



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas -
FATECS
Comunicação Social - Jornalismo

KIMBERLY ABAD LOUZADA DIAS

**FOTOJORNALISMO E REALIDADE: INTERPRETAÇÕES
FOTOGRAFICAS EM TEMPOS DE MANIPULAÇÃO VISUAL**

BRASÍLIA

2016

KIMBERLY ABAD LOUZADA DIAS

**FOTOJORNALISMO E REALIDADE: INTERPRETAÇÕES
FOTOGRAFICAS EM TEMPOS DE MANIPULAÇÃO VISUAL**

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC
apresentado como trabalho final do curso
de Jornalismo do UniCEUB.

Orientador: Prof. Msc. Lourenço Cardoso

BRASÍLIA

2016

KIMBERLY ABAD LOUZADA DIAS

**FOTOJORNALISMO E REALIDADE: INTERPRETAÇÕES
FOTOGRAFICAS EM TEMPOS DE MANIPULAÇÃO VISUAL**

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC
apresentado como trabalho final do curso
de Jornalismo do UniCEUB.

Brasília, 21 de junho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Lourenço Cardoso, Msc. Orientador

Profa. Renata Innecco, Dra. Examinadora

Prof. Sérgio Euclides, Dr. Examinador

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar a relação entre realidade e fotojornalismo. Para tal, disserta e questiona a ideia de ser "espelho do real", contextualiza sua história e analisa três fotografias que trazem o conceito de "manipulações da imagem". As três fotografias escolhidas apresentam tais manipulações: a primeira manipulação pela tecnologia, a segunda encenação da imagem e a terceira a manipulação no contexto em que a fotografia foi tirada. A fotografia é usada, dentre outros objetivos, para informar. No fotojornalismo, a imagem transmite sensação, sentimento ou passa uma mensagem. A credibilidade da fotografia se fundou a partir da ideia de que ela representaria a realidade, ou seja, o que nela se encontra realmente aconteceu. Mesmo representando um acontecimento, a fotografia passa por critérios de seleção. Além de receber a consciência e os valores do fotógrafo, a imagem fotográfica é apenas um pedaço de espaço-tempo. Com tal credibilidade as fotografias podem criar conceitos, ideias e mudar ou reformular a história.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Realidade. Interpretações fotográficas. Espelho do real. Fotografia. Análise de fotografias. Manipulação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1 HISTÓRIA DO FOTOJORNALISMO.....	6
2 A QUESTÃO VERDADE.....	12
3 ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS.....	23
CONCLUSÃO.....	30
REFERÊNCIAS.....	32

INTRODUÇÃO

As fotografias passam a ser utilizadas a partir de meados do século XIX nas primeiras publicações ilustradas europeias para transmitir informações úteis (de valor jornalístico), conjugando imagem e texto (SOUSA, 2000 apud LOHMANN; BARROS, 2012, p. 1).

As fotografias nascem para informar e transmitir uma ideia, uma sensação ou uma mensagem. A imagem fotográfica carrega a cultura de ser "espelho do real", ou seja, transmitir a realidade. Entretanto, as fotografias não são isentas de sentido, informação ou valor.

Elas 'falam', ou, como a própria etimologia da palavra diz, 'escrevem com a luz'. Assim, partindo da premissa de que são 'escritas', subentende-se que podem ser 'lidas' [...]. Se as palavras, compostas por códigos definidos e aprendidas no bê-á-bá das escolas, despertam diferenças, o que poderíamos afirmar a respeito das imagens? Elas são um convite à imaginação, a um despertar de emoções, a uma magia; uma fonte rica de informação (BRESSAN; BONI, 2011 apud FREIRE; BONI, 2013, p. 2).

Além de não ser um objeto distante da consciência e da vontade de seu criador, a imagem fotográfica é um traço do real, uma fatia única e singular de espaço-tempo. Afirmar, prever e concluir a partir de uma fotografia é um grave problema.

Os fotógrafos impõem temas as suas fotografias. A câmara capta e interpreta a realidade, logo, as fotografias são também uma interpretação do mundo tal como as pinturas ou os desenhos (MARTINS, 2013, p. 19).

Neste trabalho pretende-se dissertar sobre a relação entre realidade e o fotojornalismo, questionando a ideia de "espelho do real" atribuída à fotografia. Ainda mais, faremos uma análise de três tipos de fotografias, de diferentes épocas, que trazem distintas alterações em sua composição, sendo modificações por meio da tecnologia, encenação e alteração na representação textual. A metodologia usada para o trabalho foi a pesquisa bibliográfica e o estudo de casos, onde foram analisadas as referentes fotografias.

É importante ressaltar que nesse trabalho entendemos a diferença entre realidade e verdade. A verdade aqui tratada é a "verdade dos fatos", ou seja, é aquela a qual é levada por alguém, está ligada ao sujeito. Já a realidade é a verdade objetiva, comprovada, que não está relativa à uma pessoa. É a ocasião, o fato tal qual.

1 HISTÓRIA DO FOTOJORNALISMO

A fotografia nasceu no século XIX, em um ambiente positivista, aproveitando-se de invenções anteriores, como as câmeras escura e clara, e sendo fruto da vontade de se reproduzir de forma mecânica a realidade visual. É nesse momento que surge a ideia de que a fotografia era uma extensão da pintura e que, conseqüentemente, viria a substituir essa última. Nos primeiros tempos, a fotografia teve forte integração com as artes plásticas, até pelo fato de que os primeiros fotógrafos também eram pintores. Assim, durante todo o século XIX, essa aliança vai influenciar o novo *medium* (SOUSA, 2000). O autor Dubois (2008) discorre o primeiro discurso sobre a fotografia como, mesmo sendo contra ou a favor, a fotografia era considerada "a imitação mais perfeita da realidade". Esse discurso surge por causa sua técnica que permite aparecer uma imagem de forma "objetiva", sem a intervenção do artista (no caso, do fotógrafo), ou seja, o fotógrafo "contenta-se em assistir à cena, não passa do assistente da máquina" (DUBOIS, 2008, p. 28). Uma parte da criação da arte, sua parte essencial, nodal e constitutiva, escapou ao artista. Dubois (2008) fala que, essa imagem "aqueiro poeta" vai contra a obra de arte. Esse foi o grande trauma causado pela fotografia entre os artistas e toda a sociedade do século XIX.

