



Fotografia: múltiplos olhares



Fotografia: múltiplos olhares



Paulo César Boni
Organizador



CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA DA UEL

Londrina / 2011



Editores de texto:
Fabiana Aline Alves
Paulo César Boni

Editor de fotografia:
Paulo César Boni

Revisão:
Ayoub Hanna Ayoub
Fabiana Aline Alves

Normalização:
Laudicena de Fátima Ribeiro / CRB 9 / 108

Programação visual:
Heliane Miyuki Miazaki

Capa:
Criação e arte de Heliane Miazaki com imagens
gentilmente cedidas pelo fotógrafo Mário Bock

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos do Sistema de Bibliotecas
da Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F759 Fotografia: múltiplos olhares / Paulo César Boni (Org.). – Londrina
: Midiograf, 2011.
330 p.: il. ; 21cm.

ISSN 978-85-60591-59-6

1. Fotografia. 2. Profissionais da Informação - Fotografia. 3.
Fotografia - Comunicação. I. Boni, Paulo César.

CDU: 77.01

Elaborada por: Terezinha Batista de Souza



Conselho Editorial

Prof. Ms. Ayoub Hanna Ayoub
(Universidade Estadual de Londrina)

Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Ms. Dda. Maria Zaclis Veiga Ferreira
(Universidade Positivo)

Prof. Dr. Milton Guran
(Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Simonetta Persichetti
(Faculdade Cásper Líbero)



Agradecimentos

A todos os professores e estudantes do Curso de Especialização em Fotografia:
Práxis e Discurso Fotográfico da Universidade Estadual de Londrina;

A todos os estudantes, professores, pesquisadores e colaboradores
que participam desta publicação;

Aos membros do Conselho Editorial que, com atenção, paciência e
compromisso, leram e deliberaram sobre as propostas de publicação;

À Laudicena de Fátima Ribeiro, a Lau,
profissional comprometida com o trabalho,
pela revisão e normalização dos textos;

À Katiusa Stumpf, pela sugestão do título do livro
Fotografia: múltiplos olhares;

Ao fotógrafo Mário Bock, pela cessão de imagens de sua
coleção particular de câmeras fotográficas clássicas e antigas;

À Heliane Miazaki, pelo carinho e capricho na programação visual.

À memória do fotógrafo **João Bittar (1951-2011)**,
falecido dia 18 de dezembro de 2011,
por sua seriedade e dedicação ética ao fotojornalismo brasileiro.



Sumário

15 anos de trabalho e resultados	13
A intencionalidade de comunicação no fotojornalismo: análise das imagens do latrocínio de Isabella Garcia Lopes	27
Fernanda Grosse Bressan e Paulo César Boni	
Foto-choque e tragédias no fotojornalismo: análise fotográfica dos terremotos no Haiti e no Japão pelo <i>blog Big Picture</i>	51
Anderson José da Costa Coelho e Anna Letícia Pereira de Carvalho	
Maratona Fotográfica <i>Clic o Seu Amor por Londrina:</i> elementos formadores da imagem da cidade	75
Natalia Nakadomari Bula e Milena Kanashiro	
A fotografia como materialização da relação entre sujeito e espaço: a experiência de oficinas de fotografia e leitura de espaços no Colégio Estadual Ana Molina Garcia, em Londrina (PR)	89
Mariana Ferreira Lopes e Michelli Mahnic de Vasconcellos	
A representação fotográfica dos outros: múltiplas possibilidades de construção e de leituras	111
Júlia Mariano Ferreira e Paulo César Boni	
Retratos criminosos: o fotojornalismo e as diferentes narrativas de criminalidade	131
Juliana Daibert e Ana Lúcia Rodrigues	

O novo fotojornalismo e os coletivos fotográficos	151
Rodolpho Cavalheiro Neto	
O fotojornalismo na construção do conhecimento histórico: a cobertura de <i>Veja</i> sobre a implantação do AI-5	169
Fabiana A. Alves	
A fotografia aliada à história oral para a recuperação e preservação da memória	201
Maria Luisa Hoffmann	
A importância da imagem na recuperação histórica dos desfiles de aniversário de Santa Mercedes (SP)	231
Letícia Bortoloti Pinheiro e Paulo César Boni	
Álbuns de família e álbuns digitais: a propósito de semelhanças e diferenças	265
Anderson Timóteo Ferreira e Katharine Nóbrega da Silva	
Imagens silenciosas: a fotografia no cemitério sob uma abordagem fotoetnográfica	285
Letícia Silva de Jesus e Almir Aquino Corrêa	
Imagem fotográfica: processo de leitura e análise documental	309
Maria del Carmen Agustín Lacruz e Katiusa Stumpf	



15 anos de trabalho e resultados

O Curso de Especialização em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico* da Universidade Estadual de Londrina foi criado em meados de 1996 e começou suas atividades no início de 1997. Foi o primeiro curso de pós-graduação *Lato sensu* em fotografia do Brasil. Hoje, são mais de 40, mas o da UEL, com atividades ininterruptas nesses 15 anos, além de pioneiro, também é reconhecido como o mais tradicional e consistente do país.

Em 1996, por ocasião da preparação de seu projeto de criação, deixávamos claro que pretendíamos ampliar os horizontes do ensino em fotografia e criar um fórum avançado de discussão sobre imagem em Londrina. Para tanto, além da qualidade do ensino e da geração de conhecimentos (pesquisa), procuramos estreitar os laços da academia com o mercado de trabalho, promovendo a vinda de fotógrafos renomados para ministrar aulas, oficinas e *workshops* no curso.

A equipe que pensou o projeto da Especialização em Fotografia (pós-graduação *Lato sensu*) era formada pelos professores doutores Isaac Antonio Camargo, Miguel Luiz Contani e Paulo César Boni. Não por coincidência, dez anos mais tarde, com mais experiência e maturidade, essa mesma equipe capitaneou a implantação do Mestrado em Comunicação (pós-graduação *Stricto sensu*) na Universidade Estadual de Londrina.

Em 1999, com apenas dois anos de atividades, o curso lançou seu primeiro livro ***O discurso fotográfico***, que reunia os trabalhos de conclusão de curso (TCCs) de estudantes de suas duas primeiras turmas,

ou seja, as de 1997 e 1998. Nesse momento, era permitido que atividades práticas, como ensaios fotográficos, fossem apresentadas como TCC. Esse primeiro livro reflete bem aquela fase, pois traz muito mais ensaios fotográficos que materiais teóricos.

No ano 2000, defendi, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), minha tese de doutorado. Intitulada ***O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo***, ela trazia uma nova proposta metodológica de análise fotográfica. Hoje, essa proposta parece bastante simples e lógica, mas, quando apresentada, foi considerada uma inovação perigosa. Todas as metodologias de análise, até então, pressupunham que o processo analítico fosse realizado do produto final (fotografia) para frente, ou seja, alguém olhava para uma fotografia e começava fazer a análise. A da intencionalidade de comunicação propunha que a análise fosse feita do produto final para trás, ou seja, da fotografia para o fotógrafo, para tentar aferir qual era sua intenção no momento do registro fotográfico.

Esta metodologia pressupõe que o fotógrafo utiliza os recursos técnicos e os elementos de linguagem da fotografia para manifestar sua intencionalidade de comunicação na mensagem fotográfica. Assim, ao tomar uma imagem, se ele utilizar uma lente grande-angular, por exemplo, saberá os resultados visuais que ela produzirá. Se lançar mão de um elemento da linguagem fotográfica, como o plano médio, por exemplo, saberá que esse plano interage o sujeito ao ambiente; também saberá antecipadamente que se fizer a tomada em ângulo *plongée* poderá desvalorizar o sujeito ou objeto fotografado. Com o conhecimento dos efeitos visuais dos recursos técnicos e dos conceitos dos elementos da linguagem fotográfica, ele terá mais probabilidades de manifestar, na mensagem fotográfica, seu pensar, sua opinião, sua intencionalidade de comunicação.

Em tese, o processo é simples. Basta pegar a fotografia e desconstruí-la analiticamente, ou seja, identificar os recursos técnicos utilizados para obtê-la e os elementos da linguagem fotográfica utilizados

para sua composição. Com base nessa desconstrução analítica e nos conceitos dos recursos e linguagem utilizados, é possível inferir ou se aproximar da intencionalidade de mensagem do fotógrafo. É uma espécie de percurso gerativo do criador à criatura.

De 2000 aos dias atuais, esta proposta metodológica foi utilizada em diversos trabalhos de conclusão de curso de graduação, em muitas monografias de pós-graduação *Lato sensu* e em algumas dissertações de mestrado. Vários artigos utilizando-a foram publicados em periódicos científicos de todo o país. Neste livro, ela é utilizada nos textos *A intencionalidade de comunicação no fotojornalismo: análise das imagens do latrocínio de Isabella Garcia Lopes* (p.27-49), que divido a autoria com Fernanda Grosse Bressan, ex-aluna da especialização em fotografia e atual estudante do mestrado em comunicação, e *Foto-choque e tragédias no fotojornalismo: análise fotográfica dos terremotos no Haiti e no Japão pelo blog Big Picture* (p.51-74), de Anderson José da Costa Coelho, estudante do mestrado em comunicação da UEL, e Anna Letícia Pereira de Carvalho, ex-aluna da especialização em fotografia e atual estudante do mestrado em comunicação da Faculdade Cásper Líbero, de São Paulo.

O primeiro texto traça um comparativo de como dois jornais de Londrina, a *Folha de Londrina* e o *Jornal de Londrina*, cobriram um caso de latrocínio ocorrido em um sinal de trânsito no centro da cidade. O segundo também traça um comparativo, desta feita com a cobertura que o *blog Big Picture* deu às tragédias (terremotos) do Haiti, em 2010, e do Japão, em 2011. Em ambos os casos, o objetivo dos autores foi, por meio da proposta metodológica da intencionalidade de comunicação, identificar ou se aproximar da mensagem dos fotógrafos e editores dos jornais e do *blog*.

Em 2001, o curso iniciou um de seus principais projetos de documentação fotográfica, intitulado **A História de Londrina contada**

por imagens (2001-2019). Este projeto está documentando as transformações paisagísticas urbanas e rurais do município de Londrina desde 2001 e pretende continuar documentando-as até 2019, ou seja, durante duas décadas.

