reduzir as imagens a tipologias e categorias lógicas e racionais vai sempre se deparar com a impossibilidade, com o oceânico, com o incomensurável de seus paradoxos e de sua história. E sempre vamos encontrar um momento anterior, uma raiz mais funda, um percussor mais antigo, uma referência e uma remissão arqueológicas insondadas. (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 69-70).

Em Souza (2016), analisamos diversas imagens que “venceram” a disputa por um lugar de destaque no nosso imaginário coletivo. Boa parte foi realizada por profissionais, que estudaram técnicas fotográficas com o intuito de imprimir nas imagens os parâmetros definidos por Barthes (1984a) para o *Studim*. No entanto, com a produção massificada de imagens por meio dos novos equipamentos digitais, como, por exemplo os telefones celulares, imagens amadoras podem eventualmente também serem vencedoras. Um caso típico recente é o da imagem abaixo (Figura 7) que assim como as analisadas anteriormente nesse artigo, remete a diversas pinturas clássicas da história da arte. Essa fotografia foi clicada não por um profissional do fotojornalismo, mas por uma atriz, Susana Hidalgo, na Praça Itália, Chile, em outubro de 2019. Nela vemos uma grande aglomeração sob uma forte luz vermelha esfumada com tons alaranjados de fogo. Muitas bandeiras voando pelo ar dão o tom de caos à situação. No topo da pirâmide humana, uma bandeira se destaca: a mapuche, dos povos originários da região antes da chegada dos europeus.

Figura 7 - Concentração na Praça Itália.



Fonte: **BBC**. Disponível em:
<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50229216>. Acesso em: 30 out. 2020.

A imagem do protesto acima, nos traz em suas cores entre o vermelho e amarelo uma sensação de fogo no ar. Um céu forte, seguido de uma população em formato de triângulo, que se une e se estreita em cima, produzindo uma ideia de união. As linhas “desenhadas” por faixas brancas e vermelhas guiam nosso olhar para um ponto de fuga único, exatamente como na pintura Renascentista e em movimentos posteriores como o Romantismo, conforme citado por Pesavento (2004). Essas pessoas com suas expressões faciais estão como numa guerra. Há movimento e quase podemos sentir o cheiro da fumaça no ar.

Ainda que não seja exatamente uma fotografia jornalística, a imagem, devido à sua força e às suas referências, acabou ilustrando centenas de matérias sobre os protestos nos mais diversos jornais, revistas e portais do Chile e de outros países, o que é natural, pois

Apesar de a fotografia trazer sempre consigo o referente, como dizia Barthes (1984), ela pode incluir em si mensagens, significados e símbolos que nos conectam às nossas imagens endógenas, ao subconsciente, ao *self* e ao inconsciente coletivo. Quando isso acontece, a fotografia deixa de ser um simples registro de um recorte no tempo-espaço (“isso foi”), para se tornar simbólica de lutas que

transcendem o fato que representaria. A imagem deixa de ter um valor apenas estético/mediático para se aproximar das imagens-duplo, que não são apenas a representação de um fato do passado para se tornarem o fato em si (SOUZA, 2016, p. 92).

De fato, a cor amarela quase se sobressai à vermelha, assim como a famosa pintura *A Liberdade Guiando o Povo* (Figura 8), de Eugène Delacroix, um dos principais artistas do Romantismo, em que as bandeiras soltas pelo ar ampliam a multidão organizada com a mesma finalidade: a luta pela independência do país de mãos tiranas.

Figura 8 - A Liberdade Guiando o Povo



Fonte: **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix#/media/Ficheiro:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg. Acesso em: 30 out. 2020.

O triângulo formado no meio da imagem nos dá uma ideia de movimento. Um homem com os braços levantados e o peito nu segurando a bandeira nos remete diretamente à tela de Delacroix, só que nas mãos da “liberdade”, também de peito nu, personagem da pintura. Por trás do homem, um cavalo de ferro é tomado pela multidão e, nesse momento, se torna real, e de forma muito clara percebemos que a cidade, enfim, foi tomada, dominada por essa população, que assim como a da pintura, só desejava igualdade, fraternidade e liberdade.

O quadro de Delacroix sobre a Revolução Francesa conta a história da batalha que derrubou o rei Charles X e instaurou a República. A mulher com

os seios de fora, mostrando ser valente e que não tem medo de nada, parece estar entre irmãos que a apoiam e lhe seguem fielmente enquanto alguns cadáveres estão prostrados no chão. Em uma mão ela leva o mosquete com baioneta e na outra a bandeira com as cores da França atual: vermelho, azul e branco. Coincidentemente, são essas também as cores da bandeira chilena. Seguida até por uma criança e também pelos populares, que lá estão trajando até fraques, vestimentas comuns da época. Homens, mulheres, crianças, pobres e ricos se misturam.

A distribuição de símbolos e imagens, seja ela feita pelos códigos da visualidade ou por outros códigos, cria grandes complexos de vínculos comunicativos – grupos, tribos, seitas, crenças, sociedades, culturas – e, com isto, cria realidades que não apenas podem interferir na vida das pessoas, como de fato determinam seus destinos, moldam sua percepção, impõem-lhe restrições, definem recortes e janelas para o seu mundo. (BAITELLO JÚNIOR, 1999, p. 83).