Todo o século XIX, na esteira do romantismo, é trabalhado desse modo pelas reações dos artistas contra o domínio crescente da indústria técnica na arte, contra o afastamento da criação e do criador, contra a fixação no 'sinistro visível' em detrimento das 'realidades interiores' e das 'riquezas do imaginário', e isso justamente no momento em que a perfeição imitativa aumentou e objetivou-se (DUBOIS, 2008, p. 28).

Os primeiros indícios do que se tornaria o fotojornalismo vieram a se manifestar quando os entusiastas da fotografia começaram a apontar a câmara para os acontecimentos com intenção testemunhal. Mesmo não podendo afirmar a existência do fotojornalismo nessa altura, Sousa (2000) explica que a fotografia passa a ser usada como *news medium* desde, provavelmente, 1842. Só no final do século XIX que os mecanismos de reprodução necessários para fotojornalismo apareceram, antes a ligação entre os fotógrafos e as fotografias e os leitores era feita por desenhistas, gravuristas e gravuras de madeira.

Segundo Freund (1994 apud FELZ, 2008), a fotografia inaugura os *mass media* visuais a partir do momento em que o retrato individual é substituído pelo

coletivo. "Se até então, o cidadão comum apenas podia visualizar fenômenos que ocorriam perto dele, com a utilização de imagens fotográficas pela imprensa, o mundo tornou-se próximo, pequeno aos olhos da massa" (FELZ, 2008, p. 1).

De fato, a publicação direta de fotografias só se tornaria possível com as zincogravuras, que surgiram ao virar do século. Até essa altura, a tecnologia usada envolvia papel, lápis, caneta, pincel e tinta para desenhar; depois se tornava necessário recorrer a madeira, cinzéis e serras para criar as gravuras (SOUSA, 2000, p. 25).

Segundo Sousa (2000), mesmo não carregando o peso de uma tradição manipuladora e censória, os gravuristas de madeira adicionavam detalhes da sua lavra às imagens enquanto criavam ilustrações a partir das fotografias originais. E não eram raras as vezes que situações como essa aconteciam.

Com a fama da fotografia as invenções foram surgindo. Do darregueótipo ao processo de colódio úmido. Para o fotojornalismo, a conquista do processo foi vital, agora era possível capturar a imagem quase em tempo real, "congelar" a ação. Na bagagem da nova tecnologia veio a ideia de verdade: a imagem não mente. O autor atenta ao fato de que, todavia, "apesar de o instantâneo permitir representações fotográficas mais 'sinceras' e espontâneas, as fotografias não deixam de ser representações" (SOUSA, 2000, p. 30). Foi em 1855, na exposição parisiense, que, pela primeira vez, foram exibidas provas retocadas de negativos do fotógrafo Franz Hamfstangel, de Munique. Se o retoque do negativo era possível, a manipulação das fotografias por meio da trucagem não era mais mistério (SOUSA, 2000).

A exceção dos semanários e das revista ilustradas, que publicam fotografias regularmente, foi em 1904 que surge o primeiro jornal que ilustrava suas páginas praticamente apenas com fotografia, o Daily Mirror na Inglaterra; só em 1919 é que o mesmo acontece nos Estados Unidos da América (EUA), o Illustrated Daily News, de Nova Iorque, que segue a mesma política do Daily Mirror.

FOTOGRAFIA 1 - Página do jornal Illustrated Daily News, junho de 1919



Fonte: (GETTY IMAGES, [2015]).

FOTOGRAFIA 2 - Página do jornal Daily Mirror, dezembro de 1904



Fonte: (DAISYPLESS, 2012)

Sousa (2000) aponta a situação de Gisèle Freund (1989, p. 107).

Esta utilização tardia da fotografia na imprensa é devida ao fato de que as imagens devem ainda ser feitas fora do jornal. A imprensa, cujo sucesso se funda na atualidade imediata, não pode esperar e os proprietários dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas.

A história do fotojornalismo e sua representação na sociedade possuem diferentes visões. Gernsheim e Gernsheim (1969), Geraci (1973) e Hoy (1989), (apud SOUSA, 2000), propõem que a evolução tecnológica do fotojornalismo e a estética tornou a representação imagética da realidade cada vez mais perfeita, trazendo a ideia de que o fotojornalismo seria o espelho do real. Os autores analisam a história do fotojornalismo dividindo-a em fragmentos que levaram a atividade ao patamar onde encontra-se hoje, sendo capaz de refletir acontecimentos atuais da realidade à um grande número de pessoas (SOUSA, 2000).

Em outra perspectiva, Sousa (2000) cita obras de acadêmicos como Mitchell (1992), Snyder (1980) ou Crary (1990), que diferem da ideia de que a fotografia possibilita a representação da realidade. Para eles essa "realidade não passa de uma falácia" (SOUSA, 2000, p. 15). Como os autores, sociólogos e antropólogos, como Becker (1978) e Worth (1981), questionaram a relação da fotografia com a verdade, enquanto historiadores críticos, como Hardt (1991) e BrecheenKirkton (1991):

[...] duvidaram da relevância documental do fotojornalismo, embora este último tenha salientado que os fotojornalistas, mais especificamente os foto documentaristas, elegiam muitas vezes os grupos menos visíveis na cobertura jornalística dominante como tema do seu trabalho (SOUSA, 2000, p. 16).