Para coletar fotografias e constituir um banco de imagens com esse intuito, em 2001 foi lançada a **I Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina***, um concurso fotográfico no qual os participantes são convidados a fotografar as belezas e as relevantes transformações do município. As maratonas acontecem a cada dois anos, sempre nos anos ímpares. De cada uma delas, 100 fotografias são selecionadas para uma exposição fotográfica e passam a compor o banco de imagens que documenta as transformações paisagísticas de Londrina. De cada maratona também são selecionadas 26 fotografias para a confecção de dois calendários de mesa, com 13 fotografias cada um, que são distribuídos gratuitamente para autoridades representativas do município, segmentos organizados da sociedade londrinense, além de estudantes, professores e pesquisadores da Universidade Estadual de Londrina.

O objetivo é, em 2019, realizar uma grande exposição com fotografias que documentaram as transformações históricas de Londrina de 2001 a 2019, ou seja, com imagens tomadas ao longo de vinte anos. Durante esse período, deverão ser realizadas dez maratonas fotográficas (ainda faltam realizar as de 2013, 2015, 2017 e 2019). Assim, a sociedade poderá, por meio dessa documentação fotográfica, exposta em forma de “linha do tempo”, acompanhar e entender como as paisagens urbanas e rurais foram transformadas durante duas décadas. É “a história de Londrina contada por imagens”.

O acervo fotográfico – banco de imagens – das maratonas é uma rica fonte de pesquisa para diversas áreas do conhecimento. Neste livro, por exemplo, ele foi a matéria prima para a pesquisa de duas profissionais da arquitetura: Natalia Nakadomari Bula, que também cursou a especialização em fotografia, e Milena Kanashiro, professora de arquitetura

e urbanismo da UEL. Juntas, produziram o texto *Maratona Fotográfica Clic o Seu Amor por Londrina: elementos formadores da imagem na cidade* (p.75-88), que traz importantes contribuições da arquitetura para a sociedade, como um todo, e para os estudos de comunicação visual, em particular. Elas analisaram, com referenciais teóricos da percepção ambiental, as fotografias das quatro primeiras maratonas fotográficas (2001, 2003, 2005 e 2007) para apurar sua inserção nos elementos formadores da imagem da cidade, propostos por Kevin Lynch. De acordo com esse autor, os elementos são: limites, setores, marcos, vias e nós.

Desde o início, um dos objetivos – e uma das maiores preocupações – do curso foi preparar pessoas para o exercício da carreira docente, especialmente para o ensino da fotografia. Duas disciplinas – *Métodos e técnicas aplicadas ao ensino da fotografia* e *Desenvolvimento de habilidades docentes no ensino da fotografia* – são especialmente voltadas para este objetivo. Em uma delas, os estudantes são incentivados a prepararem projetos de ensino de fotografia para serem aplicados em escolas, associações de bairros ou de classes, organizações não governamentais, comunidades carentes e outras. Um desses projetos foi aplicado pelas estudantes Michelli Mahnic de Vasconcellos, da especialização em fotografia, e Mariana Ferreira Lopes, do mestrado em comunicação da UEL, em um colégio em uma área de vulnerabilidade social em Londrina. Da aplicação do projeto e da observação criteriosa de sua aplicação e resultados obtidos, as autoras produziram o texto *A fotografia como materialização da relação entre sujeito e espaço: a experiência de oficinas de fotografia e leitura de espaços no Colégio Estadual Ana Molina Garcia, em Londrina (PR)* (p.89-110) que, além da experiência didática, mostra como o projeto, gerado em uma das disciplinas do curso, contribuiu para o despertar do sentimento de cidadania dos estudantes do colégio que, por meio das oficinas, descobriram seu papel e responsabilidade na preservação dos espaços onde vivem e estudam.

A toda engajada Júlia Mariano Ferreira, que veio de Goiânia (GO) para cursar a especialização em fotografia na UEL e agora cursa o mestrado em arte e cultura visual na Universidade Federal de Goiás (UFG), não apenas aplicou seu projeto em uma comunidade carente como se entusiasmou com o assunto e continuou a estudá-lo. Tenho o prazer cívico e acadêmico de dividir com ela a autoria do texto *A representação fotográfica dos outros: múltiplas possibilidades de construção e de leituras* (p.111-129), no qual estudamos o processo de inclusão social, por meio da fotografia, das favelas do Rio de Janeiro. Algumas experiências, principalmente a vivenciada pelo Projeto Viva Favela, estão mudando de representação (produzida por atores externos) para apresentação ou autorrepresentação (produzida por membros da própria comunidade) a imagem fotográfica de comunidades cariocas.

O *Viva Favela* é um movimento não governamental que objetiva a produção de uma identidade própria, constituída a partir da comunidade, em detrimento do conhecimento ofertado pelos meios de comunicação convencionais, que constroem um imaginário exterior sobre a favela. Nesse movimento, os moradores produzem narrativas endógenas polifônicas sobre o cotidiano, oferecendo ao leitor das imagens a oportunidade de desvencilhar-se de quaisquer ideias pré-concebidas pelos moradores do asfalto a respeito da favela. Trata-se de uma representação crescente nas favelas. Denominada de ‘autorrepresentação fotográfica’, é um amontoado narrativo que permite conhecer a história de um povo, suas tradições religiosas, culturais, políticas, enfim um conjunto de traços e lembranças, assim como experiências que configuram sua identidade coletiva. (FERREIRA; BONI, 2011, p.121).

Em 2005, o curso lançou a revista *Discursos Fotográficos*, nascida para, em um primeiro momento, ser um espaço no qual pesquisadores, professores e estudantes da especialização – e também da graduação – pudessem dar vazão ao resultado de suas pesquisas e geração de conhecimentos. O primeiro número foi absolutamente endógeno, trouxe

artigos apenas dos professores e estudantes da especialização e de algumas parcerias entre os professores da pós-graduação e estudantes de graduação. E nem poderia ser diferente, afinal a revista não existia e, claro, ficaria difícil convidar colaboradores externos para nela publicarem. Eles só costumam aceitar convites de revistas que já estejam circulando com periodicidade garantida, indexada (de preferências em vários e importantes indexadores internacionais) e ranqueada no sistema de avaliação conhecido como *Qualis Capes*.

A partir do segundo número, a revista tornou-se exógena, ou seja começou a publicar contribuições externas, mas sua periodicidade continuava anual. Ela nasceu anual por questão de recursos (falta de recursos, claro!), pois todas as despesas com produção, impressão e distribuição corriam por conta da especialização em fotografia. Circulava sempre no dia 19 de agosto, o Dia Mundial da Fotografia. E assim foi até 2007. Em 2008, com o início das atividades do mestrado, ela passou a ser semestral. Além de 19 de agosto, começou a circular também no dia 19 de março, Dia de São José.

Hoje, com onze edições publicadas e a décima segunda na forma (irá circular dia 19 de março de 2012), ela é considerada a mais importante revista do país na área de visualidade. Possui as versões impressa e eletrônica¹, nunca atrasa a circulação e está ranqueada como B-3 pelo *Qualis Capes*. Entre 75% e 90% dos artigos publicados são contribuições externas, inclusive do exterior. Desde 2008, todos os números trazem pelo menos uma contribuição internacional. E, claro, desde seu início, muitos artigos sobre fotojornalismo foram publicados. Não sem justa causa: o fotojornalismo foi – e continua sendo – um dos impulsionadores do curso de especialização em fotografia.

¹ Disponível para consulta e *download* em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos

Este livro também traz textos sobre fotojornalismo. Além do que traça um comparativo da cobertura fotográfica de um caso de latrocínio em Londrina, a jornalista maringense Juliana Daibert, do curso de especialização em fotografia, em parceria com Ana Lúcia Rodrigues, professora da pós-graduação em ciências sociais da Universidade Estadual de Maringá, produziu o trabalho intitulado *Retratos criminosos: o fotojornalismo e as diferentes narrativas de criminalidade* (p.131-149), no qual demonstram a parcialidade da imprensa maringense (parcialidade, aliás, que pode ser estendida para toda a imprensa brasileira) na cobertura de crimes. Quando o suspeito é de classe menos favorecida, já é tratado como culpado, com linguagem chula e jargões preconceituosos, expostos em fotografias frontais, com pouca roupa; quando o suspeito é rico, político ou personalidade é considerado apenas como suspeito, fotografado em circunstâncias adequadas a um acusado e tratado com respeito nos textos.

Outro texto sobre fotojornalismo é do fotógrafo Rodolpho Cavalheiro Neto, paulistano que veio cursar a especialização em fotografia na UEL. Ele aborda uma nova tendência no fotojornalismo, a dos coletivos fotográficos, na qual os autores abdicam dos créditos individuais pelo crédito coletivo em suas fotografias. O texto *O novo fotojornalismo e os coletivos fotográficos* (p.151-168) trata dessa nova proposta, mostra como os coletivos têm inovado no, segundo o autor, “fotojornalismo conservador” praticado no Brasil. Mais que isso, pontua a tendência de atuação estética dos coletivos *Cia. de Foto* e *Garapa*, com suas particularidades e individualidades enquanto sujeitos e coletivos.

Em 2007, ao comemorar dez anos de atividades, o curso de especialização estava consolidado e a revista *Discursos Fotográficos* circulava com regularidade e sem atrasos. Com isso, julgamos ser o momento de dar entrada, nas instâncias formais, ao processo de criação do **Mestrado em Comunicação Visual**, aprovado sem quaisquer

restrições ou diligências pela Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Foi o primeiro mestrado voltado exclusivamente para a visualidade no país. É claro que gostaríamos de pedir o credenciamento de um mestrado em fotografia, mas sabíamos que a Capes não iria aprovar um recorte tão específico. Então, solicitamos autorização para o mestrado em comunicação, com área de concentração em comunicação visual. Sabíamos – e isso se confirmou com a oferta das primeiras turmas – que a grande vedete do mestrado seria a fotografia.

Com o início das atividades do mestrado, em 2008, abrimos uma linha de pesquisa e projetos voltados para fotografia e memória. Várias dissertações já foram defendidas com referenciais teóricos específicos dessa área, algumas, inclusive, com a proposta metodológica da intencionalidade de comunicação. Tanto investimento de tempo e, principalmente, em recursos humanos nesta linha de pesquisa surtiram bons frutos. Fabiana Aline Alves, ex-aluna da especialização em fotografia e do mestrado em comunicação da UEL, hoje professora colaboradora da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), de Guarapuava (PR), contribui neste livro com o texto ***O fotojornalismo na construção do conhecimento histórico: a cobertura de Veja sobre a implantação do AI-5*** (p.169-199), no qual demonstra a importância do jornalismo e do fotojornalismo na recuperação e preservação da memória. Neste sentido, a Universidade Estadual de Londrina é um expoente no país.