A Revolução Francesa marcou a passagem da Idade Moderna para a Idade Contemporânea. Talvez os protestos que se seguiam até o fechamento deste artigo, em novembro de 2020, marquem a passagem de uma nova era para o país latino-americano. Ainda que o presidente Sebastián Piñera, de direita como o ditador Augusto Pinochet, permanecesse no cargo, os protestos levaram, afinal, à convocação de uma Assembleia Constituinte para rever as leis em vigor desde o golpe militar, que derrubou o socialista Salvador Allende em 1973.

Um problema mais central permanece: há um fundo de violência no ser humano que precede nossa civilização, qualquer civilização, e que não pode ser reduzido definitivamente por nenhum dos modos atualmente conhecidos pela civilização. A civilização é uma fina película que pode solidificar-se e conter o fogo central, mas sem apagá-lo. [...] Que a crosta venha a se romper, e os monstros quebrando suas correntes farão irrupção, não mais sobre as telas e os jornais, mas em cada um de nós. Todas as experiências nos provam que ninguém está definitivamente civilizado: um burguês pacífico pode tornar-se, em certas condições, um S.S. ou um carrasco; a guerra das nações civilizadas é, pelo menos, tão odiosa, atroz, implacável, como as guerras das sociedades primitivas. A cultura de massa nos entorpece, nos embebeda com barulhos e fúrias. Mas ela não nos curou de nossas fúrias fundamentais. Ela as distrai, elas as projeta em filmes e notícias sensacionalistas. (MORIN, 1988, p. 117-118).

Considerações finais

Na época em que vivemos, as imagens refletem uma realidade imediata de uma situação que pode não trazer personagens divinos, como era comum na Renascença, mas num drama humano semelhante atingindo pessoas comuns. Como as crises parecem não ter mudado tanto, a exemplo da atual crise dos refugiados na Europa que já dura dez anos, a essência da imagem, da luz, da dramaticidade, do apelo visual através das cores e dos movimentos continua sendo a matéria-prima do fotojornalismo na mediação entre o fato e leitor/expectador/receptor/usuário. Assim como os primeiros *homo sapiens* fizeram nas paredes das cavernas há 40 ou 50 mil anos, ainda temos vontade de contar histórias por meio da imagem que também é cíclica e lida de forma circular.

É por isso que, apesar de muita água ter rolado por debaixo da ponte até chegarmos ao fotojornalismo, algumas imagens atuais parecem ter grande similaridade com as pinturas clássicas da história da arte, especialmente as pinturas criadas a partir da Renascença. Afinal, como demonstrado anteriormente, a fotografia herdou boa parte das técnicas desenvolvidas nesse período. A troca do negativo de vidro pela película flexível, e desta para os painéis eletrônicos das câmeras digitais, não mudou substancialmente a natureza do ato fotográfico. Continuamos trabalhando com a captura da luz refletida dos objetos e simulando uma profundidade inexistente por meio da perspectiva renascentista.

Ao contrário da pintura, que evoluiu por milênios e segue evoluindo, a fotografia tem menos de 200 anos. Mesmo as estéticas não realistas, como as fotos abstratas, continuam basicamente usando as mesmas técnicas. Ainda assim, é inegável que nunca a imagem foi tão importante em nossa sociedade. Como afirma Susan Sontag em *Diante da dor dos outros* (2008), “imagens evocam imagens”. Assim, muitas das imagens que o fotojornalista produz são, de fato, conscientemente ou não, inspiradas ou derivadas de imagens que fazem parte do seu imaginário particular e, mais provavelmente, do imaginário coletivo, onde estão as obras clássicas da pintura. Imagens e crises são cíclicas na história, voltando sempre, seja com sangue, com prata, seja com *pixels*.

Referências

BACA, M. **An introduction to Art Image Access:** Tools, standarts, strategies. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002.

BAITELLO JUNIOR, N. **A era da iconofagia** - Ensaio de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, R. **A câmara clara:** Nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. A mensagem fotográfica. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984b.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** - Ensaio sobre literatura e história da cultura. 10ª reimpressão, São Paulo: Brasiliense, 1996.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. Campinas: Papyrus, 1993.

MACHADO, A. **As imagens técnicas:** da fotografia à sintaxe numérica. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

MORIN, E. **O método IV – As ideias**. Lisboa, Portugal: Publicações Europa-América, 1988.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Editora Schwarcz (Companhia das Letras), 2005.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas – Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

PESAVENTO, S. J. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. In **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/229>. Acesso em: 20 out. 2020.

SOUSA, J. P. **Fotojornalismo- uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto, Portugal: Editora Porto, 2002.

SOUZA, V. **Imagens Vencedoras** – O fotojornalismo e os processos de produção de realidades e invisibilidades midiáticas. Tese de doutorado. São Paulo: UNIP-SP, 2016. Disponível em <http://repositorio.unip.br/programa-de-pos-graduacao-stricto-sensu-em-comunicacao/imagens-vencedoras-fotojornalismo-nos-processos-de-producao-de-realidades-e-invisibilidades-midiaticas/>. Acesso em: 20 out. 2020.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.