Em 1904 o primeiro tabloide fotográfico apareceu. Baynes (1971) pressupõe que foi nesse momento que uma mudança conceitual aconteceu: as fotografias foram promovidas à conteúdos tão importantes quanto os textos. Hicks (1952) complementa que essas mudanças, ao promoverem a competição na imprensa, o aumento das tiragens e da circulação, tiveram como consequência a competição no campo foto jornalístico. Os fotógrafos trabalhavam agora com a necessidade de rapidez e passaram a optar pela cobertura baseada numa única foto - a doutrina scoop - e originaram o fomento pelas técnicas usadas na fotografia.

O tão esperado fotojornalismo moderno nasce (supostamente) nos anos vinte a partir de inúmeros fatores, entre eles, a mudança de atitudes e ideias sobre a

imprensa. O formato das imagens também receberam alterações, deixaram de ser formais e passaram a ser mais vivas.

FOTOGRAFIA 3 - Daguerreótipo feito por Carl Fiedrich Stelzener, 1842, Ruínas de Hamburgo, considerada primeira fotografia noticiosa



Fonte: (Prof. MARCIA MENDES CAMPOS, 2012)

Sousa (2000) diz que, para ele, a espontaneidade e o valor noticioso antepuseram a nitidez e a reprodutibilidade como convenções profissionais, mas não substituindo-as completamente.

Após a Segunda Guerra temos a *Primeira Revolução no fotojornalismo*, as agências fotográficas foram crescendo e tomando sua importância. Embora o fotojornalismo renove e aprofunde suas formas de expressão, o contexto imposto pela indústria cultural, com a sua rotinização e convencionalização do trabalho, traz a banalização da fotografia jornalística e a produção em série de fotos de *fait-divers*, fotografias do inusitado e do excepcional. Sousa (2000, p.124) ainda explica que "estas duas linhas de evolução contraditórias virão a coexistir até aos nossos dias, mas após uma terceira: a 'foto-ilustração'". Nesse período temos a conceituação da *fotografia como transformação do real* (DUBOIS, 1993).

A Segunda Revolução no fotojornalismo veio com a Guerra do Vietnam.

Diferentemente da cobertura das guerras anteriores, nada é inaceitável para vender mais jornais e chocar e conscientizar a população sobre os horrores da guerra (LOHMANN; BARROS, 2012, p. 6).

A Terceira Revolução no fotojornalismo (SOUSA, 2000) surge no início dos anos 90. "Ela se liga, primeiramente, à disseminação dos programas de edição de

imagem e às possibilidades de manipulação e geração computacional de imagens" (LOHMANN; BARROS, 2012, p. 7).

Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos-domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais (ROUILLÉ, 2009, p. 30 apud LOHMANN; BARROS, 2012, p. 7).

"Hoje em dia, as imagens fotográficas estão de tal modo difundidas que, por vezes, nem nos apercebemos da sua presença" (MARTINS, 2013, p. 4). No século XXI o avanço tecnológico interferiu definitivamente na produção fotográfica. Segundo Oliveira (2010), a tecnologia torna mais fácil e comum as práticas de manipulações, cortes e edições da fotografia, "podendo interferir na credibilidade da imagem, destruindo a memória fotográfica do século XXI" (OLIVEIRA, 2010, p. 3). O autor explica que, mesmo trazendo melhorias como a agilidade na prática do fotojornalismo, a fotografia digital pode ser um problema.

[...] se a falta de critérios para armazenamento das imagens permanecerem corre-se o risco de termos material suficiente para documentação dos séculos XIX e XX e nenhum material para ilustrar os acontecimentos do século XXI. Seria mesmo que voltar à pré-história (OLIVEIRA, 2010, p. 6).

Esse é o momento de reavaliação da atividade e do que Flusser (2002) chama de "urgência de uma filosofia da fotografia" (apud LOHMANN; BARROS, 2012, p. 14). "A fotografia ilustra a possibilidade de viver de forma livre em um mundo dominado e controlado pela tecnologia" (LOHMANN; BARROS, 2012, p. 14). Flusser (2002) diz que só nos resta tirar as consequências disso.