A UEL, modéstia inclusa, está sempre um passo à frente. Criou o primeiro curso de pós-graduação *Lato sensu* em fotografia do país, mantém em circulação a mais importante revista especializada em imagem, e criou o primeiro mestrado em visualidade do Brasil. Apresentou uma proposta metodológica, a da intencionalidade de comunicação e, desde 2009, está trabalhando para consolidar uma nova técnica metodológica, a do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória.

Essa percepção surgiu durante o processo de orientação de mestrado de Maria Luisa Hoffmann que, em um primeiro momento, tinha planejado pesquisar a estética fotográfica de Sebastião Salgado em dois de seus documentários (*Êxodos* e *Gênesis*), mas acabou se rendendo aos encantos do uso da fotografia para a recuperação e preservação da memória e mudou seu projeto de pesquisa. Sua dissertação foi em fotografia e memória e hoje, doutoranda na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), continua pesquisando fotografia e memória, sob orientação do Prof. Dr. Boris Kossoy. Mais que isso: a Malu, como é carinhosamente chamada por todos, tornou-se professora do curso de especialização. Para este livro, ela contribui com o texto *A fotografia aliada à história oral para a recuperação e preservação da memória* (p.201-229), que elucida como a fotografia e a história oral têm sido utilizadas, de maneira associada, para a recuperação e preservação da memória.

O texto da Maria Luisa Hoffmann mostra os caminhos para o uso da fotografia como gatilho disparador da memória. Por sua vez, o texto *A importância da imagem na recuperação histórica dos desfiles de aniversário de Santa Mercedes (SP)* (p.231-264) – que tenho o prazer de dividir a autoria com minha orientanda da especialização em fotografia, Letícia Bortoloti Pinheiro –, retrata uma experiência em que, utilizando esses caminhos metodológicos, mostra o resultado obtido em uma pesquisa realizada em Santa Mercedes, pequena cidade do interior de São Paulo, sobre o uso da fotografia para a recuperação da memória de seus famosos desfiles de aniversários realizados na década de 1960.

Outras experiências neste sentido estão sendo realizadas em diversas cidades dos estados do Paraná e São Paulo. A pretensão é, até o final de 2013, publicarmos um livro para oficializar o neologismo, atribuir-lhe conceitos, indicar os procedimentos metodológicos para seu uso em

pesquisa, mostrar os resultados obtidos e descrever percepções verificadas ao longo do processo, ou seja, das experiências de pesquisa já encerradas ou ainda em desenvolvimento.

Em 2010, o curso lançou seu segundo livro: *O papel do Paraná Norte na construção da Santa Casa e o esporte nas ondas do rádio: duas experiências históricas da imprensa londrinense*. Este livro, na realidade, tem uma proposta bastante simples: mostrar que teorias e metodologias consagradas mundialmente podem ser aplicadas em eventos e/ou situações locais, com resultados bastante positivos para a sociedade regional, seja na quantidade e qualidade de pesquisa, seja na recuperação e preservação da memória. Em suma, o que o livro propõe é que professores e estudantes prestem uma espécie de serviço à sociedade em que trabalham, residam ou estejam inseridos, aplicando conhecimentos universais em estudos locais.

Para tanto, o livro juntou dois trabalhos de conclusão de curso. O primeiro adotou uma teoria universal do jornalismo – o *jornalismo de desenvolvimento* – e a aplicou num caso londrinense: o papel e a importância do jornal *Paraná Norte* na construção da Santa Casa de Londrina, nas décadas de 1930 e 1940. O segundo adotou uma metodologia de pesquisa universal – a *história oral* – e a aplicou na recuperação da história do rádio esportivo londrinense. Mais que isso. Os dois trabalhos usaram fotografias como fonte de pesquisa, como disparadora do gatilho da memória dos entrevistados, para dirimir dúvidas e para corrigir erros históricos que constavam na literatura disponível sobre a história de Londrina. Ou seja, a fotografia, além de seus usos tradicionais e conhecidos, serviu para ativar novas lembranças, somar novos conhecimentos aos já existentes, e até para corrigir erros históricos.

Nestes 15 anos de atividades ininterruptas, o curso de especialização em fotografia trouxe muita gente boa da academia e do mercado de trabalho a Londrina. Da academia vieram Boris Kossoy, Pedro Vasquez e Simonetta

Persichetti. Do mercado de trabalho, Adair Felizardo, Alexandre Mazzo, Cláudio Feijó, Clécio Barroso, Emídio Luisi, Haroldo Palo Júnior, Ivan Lima, Miguel Chikaoka, Sérgio Sade e Walter Firmo, dentre outros. Ou seja, o curso está cumprindo seu propósito de estreitar as relações da escola com o mercado de trabalho e vice-versa.

A vinda dessas pessoas, de forma positiva, acabou influenciando os estudantes a se enveredarem por novos objetos de pesquisa, ou seja, contribuiu para os múltiplos olhares sobre a fotografia. Todos os anos são apresentados diversos TCCs inovadores e contributivos. Em 2011, claro, não foi diferente. Selecionamos três textos que trazem referenciais teóricos complementares aos normalmente utilizados na grade curricular do curso. O primeiro deles, *Álbuns de família e álbuns digitais: a propósito de semelhanças e diferenças* (p.265-284), de Anderson Timóteo Ferreira e Katharine Nóbrega da Silva, ele paulistano e ela paraibana, traça um comparativo entre os tradicionais álbuns de família e as novas propostas eletrônicas de álbuns virtuais. Os autores apuraram que as novas tecnologias têm facilitado e diversificado as formas de exposição de fotografias pessoais, mas constataram que alguns velhos hábitos utilizados nos antigos álbuns físicos de fotografia continuam norteando os novos álbuns virtuais. Denso no conteúdo e leve na forma, o texto começa de forma provocativa, com uma brincadeira que está ganhando corpo na internet: “Ninguém é tão feio como na carteira de identidade, tão bonito como no *Orkut*, tão feliz como no *Facebook*, tão simpático como no *Twitter*, tão ausente como no *Skype*, tão ocupado como no *MSN* e tão bom como no *Curriculum vitae*.”

Outro texto com referenciais teóricos complementares, principalmente da antropologia e que, ressalte-se, muito contribuem com os estudos de comunicação e visualidade, é o da estudante e professora Letícia Silva de Jesus, hoje moradora no Rio Grande do Sul, mas que, com justiça, se autodenomina “cidadã do mundo”, em parceria com o Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa, com longa experiência no ensino e pesquisador da temática “representações da morte”. O texto, claro, não

poderia ter um título mais identificador da área de pesquisa de ambos: ***Imagens silenciosas: a fotografia no cemitério sob uma abordagem fotoetnográfica*** (p.285-307). Resultado de um trabalho de observação e tomadas fotográficas no cemitério municipal São Pedro, de Londrina, o trabalho analisa o papel da fotografia como mediadora de representações importantes para a preservação da imagem de pessoas falecidas. Neste caso, assim como foi verificado no texto sobre os álbuns de família, foram constatadas algumas mudanças na forma como os vivos preservam a memória de seus entes falecidos. Por uma questão de educação e ética, as famílias dos mortos foram contatadas (algumas não foram encontradas) para autorizarem a publicação da(s) fotografia(s) de seus entes queridos. A maioria considerou a publicação uma espécie de homenagem e prontamente autorizou a publicação; apenas uma família não autorizou que a fotografia tumular de seu filho fosse publicada neste livro. A vontade da família, apesar de não haver implicações legais contrárias à publicação, foi respeitada.

Por fim, uma contribuição interdisciplinar da ciência da informação para a fotografia: ***Imagem fotográfica: processo de leitura e análise documental*** (p.309-330). Para a produção deste texto, Katiusa Stumpf, estudante da especialização em fotografia, que é bacharel em biblioteconomia e mestranda em ciência da informação na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), associou-se à pesquisadora Maria del Carmen Agustín Lacruz, da Universidade de Zaragoza (Espanha), professora convidada do mestrado da UFSC. E não sem justa causa. Katiusa decidiu estudar fotografia para aplicá-la como nova temática e linha de pesquisa curricular, aperfeiçoando sua carreira acadêmica e vida profissional. A Profa. Dra. Maria del Carmen é pesquisadora, autora e importante referencial teórico no processo de leitura de imagens para análise documental. Com interesses convergentes, afinidades profissionais e domínio de conteúdo de ambas, o resultado não poderia ser outro: uma

fantástica contribuição da ciência da informação para o arquivo adequado de fotografias e a facilidade de acesso desses arquivos para pesquisadores e curiosos de plantão.

Para se ter uma ideia da abrangência e complexidade dessa contribuição, já no início do texto as autoras deixam claro que: “A fotografia é passível de inúmeros significados. Por isso, para ser utilizada, necessita ser tecnicamente e intelectualmente tratada, o que implica leitura e análise de seu conteúdo, indexação e armazenamento, para, por fim, possibilitar sua rápida e eficiente recuperação.” (AGUSTÍN LACRUZ; STUMPF, 2011, p.310). Há de chegar um dia em que nós, pesquisadores, quando quisermos localizar uma fotografia para consulta, acionaremos apenas alguns comandos e a fotografia e todos os seus dados técnicos, históricos e conceituais aparecerão rapidamente na tela de um computador ou outro equipamento das novas tecnologias digitais. Que seja o mais breve possível.

Espero que este livro some a seus leitores novos conhecimentos, usos, aplicações e procedimentos metodológicos sobre fotografia. Afinal, o **Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico** da Universidade Estadual de Londrina há 15 anos trabalha com esta perspectiva: geração e democratização de conhecimentos. E vamos continuar trabalhando neste sentido, pois o trabalho foi, é e sempre será a melhor resposta para tudo e para todos. O trabalho, aliás, deve ter sido a musa inspiradora de um velho – e sempre atual – ditado: “Os cães ladram e a caravana passa.”

Boa leitura.