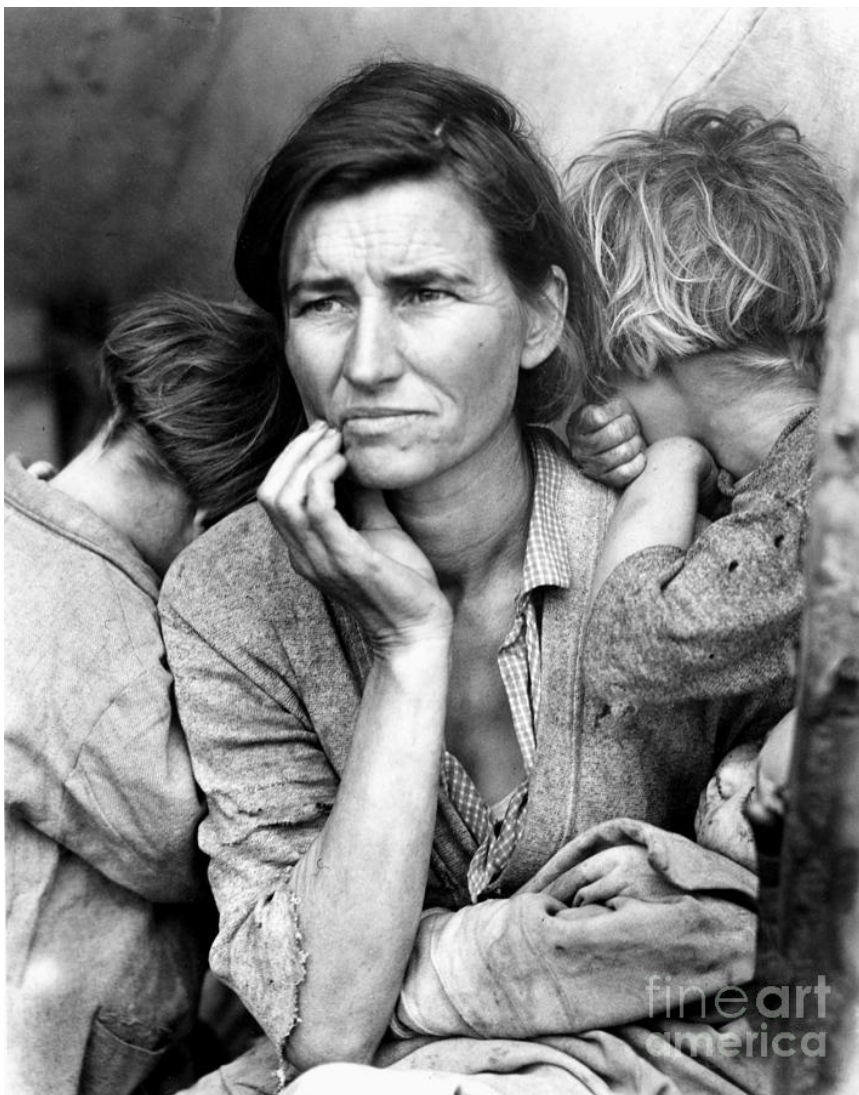
2 A QUESTÃO VERDADE

As fotografias são provas. Ela pode ser uma prova que incrimina, como na sua utilização pela polícia. Sontag (1986) dá como exemplo o caso da polícia de Paris na perseguição sanguinária aos Communards em Junho de 1871, que deu início ao uso da fotografia como "instrumento precioso dos estados modernos para a vigilância e controle das suas populações, que têm uma crescente mobilidade" (SONTAG, 1986, p. 15). Em outra linha, a fotografia pode ser uma prova que justifica. A imagem é uma prova incontroversa de que algo realmente aconteceu. Independente da pretensão ou das limitações do fotógrafo, a fotografia parece ser um dos objetos miméticos com uma relação mais inocente, e então exata, com a realidade visível (SONTAG, 1986).

Mesmo com a presunção de veracidade na fotografia, o que lhe confere autoridade, interesse e sedução, ela não se afasta da relação habitualmente equívoca entre arte e verdade. Mais ainda, mesmo quando o fotógrafo almeja refletir a realidade em seu trabalho ele não está livre de seus gostos e de sua consciência.

Embora, num certo sentido, a câmara, não só interprete, mas capte de facto a realidade, as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como as pinturas ou os desenhos (SONTAG, 1986, p. 16).

FOTOGRAFIA 4 - "Mãe migrante", 1936, fotografia de Dorothea Lange, fotógrafa da Farm Security Administration (FSA), organismo que usava a fotografia como meio documental da crise agrícola americana dos anos 30



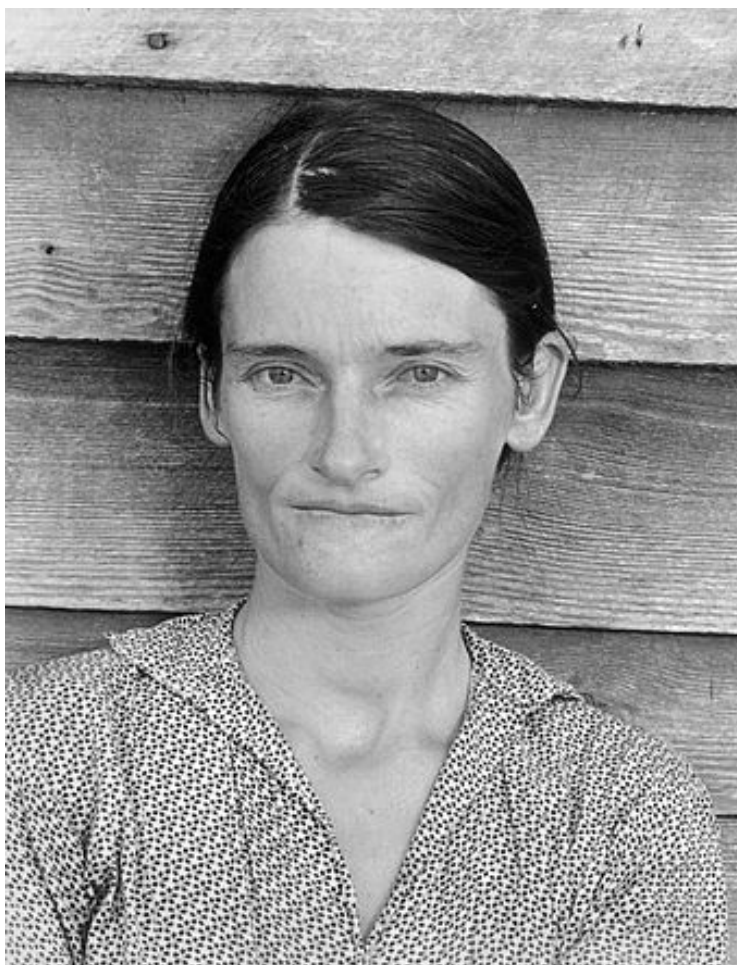
Fonte: (FINE ART AMERICA, 2010)

FOTOGRAFIA 5 - Fotografia de Ben Shahn, também fotógrafo da FSA



Fonte: (CHILDREN IN HISTORY, 2010)

FOTOGRAFIA 6 - Allie Mae Burroughs, símbolo da Grande Depressão, 1936, feita pelo fotógrafo da Farm Security Administration, Walker Evans



Fonte: (MIGUEL RODRIGUES, 2013)

Freire e Boni (2013) falam que a fotografia, assim como a notícia, pode ser "lida" e interpretada. A diferença é que, na fotografia, nem sempre podemos prever, afirmar ou concluir algo. "Dela se extrai algum sentido a partir da visão e do pensamento de quem a lê, ou seja, do receptor da mensagem" (FREIRE; BONI, 2013, p. 2).

Fotografias não são isentas de sentido, informação ou valor. Ao contrário – e no fotojornalismo, especialmente –, são produzidas e existem para transmitir algo para alguém, uma mensagem, um sentimento, uma sensação. Elas 'falam', ou, como a própria etimologia da palavra diz, 'escrevem com a luz'. Assim, partindo da premissa de que são 'escritas', subtende-se que podem ser 'lidas' [...]. Se as palavras, compostas por códigos definidos e aprendidas no bê-á-bá das escolas, despertam diferenças, o que poderíamos afirmar a respeito das imagens? Elas são um convite à imaginação, a um despertar de emoções, a uma magia; uma fonte rica de informação (BRESSAN; BONI, 2011, p.29).

O autor Català (2011) atenta ao fato de que a imagem precisa ser interrogada.

Jean-Pierre Dautun (1995, p.15) afirma que 'ver uma imagem é realizar um ato muito complexo que se aplica ao mesmo tempo sobre o sujeito que mostra (o conteúdo da imagem) e os meios empregados para mostrá-la a nós (o suporte da imagem)' (CATALÀ, 2011, p. 33).

A imagem pertence a um meio e é resultado de uma técnica, o que na atualidade se referem as tecnologias (CATALÀ, 2011). Em diversos casos a fotografia - especificamente o fotojornalismo - "apresenta ideologias, conceitos, técnicas e responsabilidades, pois, assim como a notícia, a imagem também passa por padrões e processos de seleção" (FREIRE; BONI, 2013, p. 3). As ideologias presentes na fotografia partem do fotógrafo, que deposita na imagem suas ideias, técnicas e escolhas, sempre procurando afirmar um fato, aproximando-o da realidade.

No fotojornalismo, o fotojornalista intui o sentido a fotografia à medida que constrói a imagem (MARTINS, 2013). Kossoy (1999 apud FREIRE; BONI, 2013) explica que a produção da fotografia é concebida conforme certa intenção, de acordo com a visão particular do mundo do fotógrafo. Já dizia Lewis Hine, fotógrafo americano, "embora as fotografias não possam mentir, os mentirosos podem fotografar".

Para Dautun (1995 apud CATALÀ, 2011) precisamos aprender a olhar como funciona nosso olhar, ou seja, precisamos analisar o conjunto de meios que nos levaram a perceber e a partir daí tirar conclusões dessa percepção.

É necessário descobrir como a imagem conduz, determina (organiza e até, de fato, manipula) nossa percepção, dirige nosso olhar e com ele as ideias que surgiram desse olhar orientado dessa maneira (DAUTUN, 1995, p.16 apud CATALÀ, 2011, p. 34).

As conclusões tiradas da percepção que temos da imagem fotográfica é relativa. Para Boaventura e Silva (2012), a imagem fotográfica não é naturalmente legível e esconde conteúdos interpretativos.

O simples ato de observar uma foto e captar as informações aparentes diferencia-se de interpretá-la e buscar o sentido real o que é em muitos casos, complexo (BOAVENTURA; SILVA, 2012, p. 7).

Dubois (2008) explica que se nas produções já dirigimos a pretensão documental - textos escritos, representações gráficas, etc. - isso é ainda mais

evidente nas fotografias. O autor cita três tempos que fazem a retrospectiva dos pontos de vista quanto ao princípio de realidade da fotografia. Em primeiro lugar, a *fotografia como espelho do real*, onde a ideia de realidade era atribuída ao olhar ingênuo de um produto mimético por essência. Em segundo lugar, a *fotografia como transformação do real*, o princípio de realidade começa a ser desconstruído, é designado como pura "impressão". Por último o autor cita a *fotografia como traço de um real*, nesse momento a ideia de desconstrução do princípio de realidade deixa-nos insatisfeitos, ou seja, um sentimento de realidade incontornável cresce e não conseguimos nos livrar mesmo com a consciência de todos os códigos que se combinaram para criar a fotografia.

FOTOGRAFIA 7 - Oficiais do 90º Regimento de Infantaria, 1855, feita pelo fotógrafo Roger Fenton na Guerra da Crimeia



Fonte: (PEDRO PAULO, 2011)

A Guerra da Crimeia (1853-1856) aconteceu na península da Crimeia, na atual Ucrânia, e contrapôs o Império Russo a uma aliança formada por França,

Reino Unido, Itália e Turquia (na época, Império Turco-Otomano). O fotógrafo Roger Fenton foi enviado pelo governo inglês para fazer a cobertura fotográfica do conflito com enfoque jornalístico. Fenton produziu cerca de 350 imagens de grande formato e transportava seu trabalho dentro de uma carroça que servia de laboratório. A missão do fotógrafo era retratar a guerra sem sangue ou tragédia, de forma amena e que exaltasse o exército britânico. A cobertura não foi nada imparcial. As fotografias de Roger Fenton, na época, representaram *a fotografia como espelho do real*, citada por Dubois (2008). As imagens eram dotadas como reais, mesmo sendo posadas e parciais, para a população. Assim, como espelho do real, as fotografias de Roger Fenton incentivavam a guerra e passavam a ideia de que o conflito não era algo agressivo. As fotografias, com pessoas relativamente em situações confortáveis,

FOTOGRAFIA 8 - A menina de Napalm, fotografia de Nick Ut, 1972
retratam a guerra não como ela é, mas como uma ficção, como uma glória.



Fonte: (ERICA RIBEIRO, 2015)

A fotografia mais conhecida de Nick Ut mostra Phan Thi Kim Phuc, uma menina de 9 anos de idade que corre nua e queimada após um ataque norte-americano durante a Guerra do Vietnã. No dia 8 de junho de 1972, um avião bombardeou a aldeia de Trang Bang, no Vietnã do Sul, depois de o piloto confundir um grupo de civis com tropas inimigas. As bombas tinham napalm, um combustível

altamente inflamável que queimou e matou inúmeras pessoas em terra. A imagem retrata o segundo tempo citado por Dubois (2008), *a fotografia como transformação do real*. A fotografia de Nick Ut se preocupa em moldar a percepção social a respeito de um fato, a Guerra do Vietnã. Diferente da fotografia de Roger Fenton, da guerra posada, a imagem da menina de napalm transforma a realidade que se tinha sobre o conflito, traz a verdade do que estava sendo feito no Vietnã. Tornou-se símbolo dos

FOTOGRAFIA 9 - Sudão, 1993, fotografia de Kevin Carter que retrata a fome e miséria na África do Sul

horrores da Guerra do Vietnã e da crueldade de todas as guerras para as crianças e as vítimas civis.