Prof. Dr. Paulo César Boni
Autor e organizador

A intencionalidade de comunicação no fotojornalismo: análise das imagens do latrocínio de Isabella Garcia Lopes

Fernanda Grosse Bressan
Paulo César Boni



A intencionalidade de comunicação no fotojornalismo: análise das imagens do latrocínio de Isabella Garcia Lopes

Fernanda Grosse Bressan *
Paulo César Boni **

Resumo: Este trabalho adota a metodologia da intencionalidade de comunicação do fotógrafo, dos editores e dos veículos de comunicação para analisar as imagens publicadas na *Folha de Londrina* e no *Jornal de Londrina* sobre o latrocínio que vitimou a empresária Isabella Tibery Garcia Lopes, ocorrido em maio de 2011, em Londrina. Partindo da premissa de que imagens não são isentas de sentido – ao contrário, são tomadas para transmitir uma mensagem –, este artigo busca nos recursos técnicos e nos elementos da linguagem fotográfica o caminho para se aproximar da mensagem de comunicação que os repórteres fotográficos Olga Leiria e Roberto Custódio construíram mentalmente antes de produzirem suas fotografias para a *Folha de Londrina* e para o *Jornal de Londrina*, respectivamente.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Intencionalidade de comunicação. Latrocínio de Isabella Garcia Lopes. *Folha de Londrina*. *Jornal de Londrina*.

* Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialista em Comunicação Jornalística pela Faculdade Cásper Líbero, de São Paulo. Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestranda em Comunicação pela mesma instituição. E-mail: fgbressan@yahoo.com.br

** Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Editor da revista *Discursos Fotográficos*. E-mail: discursosfoto@uel.br

Introdução

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”.

Como podemos ler uma imagem? Em que “idioma” ela foi escrita? Essa é uma pergunta de múltiplas respostas. Afinal, a mensagem fotográfica é composta por códigos abertos e contínuos, e não por um idioma específico como português, inglês ou francês, com seus códigos pré-determinados. Mesmo no caso de palavras, ressalte-se, há um despertar de diferentes leituras. A palavra “hospital” vai sempre se referir a um “hospital”, mas a mensagem poderá ser diferente dependendo de cada pessoa e do que um hospital significa para ela. Local de trabalho? Espaço de tristeza? Perda de pessoas queridas? Busca por socorro?

Se as palavras, compostas por códigos definidos e aprendidas no bê-a-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.

Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto’. Fotos que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. (SONTAG, 2004, p.33).

Seria, então, possível afirmar que não há como ler uma imagem? Ponderamos que não. Pensando na relação imagem-receptor, a possibilidade de leituras de uma fotografia é infinita. Sua leitura, no entanto, é idiossincrática, está ligada ao repertório cultural e uma série

de outras variáveis que interferem diretamente na forma como a pessoa irá “ler” a fotografia. Isso ocorre porque a mensagem que a fotografia transmite não depende apenas do objetivo do fotógrafo, mesmo que ele tenha uma intenção quando da tomada da imagem, e do editor. Além do convite à fantasia, descrito por Sontag (2004), a fotografia é um conjunto de símbolos que podem ser decifrados de diferentes maneiras pelo receptor.

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de scanning. O traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos no íntimo do observador. O significado do decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas ‘intencionalidades’: a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são ‘denotativas’. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’. (FLUSSER, 2002, p.7-8, grifos do autor).

O filósofo Vilém Flusser chama a atenção para um ponto interessante da fotografia, de que seu significado será resultado da união de duas intencionalidades – a do emissor e a do receptor. Quando da tomada da imagem, o fotógrafo, conhecedor dos recursos técnicos e dos elementos da linguagem fotográfica, faz uso desses recursos para tentar transmitir ao leitor a leitura que ele fez da realidade fotografada. A “intencionalidade de comunicação” no processo gerativo da fotografia, ou seja, no ato da tomada da imagem, é uma proposta metodológica defendida por Boni (2000) como forma de leitura e análise de imagens, ou seja, uma possibilidade de leitura focada no desejo do fotógrafo no momento em que ele “pensou” a imagem. Utilizando determinados recursos técnicos e elementos da linguagem fotográfica, que mensagem o fotógrafo intencionava transmitir ao leitor?

Uma mesma fotografia pode ser lida por pessoas de diferentes culturas, com resultados diferentes, é claro. A fotografia pode ser considerada uma forma democrática de comunicação, mas essa “democracia” não se traduz, necessariamente, em isenção de sentido, de intenção, de objetivo do fotógrafo ou de seus superiores. Na mesma medida, também não significa que a mensagem intencionada pelo fotógrafo será interpretada pelo receptor como ele arquitetou.

Existem formas de o fotógrafo manifestar sua intencionalidade de comunicação em fotografia, ou seja, existem formas de se escrever em fotografia, mesmo sabendo que os códigos abertos e contínuos que compõem a mensagem não direcionam completamente a leitura. Em outras palavras, equivale dizer que o fato de o fotógrafo intencionar dizer alguma coisa ao leitor por meio de uma fotografia, não significa, por parte deste, o mesmo entendimento daquele. (BONI, 2000, p. 14).

Adotando a proposta da intencionalidade de comunicação do fotógrafo, este artigo se propõe a “ler” as imagens produzidas no dia 12 de maio de 2011 e publicadas nos jornais *Folha de Londrina* e *Jornal de Londrina* do dia seguinte. São fotografias que informam sobre o latrocínio que vitimou a empresária londrinense Isabella Prata Tibery Garcia Lopes que, em um sinal de trânsito no centro de Londrina, levou um tiro na cabeça, vindo a falecer dias após o assalto.

Analisando os elementos constitutivos da linguagem fotográfica – ângulos, cortes, perspectivas, planos de tomada e de foco, nuances e contrastes, texturas – e os elementos de significação utilizados na construção da mensagem fotográfica, pretende-se, com a aplicação da proposta metodológica da desconstrução analítica, aferir ou aproximar-se da intencionalidade de comunicação do fotógrafo no instante do registro.

Construindo a mensagem fotográfica

Boni (2000, p.49) define que os recursos fotográficos mostram – ou pelo menos sinalizam – a forma como o fotógrafo manifesta o seu pensar. Ele classifica seu uso como “uma espécie de vocabulário utilizado para ‘traduzir’ para o leitor o significado que o fotógrafo havia construído antes de apertar o disparador de seu equipamento fotográfico.”

No jornalismo, essa intencionalidade é ainda mais intensa e explícita. Afinal, no sentido *Stricto sensu* do fotojornalismo, as fotografias publicadas em jornais têm a função de “noticiar”. Em maior ou menor grau, elas têm um objetivo. E isso não é novidade, posto que as primeiras fotografias tomadas com cunho jornalístico já manifestavam a intencionalidade do fotógrafo – ou da publicação – como afirma Fabris (1998, p.24, grifo da autora):

Transformada em instrumento de propaganda militar, a fotografia começa a ser usada nas reportagens militares. A crença em sua fidelidade é tão grande que Mathew Brady chega a afirmar: ‘a câmera fotográfica é o olho da história’. Mas, a questão é bem mais complexa, como comprova a análise da documentação da Guerra da Criméia, realizada por Roger Fenton. Embora suas cartas retratem os horrores do conflito, suas imagens estáticas e tranquilas – planos gerais posados, mesmo quando parecem instantâneos de uma ação – dão conta de uma guerra limpa, incruenta.

Esse direcionamento de leitura, utilizado propositadamente em quase todos os momentos da história do jornalismo, é um exemplo do poder da imagem e um sinal de que o fotógrafo realmente “intenciona” passar uma mensagem quando faz a tomada. Ele chega à cena, vê, analisa e depois faz o registro. Na maioria das vezes, já sai pautado da redação, sabe que assunto vai fotografar e pode pensar a imagem antes mesmo de chegar ao local. Em outros casos, é chamado às pressas para uma

cobertura instantânea, de um fato que acaba de acontecer, e parte imediatamente para o local. O caso do latrocínio da empresária Isabella Garcia Lopes foi um desses momentos.

O crime aconteceu em plena luz do dia, em uma rua movimentada e central de Londrina. A empresária foi atingida por volta das 13 horas, no cruzamento da rua Pernambuco com a avenida Juscelino Kubitscheck. O motorista da família parou o carro no sinal vermelho. Nesse momento, dois menores teriam abordado o veículo, exigindo que a empresária lhes entregasse o relógio que usava. Um dos menores assaltantes atirou na empresária.

A violência, cada vez mais, é tema recorrente nos jornais e assusta a população. A morte de uma pessoa próxima, moradora da cidade, por si só, já choca. Isabella era filha do médico Ascêncio Garcia Lopes, primeiro reitor da Universidade Estadual de Londrina. Uma pessoa conhecida e respeitada.

No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag aponta que quanto maior a distância do fato, maior a chance de ver a tragédia estampada em primeiro plano. Quando o fato é no nosso “quintal”, há um respeito maior com o sofrimento alheio. Em ambos os casos, os sentimentos podem ser diferentes:

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – à distância, por meio da fotografia – a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Uma em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. (SONTAG, 2003, p.16).

No caso do latrocínio, cujas imagens são o objeto de estudo deste texto, o desenrolar dos fatos foi pleno de revolta, de clamor por paz. Um sinal de alerta de que “coisas terríveis” realmente acontecem – e podem acontecer com qualquer um. O crime aconteceu em um semáforo central, local onde milhares de moradores transitam diariamente. Ou

seja, poderia ser qualquer um naquele momento, dentro de um carro. As seções de cartas dos dois principais jornais da cidade receberam inúmeras manifestações de leitores. No dia 18 de maio, foi publicada na *Folha de Londrina* a carta da psicopedagoga Eliane Cristina Scheuer (2011, p.2) que dizia:

Se andar nas ruas depois do sol se pôr era difícil, agora impossível é andar à luz do dia, parar nos sinais com os vidros do carro abertos ou arriscar-se a estacionar nas ruas centrais. O momento é de solidariedade sim, mas também de organização, de mobilização pública, de exigir segurança para uma população que trabalha para o desenvolvimento de uma cidade que paga seus impostos para ter, pelo menos, o direito de ir e vir sem ser tolhido pelo medo. É tempo de fazer um ‘Levante-se Londrina’.

Dois dias depois, no mesmo jornal, a engenheira civil Cristiana Veronesi Fraga (2011, p.2) afirmou que Londrina “estava de luto”:

Infelizmente, uma cidade tão luminosa no dia 12 de maio teve sua luz apagada. Não somente porque uma pessoa tão querida foi vítima de tamanha violência, mas porque mostrou um lado que todos nós temos medo de ver: a impunidade que ronda Londrina e o País. [...] Como um fato tão brutal e de tamanha covardia pode passar impune? Alguma manifestação e alguma medida deveria ser tomada para mostrar tamanha indignação e evitarmos que mais situações dolorosas como essa aconteçam com outros inocentes.