Fonte: (MARCOS SANTOS, 2008)

Kevin Carter era um fotógrafo jornalístico da África do Sul. Suas fotografias retratavam em sua maioria as questões sociais do seu continente natal, assim como a desigualdade social, a má distribuição de renda, o preconceito e a séria questão da fome na África. Sua foto mais conhecida e que chocou o mundo foi publicada em 1993, onde uma criança se arrasta para dentro de um campo de alimentação montado pelas Nações Unidas e, logo atrás, um abutre espera a morte do menino.

Essa fotografia representa o terceiro e último tempo citado por Dubois (2008), a *fotografia como traço de um real*. O que está por trás da fotografia o leitor não tem acesso, é uma realidade imensa de miséria e sofrimento no continente. A imagem virou símbolo da fome e do horror na África. Ainda mais, ela virou símbolo de uma realidade muito maior, sendo apenas um traço de um real.

No século XX, (Dubois, 2008) o discurso de fotografia como verdade passa para a ideia da transformação do real pela foto. Os discursos apresentados na época insurgem contra o discurso da mimese e da transparência e "sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.)" (DUBOIS, 2008, p. 37).

Dubois (2008) cita o livro *Film as art* escrito por Rudolf Arnheim. Na obra, Arnheim propõe diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real. Dubois (2008) enumera:

[...] em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil (DUBOIS, 2008, p.38).

Como a citação mostra, a fotografia "isola um ponto preciso do espaço-tempo", ou seja, é apenas um recorte de uma realidade total (DUBOIS, 2008, p. 38). Martins (2013) diz que "ao analisar a fotografia como um meio capaz de informar e comunicar isoladamente temos de ter em conta a sua relação com o tempo e o espaço, visto que é encarada como uma fatia da realidade de um determinado momento, num determinado lugar" (MARTINS, 2013, p. 6). Dubois (2008) classifica a imagem fotográfica como um corte da realidade.

Temporalmente de fato, a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão (DUBOIS, 2008, p. 161).

Para Martins (2013), se o ato fotográfico condensa o tempo a um único ponto (a fotografia), transforma a duração que decorre infinitamente a um simples instante parado, há um afastamento em relação ao real.

Oliveira (2010) trabalha outro problema da fotografia, seu problema ético de adulteração de imagens. A manipulação de imagens é um sério problema que "a falta de ética e de escrúpulos pode acarretar na veracidade das informações jornalísticas" (OLIVEIRA, 2010, p. 2). O autor atenta ao fato de que edições, cortes e manipulações não são novidades, elas sempre ocorreram no meio jornalístico, mas nunca com tanta frequência como agora.

A construção visual da notícia passa pela intenção e posicionamento do jornalista da imagem e pela ideologia pela qual essa imagem será construída utilizada e distribuída. A imagem produzida leva ainda consigo a carga subjetiva de seu produtor. Desde a escolha da objetiva pelo fotojornalista, o ponto de vista em relação ao fato, o enquadramento, até mesmo zona de nitidez da imagem revelam as intenções de quem a produz ou quem a veicula (NELSON CHINALIA, 2005 apud OLIVEIRA, 2010, p. 3).

FOTOGRAFIA 10 - Na primeira imagem, a fotografia manipulada por Adnan Hajj e na segunda, a fotografia original do bombardeio



Fonte: (JOSE BARRADAS, 2010)

Como manipulação da imagem, as fotografias do bombardeio de Beirute, no Líbano, tiradas pelo fotógrafo da principal agência de notícias britânica, Adnan Hajj, são exemplos onde a fumaça da imagem original é ampliada, para aumentar o impacto na informação.

Na fotografia original a fumaça que sai da cidade de Beirute tem a cor mais clara. Já na adulterada, a fumaça se estica e a cor passa para preto em algumas partes, além da sua densidade aumentar. A modificação passa para o leitor um maior impacto em relação aos elementos originais. Com a fumaça mais intensa há um reforço do valor do bombardeio e o sentimento de terror intensifica.

3 ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

Quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de ser enganados e, contudo, só estamos na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas "novas" imagens que nos propõem mundos ilusórios e no entanto perceptíveis, dentro dos quais poderemos nos deslocar sem por isso ter de sair de nosso quarto... (JOLY, 2000, p. 9).

Joly (2000) explica que todos os dias somos levados à utilizar, decifrar e interpretar as imagens. Para a autora, elas podem parecer ameaçadoras por dois pontos. Primeiro, lemos as imagens de um jeito "natural", onde não é necessário um aprendizado para interpretar a figura. Segundo, parece que sofremos de uma forma mais inconsciente a ciência de certos iniciados que nos "manipulam", "afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade" (JOLY, 2000, p. 10)

Para a autora, existe uma frequente confusão entre percepção e interpretação:

De fato, reconhecer este ou aquele motivo nem por isso significa que se esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno quanto ao de seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor (JOLY, 2000, p. 42).

Portanto, para analisar uma mensagem devemos nos colocar no lugar da recepção, o que não exclui a necessidade de pesquisar o histórico dessa mensagem, tanto de seu surgimento quanto de sua recepção, "mas ainda é preciso evitar proibir-se de compreender, devido a critérios de avaliação mais ou menos perigosos" (JOLY, 2000, p. 45)

FOTOGRAFIA 11 - Foto alterada por Stalin, onde o comissário Nikolai Yezhov foi apagado após ser executado em 1940

Original:



Altered:



Fonte: (JOSE BARRADAS, 2010)

Josef Vissarionovitch Stalin, ditador russo, foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética e do Comitê Central de 1922 até a sua morte em 1953, sendo assim o líder da União Soviética. Apesar de fazer a União Soviética assumir o caráter de superpotência no mundo, o regime de Stalin foi marcado por violações constantes de direitos humanos, massacres, expurgos e execuções extrajudiciais de milhares de pessoas. Estima-se que entre 4 e 20 milhões de pessoas tenham morrido durante seus trinta anos de governo. As execuções eram destinadas

aqueles que quebravam a confiança de Stalin ou saíam do regime. O governo soviético tentou apagar algumas figuras que expurgava da história soviética, e tomou medidas que incluíam falsificação e alterações de imagens, destruindo filmes, e em casos mais extremos, matando famílias inteiras.

Na fotografia original, primeira imagem, o comissário do partido, Nikolai Ivonavich Yezhov, executado pela polícia secreta em 1940, está à esquerda de Stalin e outros dois homens não identificados estão à direita de Stalin. Na segunda fotografia, alterada pelo líder, Nikolai foi removido e só ficaram na imagem os dois homens e Stalin.

O governo de Stalin é acusado de realizar adulterações e modificações em fotografias como forma de propaganda do regime e com a intenção de "reescrever o passado". A imagem aqui analisada traz um dos milhões de objetivos de uma adulteração de imagem, a tentativa de modificação de uma história. Naquela época, 1940, não era simples aplicar técnicas para modificar a fotografia já que os recursos eram escassos, mas hoje, no século XXI, a tecnologia torna cada vez mais fácil essa prática. Se naquela época a eliminação dos inimigos de Stalin podiam ser mascaradas nas fotografias, hoje adulterações podem ser muito bem aplicadas.

FOTOGRAFIA 12 - O beijo do Hotel De Ville, fotografia do francês Robert Doisneau, 1950



Fonte: (CONEXÃO PARIS, 2015)

A fotografia "O beijo do Hotel De ville" ficou famosa na década de 50. Tirada pelo fotógrafo Robert Doisneau, ainda desconhecido na época, nos arredores do hotel, foi publicada pela revista LIFE em matéria sobre casais enamorados na primavera parisiense, destacando o romantismo francês. A foto tornou-se uma das mais vendidas da história e ganhadora de diversos prêmios.

Na fotografia um casal de jovens descontraídos está se beijando. Eles são o centro da cena. A mulher está meio inclinada para trás e o homem segurando-a como em um ato de se entregar ao romance do beijo. No segundo plano da fotografia, meio desfocado, atrás do casal, está o Hotel De Ville. O casal encontra-se no meio da calçada, entre o tráfego de pessoas. Em meio a rotina da sociedade, onde as pessoas se encontram em movimento constante na rua, o casal para e se entrega ao momento de pura paixão. Fugindo da rotina, os dois participam de um ato de amor, sem se importar com os demais. À direita do casal, em primeiro plano,

encontra-se um homem assentado em um café de calçada, sozinho, com uma cadeira vazia diante de si. É sob a ótica de tal freguês que toda a cena é mostrada ao observador. Não podemos dizer ao certo se o homem está olhando o casal ou para outro lugar, mas a intenção é fazer com que o observador da fotografia imagine a cena a partir desse sujeito. Segundo alguns críticos, o fotógrafo encontrava-se naquele café. O cenário desfocado, atrás do casal e no lado esquerdo, faz com que os olhos do observador sejam direcionados para ele. Assim, a importância da fotografia é direcionada apenas ao casal, a paixão, a demonstração de amor. Pela sua espontaneidade a imagem virou uma grande representação do romantismo francês.

Infelizmente a fotografia não é tão espontânea como parece. Diferente da manipulação técnica feita por Stalin, a fotografia do Beijo do Hotel De Ville foi encenada. Anos depois da publicação da foto foi descoberto que o fotógrafo havia pagado aos dois jovens atores para que posassem para a foto. Assim, o ícone do romantismo francês foi pura encenação. Em outra versão da história, alguns críticos acreditam que Doisneau viu o casal se beijando, mas não fotografou o momento por achar invasão de privacidade. O fotógrafo pediu então para que o casal repetisse o beijo para poder fotografar o momento. Em 1992 o casal foi reconhecido como Jean e Denise Lavergne. Quando o caso foi ao tribunal, o fotógrafo afirmou que pediu para o casal posar para o beijo.

FOTOGRAFIA 13 - Lula na Oktoberfest, tirada pelo fotógrafo Alan Marques, 2003



Fonte: (BOAVENTURA; SILVA, 2010)

O ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva teve sua imagem construída em torno dessa foto e do fato de "gostar de bebidas alcoólicas". " Nunca foi segredo seu hábito de apreciar bebidas alcólicas, todavia fotos apresentadas na imprensa ressaltavam seu costume e lhe taxaram rótulo de alcólatra" (BOAVENTURA; SILVA, 2012, p. 5). Os autores explicam que a matéria que causou maior polêmica foi publicada no *The New York Times*, em 2004, pelo jornalista Larry Rohter. O jornal intitulou o texto como *Brazilian Leader's Tippling Becomes National Concern* e apresentou a foto acima, tirada pelo repórter fotográfico Alan Marques, que em 2003 acompanhava o ex-presidente na Oktoberfest, festival de cerveja em Blumenau. A partir dessa matéria Lula teve sua imagem julgada como "alcólatra". Tirando vantagem desse gancho outros veículos de comunicação lançaram novas reportagens sobre os hábitos do, na época, presidente. É importante ressaltar que o costume de Lula não era notícia polêmica antes da matéria do *The New York Times*. A visão agregada ao texto fez com que os demais tentassem "induzir a massa a julgar o presidente como alcólatra ressaltando seus costumes 'etílicos'" (BOAVENTURA; SILVA, 2012, p. 6).

Na foto o ex-presidente aparenta estar feliz e festejando com amigos. A imagem mostra Lula levantando uma caneca com cerveja, como um sinal de brinde.