As cartas ilustram a repercussão do fato. Texto e fotografia andaram juntos e comoveram a cidade. Será que essa era a intencionalidade dos repórteres fotógrafos Olga Leiria, da *Folha de Londrina*, e Roberto Custódio, do *Jornal de Londrina*?

Folha de Londrina

A primeira imagem analisada (Figura 3) é da repórter fotográfica Olga Leiria e foi publicada na seção *Geral* da *Folha de Londrina* (Figura 1) do dia 13 de maio de 2011. O jornal optou por não utilizar a fotografia na capa, mas o assunto foi manchete, como mostra a figura 2.

Figura 1 - Página 7 da Folha de Londrina



Fonte: Jornal Folha de Londrina
Data: 13 de maio de 2011, p.7

Figura 2 - Capa da Folha de Londrina



Fonte: Jornal Folha de Londrina
Data: 13 de maio de 2011, capa

Figura 3 - Viatura da policia e ambulância do SAMU no local do crime



Fotografia: Olga Leiria
Fonte: Jornal Folha de Londrina, edição de 13 de maio de 2011

A fotografia (Figura 3) mostra o local onde o crime ocorreu e os carros da Polícia Militar e do Serviço de Atendimento Móvel de Urgência (SAMU). O plano escolhido é o geral, que privilegia o ambiente em detrimento dos detalhes. Em uma primeira leitura, pode-se dizer que a repórter fotográfica não quis chamar a atenção para um ponto específico da cena, como o carro onde a vítima estava, o motorista que dirigia o veículo ou mesmo as pessoas que passavam. Nenhum sujeito do evento foi mais importante que outro em sua avaliação, mas o conjunto de vários elementos foi sua forma escolhida para passar a informação do latrocínio.

Na fotografia o que se destacam são os elementos de significação. Quatro deles são extremamente informativos: a ambulância do SAMU (Serviço de Atendimento Móvel de Urgência), a viatura da Polícia Militar, a aglomeração de pessoas no local e a placa indicando que aquela é a rua Pernambuco. Juntos, os três primeiros elementos mostram a gravidade da situação; o quarto informa ao leitor o local da ocorrência.

Desmembrando os elementos, temos a provável leitura: a ambulância do SAMU é acionada em caso de feridos; a Polícia Militar está presente em acidentes de trânsito, de menor ou maior gravidade, mas a imagem da viatura combinada à da ambulância reforça a leitura de que algo grave ocorreu. Por sua vez, a aglomeração de populares é mais indício que potencializa a leitura de que não se trata de mais um acidente de trânsito. Todos esses elementos vistos a uma só vez, em uma só imagem, geram no leitor a sensação de ferido grave ou morte, mesmo que ele ainda não tenha lido o texto ou mesmo o título da matéria.

Pela metodologia da intencionalidade da comunicação, é possível imaginar que a repórter fotográfica Olga Leiria quis mostrar a cena do crime e a gravidade do caso, sem, contudo, personificar a tragédia. Como já descrito, as vítimas do assalto – a empresária Isabella Garcia Lopes e o motorista da família – não aparecem na cena. O carro em que ambos estavam não se destaca na imagem. As pessoas no primeiro plano

estão de costas, compõem a imagem sem se tornarem personagens principais. O que, pressupõe-se, chamou a atenção da repórter fotográfica foi a composição do cenário, a combinação dos elementos e como eles estavam dispostos quando ela chegou ao local. Uma imagem altamente informativa.

Essa possibilidade se reforça porque Olga Leiria optou por fotografar com profundidade de campo. Todos os elementos da imagem estão nítidos. Todos são importantes para compor a fotografia que foi escolhida e publicada pela *Folha de Londrina*. Outra característica é que a imagem foi tomada em ângulo linear, na altura dos olhos, sem a intenção de valorizar ou desvalorizar qualquer elemento da fotografia em um *plongée* ou *contre-plongée*. A imagem é próxima do real. “O ângulo linear é o que retrata com maior fidedignidade de forma e proporção o elemento fotografado.” (BONI, 2003, p.179).

Olhando mais atentamente – com o olhar *scanning* descrito por Vilém Flusser – notamos que dois elementos estão em destaque na composição da fotografia: a viatura policial e a ambulância. Utilizando o recurso da regra dos terços, a repórter fotográfica colocou-as em pontos áureos. Elas “cercam” a imagem à esquerda e à direita, respectivamente. “Desviar o elemento principal do centro do fotograma para as interseções é uma forma de convidar o leitor a passear os olhos pela imagem.” (BONI, 2003, p.176).

Além disso, a viatura está na diagonal, criando uma perspectiva na imagem, o que conduz o olhar para dentro da fotografia, olhar que chega à ambulância do SAMU. O andar das pessoas na “direção” da ambulância dá movimento à imagem e é mais um convite para que o leitor “entre” e “circule” na cena. De fato, ao olhar a fotografia, os olhos automaticamente fazem um passeio que começa pela viatura da polícia, passa pelos homens de camiseta preta até chegar à ambulância. A fotografia de Olga Leiria mostra o crime sem puxar para o lado da emoção, do sentimento, das figuras humanas.

Jornal de Londrina

O repórter fotográfico Roberto Custódio buscou um pouco mais de emoção para noticiar o crime. No *Jornal de Londrina*, a imagem foi colocada em destaque na primeira página (Figura 4). A fotografia publicada (Figura 5) foi feita em plano médio, que, normalmente, interage o sujeito ao ambiente. Neste caso, além da interação, o repórter fotográfico destacou o elemento humano, valorizando-o no plano de tomada. Trata-se do motorista que dirigia o veículo em que a vítima estava.

Figura 4 - Capa do Jornal de Londrina



Fonte: *Jornal de Londrina*
 Data: 13 de maio de 2011, capa

Figura 5 - Motorista da família Garcia Lopes amparado por conhecidos e transeuntes



Fotografia: Roberto Custódio

Fonte: Jornal de Londrina, 13 de maio de 2011

A escolha do plano é um primeiro indicativo de que o repórter fotográfico buscou humanizar a cena. O motorista foi fotografado em um momento de fragilidade. Estava sendo amparado, sentado em um banco improvisado, ao lado do carro, com a cabeça baixa. A cena transmite forte emoção.

Buscando as referências que carregamos em nosso imaginário, temos na imagem das mãos amparando o rosto uma ação que passa a sensação de tristeza, um gesto que transmite certa incredulidade e até fraqueza. É como se a pessoa buscasse se sair daquela situação, daquele momento, como se não acreditasse no que aconteceu. A cabeça voltada para baixo reforça essas mensagens.

A imagem revela que não se trata de um transeunte qualquer, mas de alguém que tem alguma ligação com o ocorrido. Podemos supor que Roberto Custódio chegou ao local, viu o que se passava, se emocionou e fez uma tomada fotográfica que pudesse justamente passar aos leitores a emoção que o caso lhe despertou. A fotografia sensibiliza.

A imagem do motorista é tão forte que os olhos instintivamente se prendem nele, é preciso um pouco de tempo e certo esforço para olhar o que há em volta. As outras pessoas presentes à cena são figurantes, como se estivessem ali por acaso. Entretanto, se o fotógrafo quisesse

mostrar só o motorista, poderia ter optado por fotografá-lo em primeiro plano ou plano de detalhe. Mas ele escolheu o plano médio, provavelmente porque queria mostrar onde se passava a cena e o carro onde a empresária estava quando foi alvejada. As duas pessoas que aparecem logo atrás do motorista também são elementos que reforçam sua fragilidade. A moça parece querer falar com o motorista, que, de cabeça baixa, parece chorar. E o choro é outro forte elemento de significação.

Em menor intensidade, ao olhar mais detalhadamente a fotografia, vemos a fita amarela e preta usada pela polícia para isolar locais. Ela também indicia tratar-se de um crime. A forma como a fotografia foi publicada, com elementos que remetem a tiros na manchete, reforça a ideia de que o *Jornal de Londrina* intencionou “mexer” com os leitores. A diagramação completa a mensagem de morte, de tragédia.

Jornais e revistas, ao publicarem fotografias, também podem lançar mão dos elementos de significação para facilitar, aproximar ou induzirem o leitor a determinada leitura. A simples publicação de uma foto com maior ou menor nitidez, por exemplo, pode indiciar a utilização de elementos de significação para induzir o leitor a uma aceitabilidade maior ou menor da idéia expressa pela foto publicada. (BONI, 2000, p.26).

A fotografia de Roberto Custódio é nítida em todos os elementos. O foco está no motorista, mas todos os outros elementos presentes à cena, inclusive a imagem de um cinegrafista que está ao fundo, são perfeitamente visíveis. Ao fundo vemos as cores branco e laranja, mas não é possível precisar do que se trata.

Ao contrário da fotografia de Olga Leiria, esta não traz a ambulância e a viatura da polícia em destaque. Quem vir esta fotografia, isoladamente, provavelmente não se atentará para a presença do SAMU ou da polícia. Neste caso, o repórter fotográfico fez a opção por fechar mais o plano e registrar o motorista.

Existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Essa motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final. (KOSSOY, 1999, p.27).

A fotografia publicada no *Jornal de Londrina* carrega, em sua mensagem, a emoção da notícia. Carro e motorista, elementos que remetem às vítimas do crime, são intencionalmente destacados da cena para transmitir essa sensação.

A edição, os veículos e suas linhas editoriais

No jornalismo há fatores que influenciam diretamente na escolha das palavras e imagens que irão compor o impresso que circulará no dia seguinte, são os chamados critérios de noticiabilidade. No fotojornalismo, especificamente, além da intencionalidade do fotógrafo que tomou as imagens, há a intencionalidade do veículo e dos editores responsáveis.

No objeto de estudo deste trabalho, o peso dos critérios de noticiabilidade e a diferença editorial de posicionamento são percebidos na observação da primeira página de cada veículo de comunicação. A *Folha de Londrina* optou por anunciar o crime em uma chamada seca, sem fotografias, sem o apelo visual. A imagem em destaque na primeira dobra do jornal remete ao esporte e traz a palavra “esperança” em destaque. Somado às outras manchetes, o título principal divide a atenção. Os editores escolheram dividir a notícia do latrocínio com outros fatos. Há três fotografias grandes na capa, nenhuma se refere ao crime.

No *Jornal de Londrina* o caminho escolhido pela edição foi o oposto: grande parte da primeira página é dedicada à tragédia. A fotografia da cena é usada em grande destaque e, não bastasse o sentimento de

emoção que ela provoca, os editores inseriram elementos gráficos para intensificar a mensagem de tristeza, da insegurança, da violência. Marcas de tiro – obtidas por recursos gráficos – “furam” a página e a manchete faz menção de que não apenas Isabella Garcia Lopes, mas toda a cidade foi ferida com aquele tiro. A substituição da letra “o” na palavra “coração” por uma marca de tiro é um elemento visual importante, usado intencionalmente para ressaltar o crime e potencializar a mensagem de perigo e insegurança.

O formato *berliner* do *Jornal de Londrina* propicia uma diagramação diferenciada na capa, ao contrário da *Folha de Londrina* com o formato *standard*. O primeiro dá a possibilidade de utilizar uma única chamada no espaço abaixo do cabeçalho do jornal e, com isso, abre o leque para a inserção de uma única imagem. Na *Folha de Londrina* isso fica limitado pelo espaço ampliado do formato.

Entretanto, esta diferença não impede a *Folha de Londrina* de explorar uma imagem com destaque na primeira dobra. Por isso, a forma como cada veículo informou o crime ocorrido é um sinal da linha editorial adotada: mais fria na *Folha*; mais emotiva e trabalhada no *Jornal de Londrina*, que adotou, inclusive, tamanhos diferenciados de fontes para chamar a atenção na manchete. Na *Folha de Londrina*, o padrão do projeto gráfico provavelmente seja um limitador para esse tipo de criação.

Com a palavra, os repórteres fotográficos

A metodologia da desconstrução analítica para aferição da intencionalidade de comunicação do repórter fotográfico pressupõe um estudo do percurso gerativo da fotografia, ou seja, do fotógrafo à fotografia, e não sua análise do produto final para frente, da fotografia ao leitor, como normalmente ocorre nas possibilidades de análise.

Por este método, o estudioso decompõe a fotografia para estudar a especificidade dos recursos técnicos e dos elementos da linguagem fotográfica utilizados em sua composição. Assim, o uso de uma lente

grande angular (recurso técnico) pode indiciar que o fotógrafo quisesse valorizar o primeiro plano ou obter maior profundidade de campo na imagem. Da mesma forma, o uso do plano médio (elemento da linguagem fotográfica) pode sinalizar que ele desejasse interagir o sujeito ao ambiente. E assim sucessivamente, respeitando e adotando os conceitos, definições e resultados visuais de cada elemento da linguagem fotográfica ou possibilidade dos recursos técnicos.

Contudo, é importante frisar, a desconstrução analítica oferece apenas possibilidades dedutivas para se aproximar da intencionalidade de comunicação do repórter fotográfico no ato da tomada da fotografia. Por mais que se respeite os resultados visuais dos recursos técnicos e os conceitos de cada elemento constitutivo da linguagem fotográfica usados para a obtenção da imagem e construção da mensagem fotográfica, só quem fez a fotografia é que pode, com certeza, dizer que mensagem pretendia passar ao leitor quando fez a fotografia.

Portanto, depois da análise, decidimos ouvir os repórteres fotográficos dos dois jornais para que eles, os verdadeiros construtores das mensagens fotográficas, corroborassem – ou não – a intencionalidade de comunicação que nós, pesquisadores, havíamos pretensamente “deduzido” de suas imagens. Roberto Custódio e Olga Leiria gentilmente responderam aos e-mails enviados. Neles, a pergunta era simples, direta e objetiva: “O que, de fato, você pretendia transmitir ao leitor quando fez esse registro fotográfico?”

Roberto Custódio, do *Jornal de Londrina*, descreveu como o ocorreu o fato, do momento em que recebeu a pauta até sua chegada ao local do crime. Segundo ele, quando recebeu a informação, estava distante do local. Fato que não pode ser “lido” na fotografia, mas interfere na imagem final, no trabalho, como ele relata abaixo:

Minha preocupação foi tentar chegar a tempo suficiente para registrar o fato com o máximo possível de informações, como a presença da vítima ainda recebendo os primeiros socorros, por exemplo, a movimentação policial etc. Nessa situação, cheguei

um pouco atrasado, com a adrenalina um pouco acelerada, então você tem que olhar à sua volta e apurar o que sobrou de informações. A vítima já tinha sido encaminhada ao hospital, então já não tinha ambulância. Essa imagem me salta aos olhos, era o que eu tinha de mais forte para trabalhar, o que passou pela minha cabeça é que a pessoa chorando talvez fosse um parente próximo sendo consolado, a exploração de emoções em casos como esses, às vezes, é mais forte do que imagens da própria vítima, nesse caso o homem chorando era o motorista da vítima e estava bastante chocado.¹

Sobre o aspecto técnico, Custódio recorda que a câmera estava equipada com uma lente 24-70 mm o que, segundo ele, limitava o trabalho, pois o local estava tumultuado. “Eu poderia ter explorado o homem chorando em planos mais fechados, mas perderia informação, então optei pela lente 16-35mm, ela me proporcionou maior liberdade.”

O repórter fotográfico revela que realmente quis intensificar o lado emocional. “Decidi pelo plano baixo (*plongèe*), não sei se é o caso, para expor melhor a expressão do homem e evitar que elementos indesejáveis ao fundo poluíssem ou tirassem a atenção do personagem da cena.” Custódio diz não se lembrar da abertura do diafragma, mas confirma que em imagens como essa costuma trabalhar com aberturas que propiciem boa profundidade de campo e permitam uma velocidade segura de obturador. É claro que a fotografia publicada foi apenas uma das dezenas que ele registrou da ocorrência. Ele explica como costuma trabalhar.

Depois de garantida a imagem mais forte, explorei bastante a movimentação policial em planos gerais, às vezes com policiais empunhando armas em primeiro plano, e curiosos em segundo plano; outras com foco somente nas armas e o plano de fundo desfocado. Às vezes somente o detalhe de uma foto passa alguma informação, então, acredito que o fotógrafo tem que pensar – e muito – nos recursos e conhecimentos que tem para passar o máximo de informações em uma fotografia.²

¹ Entrevista concedida por e-mail à Fernanda Grosse Bressan em 01/07/2011, às 12h08m.

² *Ibidem*.

Repórter fotográfico experiente, Roberto Custódio lembra que é preciso estar sempre atento para não ser pego de surpresa.

Quando estou em serviço, procuro andar com a câmera sempre com um ISO de acordo, se estou no sol, na sombra, nublado. Se o lugar não tem luz alguma, deixo o flash de prontidão e sempre deixo a câmera em módulo semiautomático. Comparo o repórter fotográfico a um soldado, tem que estar sempre alerta.³

A repórter fotográfica da *Folha de Londrina*, Olga Leiria, foi mais sucinta em seu relato, no qual revelou que realmente quis mostrar o fato contextualizado em aspectos mais amplos:

Pelo que me lembro dessa foto, foi uma geral do acontecido. Fiz essa opção de tomada geral para mostrar o local deste fato, pois é uma região frequentada por todas as classes e que qualquer um está sujeito a uma ação deste tipo, mesmo durante o horário do almoço, e que não devemos ter cuidado somente quando anoitecer.⁴

Considerações finais

O jornalismo é uma atividade em que a intencionalidade se manifesta em maior ou menor grau. No fotojornalismo, em razão de a mensagem ser escrita pela subjetividade das imagens e não pela objetividade das palavras, a intencionalidade do produtor da fotografia pode, às vezes, passar despercebida ao leitor, por seu não preparo formal para a leitura imagética. Mas, quase sempre, as fotografias procuram transmitir uma mensagem ao leitor.

Para ler fotografias e extrair delas a essência de sua mensagem de comunicação torna-se importante conhecer os recursos técnicos e os elementos da linguagem fotográfica com os quais ela, a mensagem, foi

³ *Ibidem.*

⁴ Relato enviado por e-mail à Fernanda Grosse Bressan em 10/07/2011, às 15h32m.

composta. Esses conhecimentos permitem uma análise, pelo processo de desconstrução analítica, capaz de se aproximar da intencionalidade de comunicação do repórter fotográfico no ato do registro. “Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam.” (KOSSOY, 2007, p.32).

O plano em que a fotografia foi tomada, por exemplo, diz muito sobre a intencionalidade do fotógrafo. No caso das imagens do latrocínio de Isabella Garcia Lopes, a escolha do plano pelos repórteres fotográficos que cobriram o episódio resultou em duas fotografias completamente distintas. O plano aberto usado por Olga Leiria, da Folha de Londrina, propiciou o registro do contexto, integrando a viatura da polícia, a ambulância do SAMU e pessoas na rua, próximas ao local. A imagem mostra ao leitor como estava o local logo após o crime. Ela tem caráter mais informativo. Informação comprovada pela própria repórter fotográfica por e-mail.

A fotografia de Roberto Custódio, do *Jornal de Londrina*, em plano mais fechado, foca a emoção da tragédia. Não importa se o socorro estava ali ou se a polícia já havia chegado, a imagem do motorista abalado estava no centro das atenções do fotógrafo. A escolha do plano médio indicou que ele “pretendia” passar para o leitor um sentimento, como ele próprio confirmou posteriormente. Ele escolheu o homem – chocado e sendo consolado – como elemento principal de sua mensagem. Essa era, segundo ele, a “imagem forte” do episódio.

Não raro, os repórteres fotográficos lançam mão de elementos de significação para compor suas mensagens. Ricos em informação, esses elementos trazem um pouco da denotação para a fotografia, mídia altamente conotativa. A ambulância, por exemplo, é um elemento que invariavelmente vai transmitir a mensagem de socorro a alguém ferido. Inserida na fotografia, reforça essa informação. Sabedor disso, o repórter fotográfico do *Jornal de Londrina* revelou em seu e-mail que, a caminho da cena do crime, pensava em chegar o mais rápido possível para tentar registrar o atendimento da vítima. Ou seja, ele queria elementos de

significação em seu registro, fato que não foi possível por haver chegado depois da saída da ambulância do local, mas seu nível de atenção lhe propiciou o registro do que chamou de uma “imagem forte”, emotiva.