CONCLUSÃO

A fotografia faz com que o indivíduo possa ter acesso a momentos que não presenciou e interpretar seu conteúdo facilmente. Desde sua invenção, tem sido vista como uma representação da realidade, não podendo ser manipulada - com exceção de alterações feitas por Photoshops -. Tendo tanta credibilidade, a fotografia tem o poder de alterar o modo de pensar do indivíduo sobre determinado assunto. Infelizmente a fotografia possui suas distorções. Como podemos ver nos casos avaliados, a fotografia despertou em seus consumidores a ideia de realidade, criando até conceitos sobre os indivíduos que nela estavam. No fotojornalismo, as fotografias são produzidas com o objetivo de transmitir uma ideia, um sentimento, uma sensação ou uma mensagem.

As fotografias, principalmente as foto jornalísticas, passam por padrões e processos de seleção pelos fotógrafos ou, ainda mais, pelos meios de comunicação que utilizarão a imagem. Nesses processos são adicionados valores, ideias, e conceitos. Essas ideologias vêm do próprio fotógrafo, tentando transformá-la em um objeto que passe a informação desejada. Com os ângulos escolhidos, o instante desejado, ele consegue capturar o segundo que precisa. Mesmo quando o fotógrafo quer apresentar a fotografia como base do real ele não está livre de seus gostos e de sua consciência.

Outro problema é que a fotografia é apenas um traço do real, ou seja, um fragmento de um amplo contexto, apresentando apenas um instante. Ela é uma fatia única e singular de espaço-tempo. Assim, ela não consegue passar a realidade por completo.

Com o crescimento da tecnologia as manipulações nas imagens começaram a aumentar gradativamente. Os recursos são tantos que nem sempre conseguimos perceber as alterações. Mesmo que pequenas, essas mudanças nas fotografias por meio da tecnologia modificam a ideia por ela representada. O impacto da imagem muda.

Na fotografia nós não podemos prever, afirmar e muito menos concluir. Infelizmente, a fotografia ainda é vista como espelho do real. Mesmo a imagem trazendo um conteúdo objetivo e verídico ela está submetida a várias distorções que não representam a realidade propriamente dita.

O objetivo desse trabalho era analisar a relação entre a fotografia e a realidade. A fotografia tem poder de influenciar o seu consumidor. Com a imagem podemos manipular conceitos, criar representações e mudar a história. A partir das fotografias analisadas cada um desses casos foram contextualizados. "É preciso questionar a natureza do fotojornalismo, seus padrões de produção, valores e sua responsabilidade ética" (LOHMANN; BARROS, 2012, p. 8).

REFERÊNCIAS

BOAVENTURA, Salomão da Silva; SILVA, Luciana Leme Souza e. A Influência da fotografia para a compreensão de um texto jornalístico e sua relevância na formação de opinião das massas. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 17., 2012, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: INTERCOM, 2012. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1390-1.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

OLIVEIRA, Erivam Moraes de. O resgate da ética no fotojornalismo: a banalização das imagens nos meios de comunicação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO, 13., 2010, Viçosa. **Anais...** Viçosa: FÓRUM NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO (FNPJ), 2010. Disponível em: <http://www.com.ufv.br/pdfs/professores/artigoerivam_13enpj.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2016.

FELZ, Jorge Carlos. A fotografia de imprensa nas primeiras décadas do século XX – o desenvolvimento do moderno fotojornalismo. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 6., 2008, Niterói. **Anais...** Niterói: GT HISTÓRIA DA MÍDIA VISUAL, 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/A%20fotografia%20de%20imprensa%20nas%20primeiras%20decadas%20do%20seculo%20XX.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

MARTINS, Célia. *A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética: Apontamentos sobre a fotografia vencedora do World Press Photo 2010*, 2013. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/martins-celia-2013-imagem-fotografica-como-uma-forma-de-comunicacao.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 3. ed. Campinas: Papius, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Editora Grifos, 2000.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. *A forma do real: Introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus, 2011.

FREIRE, Bruna Volpini; BONI, Paulo César. A influência das teorias do jornalismo na proximidade do pensamento fotográfico: um estudo de caso. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., Fortaleza. **Anais**. Fortaleza:

INTERCOM, 2012. Disponível em:
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/expocom/resumos/R7-1143-1.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

LOHMANN, Renata; BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A objetividade no fotojornalismo. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 13., 2012, Chapecó. **Anais...** Chapecó: INTERCOM, 2012. Disponível em:
<<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-0518-1.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

GETTY Images, [2015]. Disponível em: <<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/front-page-of-the-first-edition-of-the-illustrated-daily-news-photo/97302078>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

DAISYPLESS, 2012. Disponível em:
<<https://daisypless.wordpress.com/tag/chrczielnica/>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

FINE Art America, 2010. Disponível em: <<http://fineartamerica.com/featured/migrant-mother-1936-granger.html>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

CHILDREN In History, 2010. Disponível em:
<<http://histclo.com/essay/war/dep/cou/us/nd/agency/nda-fsa.html>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

RODRIGUES, Miguel. *XXI Walker Evans II*, 2013. Disponível em:
<<http://opoemalatente.blogspot.com.br/2013/01/xxii-walker-evans.html>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

PAULO, Pedro. *Roger Fenton e a Guerra da Crimeia*, 2011. Disponível em:
<<http://historiapensante.blogspot.com.br/2011/02/roger-fenton-e-guerra-da-crimeia.html>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

RIBEIRO, Erica. *Um tributo à fotografia*, 2015. Disponível em:
<<http://entrelinhablog.com.br/um-tributo-a-fotografia/>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SANTOS, Marcos. *As várias mortes de Kevin Carter*, 2008. Disponível em:
<<http://www.bitaites.org/fotografia/as-varias-mortes-de-kevin-carter>>.

BARRADAS, José. *12 das fotografias manipuladas mais conhecidas da história*, 2010. Disponível em: <<http://fotografiatotal.com/12-das-fotografias-manipuladas-mais-conhecidas-da-historia>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

CONEXÃO Paris, 2015. Disponível em:
<<http://www.conexaoparis.com.br/2015/12/17/o-beijo-do-hotel-de-ville-robert-doisneau/>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.