O repórter fotográfico sabe da importância dos elementos de significação e os usa para fazer com que sua mensagem chegue com menos ruídos ao leitor. A fotografia de Olga Leiria apresenta a soma da força de alguns elementos substantivos de significação. Com isso, ela atinge seu objetivo de comunicação e a fotografia por si só, independente do texto – ou mesmo da legenda –, passa a informação de acidente ou crime. Já a imagem de Roberto Custódio tem a força de elementos subjetivos de significação que induzem ao sentimento, como o choro do motorista. É um elemento menos exato, conseqüentemente, gerador de mais interpretações e emoções. São, portanto, dois caminhos, duas possibilidades diferentes para noticiar um mesmo evento.

Essa salutar diversidade só é possível porque a comunicação não é uma ciência exata. Ela é um processo no qual entram sensações, conhecimentos, cultura, educação, códigos e significantes que normalmente resulta em diversos e inimagináveis significados. Talvez esteja aí a sua maior riqueza. Trata-se de um processo que sempre se renova e se multiplica. E a mídia fotografia faz parte da “ciência” da comunicação, ainda insipiente e à espera de teóricos e estudiosos que aprofundem seus significados e processos.

Referências

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico: a intencionalidade da comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Linguagem fotográfica: objetividade e subjetividade na mensagem fotográfica. **Formas e Linguagens**, Ijuí, ano 2, n.5, p.165-187, jan./jun. 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: uso e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRAGA, Cristiana Veroensi. Rindo do quê? **Folha de Londrina**, Londrina, 20 maio 2011. Cartas, p.2.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

SCHEUER, Eliana Cristina. Segurança em Londrina. **Folha de Londrina**, Londrina, 18 maio 2011. Cartas, p.2.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Foto-choque e tragédias no fotojornalismo: análise fotográfica dos terremotos no Haiti e no Japão pelo *blog Big Picture*

Anderson José da Costa Coelho
Anna Letícia Pereira de Carvalho



Foto-choque e tragédias no fotojornalismo: análise fotográfica dos terremotos no Haiti e no Japão pelo *blog Big Picture*

Anderson José da Costa Coelho¹
Anna Letícia Pereira de Carvalho²

Resumo: Este artigo analisa, pela proposta metodológica da desconstrução analítica, a intencionalidade de comunicação do fotógrafo e do editor de fotografia nas reportagens fotográficas de duas grandes catástrofes naturais ocorridas recentemente: o terremoto que atingiu a cidade de Port-au-prince, no Haiti, em janeiro de 2010, e o terremoto seguido de tsunâmi, na região nordeste do Japão, em março de 2011. A partir das análises, traça um estudo comparativo dos dois ensaios fotográficos publicados no *blog* de fotojornalismo *Big Picture*, nos dias 13 de janeiro de 2010 e 11 de março de 2011, buscando verificar os impactos do choque nas fotografias.

Palavras-chave: *Big Picture*. Foto-choque. Fotojornalismo. Terremoto no Haiti. Terremoto no Japão.

* Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestrando em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Repórter fotográfico do jornal *Folha de Londrina*. E-mail: andersoncoe@gmail.com

** Graduada em Mídia Logia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestranda em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, de São Paulo. E-mail: annaleticia@gmail.com

Introdução

A comunicação atual não está sendo mediada somente pela escrita, mas também pela virtualidade. Os indivíduos que acessam as informações virtuais reconstróem o modo de visualizar um acontecimento por meio de suas subjetividades e das milhares de conexões que provém do processo de navegar pela internet. Ela possibilita uma interação maior que os outros meios de comunicação, além de ser um sistema de relação global, considerando-se os contextos sociais e como os sujeitos se relacionam.

Dentro desse mundo de produção comunicacional e cultural, no qual não existem territórios pré-definidos, a dispersão de informações passa a ser caótica e não linear, permitindo diversas possibilidades, tais quais as imagens jornalísticas, que ganharam na internet um papel singular na representação de notícias.

As novas tecnologias da comunicação, como a internet, trouxeram para o público acostumado ao fazer jornalístico impresso uma nova perspectiva. A possibilidade de criar um jornal próprio, para defesa de suas ideologias e opiniões, evidencia o desenvolvimento democrático no modo de produzir o *webjornalismo*. Dentro desse contexto midiático, as imagens ilustrativas de reportagens jornalísticas também trouxeram um diferencial. Elas não estão mais atadas ao tamanho e à quantidade imposta pela editoração impressa, agora fazem parte da notícia, são numerosas, provém de diversos produtores de imagens e carregam uma significação com olhares de fotojornalistas profissionais e amadores.

O fotojornalismo surgiu com a necessidade de se documentar um acontecimento, em muitos casos, imediatos. A imagem era a prova da notícia, a testemunha ocular, muitas vezes sem ser considerado o ponto de vista do fotógrafo ou a manipulação da imagem. Na era digital, ela se tornou mais democrática e acessível, provando que esse meio de comunicação pode ser mais forte até do que a televisão no uso intenso, quase abusivo, de imagens e notícias. Agora, tudo é calcado em imagens, que, muitas vezes, impressionam.

Porém, sempre prestigiamos a fotografia como um complemento da notícia escrita e a atenção dada ao *webfotojornalismo* só se baseava em pequenas imagens no *layout* dos *sites*, algumas com a possibilidade de serem um *hiperlink* para a mesma imagem em tamanho maior. A imagem não deixa de ter o seu passado impresso, ela ainda precisa de contextualização, uma regra do fotojornalismo que não leva em consideração o suporte, como afirma a pesquisadora Dulcília Buitoni (2009):

Ao analisarmos jornais na *web*, temos a impressão de que o panorama pós-tecnologia digital ainda não foi suficientemente assumido pelos formatos jornalísticos presentes na rede. Os modos de ver e de ler estão ainda muito próximos do que acontece no jornalismo impresso convencional.

A partir daí, podemos citar o diferencial do *site boston.com/bigpicture*, cujo nome – “foto grande” – resume basicamente o objetivo a que se presta. As imagens, neste *site*, não são apenas ilustrações ou complementos de notícias; elas são as notícias. São imagens digitais em alta resolução, mostradas já em tamanho grande, prontas para serem vistas e, muitas vezes, apreciadas. São imagens provenientes de vários locais da internet, como as da agência internacional de notícias Reuters e as do *site* Getty Images. Todos os dias há uma seleção de aproximadamente 30 fotografias que fizeram notícias. Guerras urbanas, eventos naturais, festas e figuras populares, todas com senso estético e plasticidade incomparáveis.

As imagens são acompanhadas por pequenas legendas, que descrevem a situação e o acontecimento de forma sucinta. O aprofundamento da notícia é provocado pelas imagens. São fotografias que significam olhares, que nos faz desconfiar de uma possível encenação e que possuem simbologias a respeito da representação social propiciada pela fotografia.

Levando-se em conta a intencionalidade de comunicação do fotógrafo ao registrar o fato, e do editor ao selecionar e organizar as fotografias para publicação, analisaremos como são compostos os impactos

das fotografias chocantes (foto-choque)¹ num *site* que tem a pretensão exclusiva de noticiar por meio de imagens. Trata-se de uma publicação fotojornalística que respeita os padrões não só relacionados ao gênero fotográfico, mas também atende à diagramação do seu veículo. No *Big Picture*, as imagens digitais, na maioria dos casos, possuem qualidade superior, pois devem ocupar a centralidade e o espaço quase que exclusivo da tela do computador. Isso, claro, traz novas significações, posto que privilegia a imagem em detrimento da legenda e até mesmo da notícia. Apesar de a leitura ser condicionada pela edição das imagens, percebe-se claramente que existe a intenção de construir uma representação do mundo para aqueles que veem as fotografias longe de seus contextos geradores. Uma saturação primordialmente imagética.

Sendo assim, com todas as transformações que ocorreram com o fotojornalismo, este estudo analisa quatro fotografias do terremoto que atingiu a cidade de Port-au-prince, no Haiti, dia 12 de janeiro de 2010, e quatro imagens do tremor seguido de tsunâmi, que atingiu o nordeste do Japão, no dia 11 de março de 2011, todas postadas no *Big Picture*, o *blog* de fotojornalismo do jornal *The Boston Globe*.

Big Picture: uma nova possibilidade de fotojornalismo

No contexto de inovações dos suportes das mídias surgiu o *blog Big Picture*². Criado e administrado pelos editores de fotografia do jornal *The Boston Globe*³, tem por objetivo publicar fotografias de modo a contar notícias mundiais.

As reportagens fotográficas são postadas às segundas-feiras, quartas-feiras e sextas-feiras, sempre acompanhadas de legendas explicativas. Cada ensaio, atualmente, tem cerca de 40 a 50 fotografias,

¹ Neste estudo, adotamos o conceito de foto-choque da pesquisadora Margarita Ledo Andión. Ela define a foto-choque como “la imagen ‘que suspende el lenguaje y bloquea la significacion’, la imagen que, desde punto de vista antropológico, nos conduce a las leyes de proximidad psico-afetiva, em relación a la idea de la muerte y como creencia determinista de sumisión a las fuerzas de la naturaleza”. (ANDIÓN, 1998, p.99-100, grifos da autora).

² Disponível em: <<http://www.boston.com/bigpicture>>.

³ Sediado no site de informações <www.boston.com>.

provenientes de várias agências de notícias⁴, que reúnem diversos pontos de vista sobre o fato publicado ou, em alguns casos, somente com um ponto de vista.

O aspecto que chama a atenção para este *fotoblog* é que ele foi o pioneiro a publicar imagens em alta resolução, que, há dois anos, era impensável na *web*. No entanto, em tempos de aumento e expansão da banda larga e variedades e formas de se conectar à rede, essa convergência digital é uma alternativa para o uso desses novos serviços. O *Big Picture* reúne e organiza fotografias de várias pautas e, com a edição fotográfica, gera novas formas de conteúdo, por meio de fotorreportagens, remidiatizando-as para um tema em comum, com o objetivo de alcançar novos eixos de audiência e visibilidade.

O *Big Picture* usa a edição fotográfica para compor seus ensaios. As fotografias são editadas de forma a transmitir um sentido narrativo, ou seja, além da intencionalidade de comunicação do fotógrafo que cobriu o fato, ocorre também a intencionalidade do editor, que compõem vários olhares de um mesmo fato e cria uma narrativa noticiosa. Fernanda Catanho (2007, p.94) deixa claro essa construção de discurso, por meio da fotografia, ao ressaltar que “o editor, ao criar a narrativa a partir das fotografias, praticamente induz o leitor a cumprir um determinado trajeto que o leve a compreender sua intencionalidade no ato da construção da mensagem”.

As notícias do *Big Picture* se aproximam de um ensaio fotojornalístico. Essa forma intencional e subjetiva de compor imagens, por meio da seleção e organização das fotografias, mostra que os editores do *blog* buscam passar um sentido para seus leitores, já que a forma como são dispostas as imagens não é aleatória. Para além do caráter informativo, elas constroem um olhar objetivo, uma visão narrativa dos fatos. Não é somente a intenção de noticiar que norteia o fotojornalismo, mas também a busca de um equilíbrio entre elementos dessa linguagem, o estético, o informativo e o ideológico.

⁴ As fontes das fotografias são as grandes agências de informação como AP (Associated Press), Reuters e Getty Images e algumas de domínio público, como as governamentais.

Todos os discursos são intencionais, têm uma carga ideológica e constituem formas simbólicas. A ideia de jornalismo isento, neutro, que busca noticiar os fatos como eles são realmente, é uma condição utópica. Os órgãos de comunicação sempre trabalham com uma linha editorial. E, obviamente, o que não corresponde aos padrões editoriais, não é publicado. Logo, a editoria, além de dar coesão na organização das fotografias publicadas pelo *blog*, também pode inferir intencionalidades em suas seleções.

Isso porque as formas simbólicas possuem uma característica muito importante: elas são acessíveis a receptores de diferentes partes do mundo produzindo um novo tipo de visibilidade, principalmente com o surgimento da internet. O mundo se tornou testemunha de todos os tipos de acontecimentos e as formas simbólicas acabam atingindo pessoas que possuem poucas características em comum, mas que compartilham a acessibilidade global. Pensando nisso, achamos necessário discutir a publicação de fotografias chocantes e até que ponto sua utilização contribui para o ato de noticiar. Será que elas apenas noticiam ou ultrapassam a esfera do conforto e exaltam a violência?

Sontag (2003) mostra como essas imagens fortes e chocantes orientam a produção e edição de notícias, em uma sociedade na qual o que mais chama atenção é o que vende. Esse tipo de orientação torna-se uma tendência nas mídias e criam um ciclo que, repetidamente, se alimenta de imagens chocantes para uma demanda de consumo.

Isso se deve ao fato de que a representação fotojornalística participa de uma esfera de legitimação, posto que este gênero fotográfico está encarregado de transmitir elementos que se organizam sob uma ideologia construída de forma hierárquica e metódica. Essa cadeia de organização provém do fato de que a imagem fotográfica deve se ater a uma dimensão aproximativa do real, de modo a funcionar como uma espécie de síntese de um acontecimento, sem cair num reducionismo, mas de forma a transmitir informações explícitas e, também, implícitas.

O jornal, por sua vez, ou o *webjornal* como no caso do *Big Picture*, está inserido num contexto cultural particular e isso intervém na forma como

a mensagem jornalística é transmitida. Esse cenário, aliado a um conjunto de profissionais, que encaram na unidade jornalística uma maneira de atender às regras impostas pela instituição, e ao público, ao qual o jornal se destina, cria o discurso característico do veículo.

Um fato pode ganhar várias dimensionalidades de discurso. As fotografias de impacto ou fotos-choque trazem alguns questionamentos: Temos que divulgá-las? Com que parâmetro? Até que ponto essas imagens, ou o excesso delas, nos fazem esquecer o horror que representam?

Sontag (2003) diz que não é na fotografia que está o horror, mas no ato de vê-las. Para justificar seu pensar, destaca que uma imagem de impacto é facilmente transformada em clichê. A partir disso, se torna ineficaz, perde o sentido de choque e se transforma em “mais uma”. A sociedade contemporânea acaba condicionada a contemplar a dor dos outros pela imprensa, e as imagens surgem com tamanha celeridade sob seus olhos, que as pessoas não conseguem ter impressões mais aprofundadas sobre elas, somente veem imagens “fantásticas”. Este tema sempre se repete e entorpece as mentes, que se tornam alheias à dor dos outros.

As fotos-choque alcançam uma notável visibilidade com a internet. Neste contexto, o *blog Big Picture* se transforma em numa espécie de representação social que possui forte carga ideológica, na qual é possível perceber nuances de representação nas publicações, como as aqui analisadas.

Impacto e foto-choque nas tragédias do Haiti e do Japão

Se revisada a história do fotojornalismo percebe-se que com o tempo e a prática de vários fotógrafos e editores foi-se fundamentando uma rotina valorativa para a cobertura de guerras e catástrofes. Para essa exploração da dor alheia buscou-se a foto-choque, atualmente um elemento constante na *mass media*, já que a partir de exigências no mercado das

notícias, tornou-se parte dos critérios de noticiabilidade, pois seu universo busca toda a “iconografia do anormal” (ANDIÓN, 1988), seja da violência explícita de tragédias naturais ou conflitos.

O “valor da notícia”, neste estudo, é a exposição da dor e do choque dos terremotos que atingiram diferentes proporções no Haiti e no Japão. No Haiti, a exploração da dor foi mais explícita, buscada em fotografias de flagrantes, feitas “ao vivo” durante o tremor, com pessoas soterradas, carregadas, feridas e mortas. No terremoto do Japão, a exposição da dor foi mais contida, editada. Nas tomadas fotográficas não há feridos, muito menos mortos; apenas pessoas preocupadas em chegar às suas casas, como se o tremor fosse um inconveniente congestionamento na hora do *rush*.

Com 7,0 graus de magnitude na Escala Richter, um terremoto assolou o Haiti, próximo à capital Port-au-prince, no dia 12 de janeiro de 2010. Foi o pior terremoto em 200 anos. Quase toda estrutura física da cidade foi levada abaixo; o governo do país, que já era frágil, foi fragmentado. Segundo dados oficiais, estima-se que cerca de 220.000 mil pessoas perderam a vida na hecatombe. No Japão, no dia 11 de março de 2011, tremores de 8,9 graus de magnitude atingiram a costa leste, seguidos por um tsunâmi de 23 metros, que destruiu várias cidades japonesas e deixou centenas de mortos e milhares de desabrigados. Além disso, se instaurou uma crise nuclear, deflagrada em razão dos danos causados na usina de Fukushima, região norte do país.

Em tragédias de tal magnitude é inevitável que não se veicule fotos-choque. No entanto, documentar e editar as fotografias de uma tragédia, ressaltando valores morais com o uso da linguagem fotográfica, é um caminho para uma cobertura sensata. Nas postagens do *Big Picture* foram mostradas imagens tomadas imediatamente após – ou mesmo durante – cada tragédia. Sobre o terremoto do Haiti, foram postadas 48 primeiras imagens, mas seis foram retiradas do ar, devido problemas de direitos autorais com o fotógrafo. Dos tremores do Japão, 47 fotografias foram postadas.

Por serem tantas, torna-se impraticável para este estudo analisar todas as imagens postadas. Realizado o recorte de pesquisa por amostragem foram escolhidas quatro fotografias do terremoto do Haiti e outras quatro do Japão. Com uma análise comparativa entre as imagens das duas tragédias, tentaremos verificar como se deram os impactos das fotos chocantes.

Usaremos a proposta metodológica da intencionalidade de comunicação para as análises. Este procedimento metodológico, proposto pelo pesquisador Paulo Boni (2000), ressalta que quando o fotógrafo faz uma tomada fotográfica ele tem uma visão intencional e busca, usando os recursos técnicos e os elementos da linguagem fotográfica, explicitar essa intenção para que ela seja decodificada pelo leitor.

Normalmente, a fotografia é reflexiva, intencional. No entanto, em determinados momentos, ocorre o “flagrante” no fotojornalismo. É aquele momento em que o fotógrafo esquece os elementos estéticos e se preocupa apenas em obter a informação em primeiro lugar. Muitas fotografias se tornaram antológicas pelo fato de o fotógrafo estar no lugar certo, na hora certa.

No caso da análise das tragédias do Haiti e Japão, muitas imagens selecionadas pelas agências e postadas nos dias 12 de janeiro de 2010 e 11 de março de 2011, respectivamente, carregam tanto a intencionalidade do fotógrafo, que esteve no local e registrou o fato, quanto a do editor, que escolheu vários olhares para fazer uma síntese do evento noticiado.

Em âmbito geral, nas postagens sobre o terremoto do Haiti⁵ percebemos que grande parte das imagens foi tomada em ângulos fechados e médios, dando preferência à dor dos haitianos. Nestas imagens, ficam eminentes o desespero e o desmorreamento perante uma situação inusitada. São fortes as imagens de pessoas já mortas e muitas feridas em situação precária. Muitas fotografias foram tomadas com câmeras de baixa resolução. Há intencionalidade evidente em algumas imagens, mas em outras predominou o flagrante, o registro imediato.

⁵ Disponível em: <http://www.boston.com/bigpicture/2010/01/earthquake_in_haiti.html>

No Japão⁶, mesmo com a intensidade do terremoto seguido de tsunâmi, houve o registro mais intenso da catástrofe com maior número de imagens em ótima definição. Para tanto, é preciso considerar que o Japão é um país que possui grandes metrópoles, nas quais estão concentradas as sucursais das grandes agências de notícias, como *Reuters* e a *AP*. A cobertura da catástrofe do Japão foi maior que a do Haiti, pois, neste, ela pegou de surpresa não só os habitantes do país, mas também o governo e imprensa.

Grande parte das fotografias postadas sobre o Japão foi tomada em grande plano geral⁷, inclusive tomadas panorâmicas, mostrando o imenso impacto da catástrofe, em especial do tsunâmi que devastou várias cidades na região nordeste. Em menor intensidade aparecem imagens em planos mais fechados, mas em nenhuma delas aparecem pessoas feridas ou mortas. É clara a diferença entre as fotografias do Haiti, nas quais há imagens fortes de mortos e feridos, e do Japão, que apenas mostram pessoas em abrigos, esperando a situação se estabilizar.

Na primeira lâmina temos duas fotografias (Figuras 1 e 2), ambas são imagens fortes, que mostram o desespero de haitianos e japoneses diante do terremoto. Na imagem superior, de Carel Pedre/AP, pessoas correm entre os escombros de um edifício danificado logo após a catástrofe, no Haiti. Tomada em plano médio, muito comum no fotojornalismo, busca mostrar de forma imediata os impactos do terremoto. É a fotografia que abre a matéria no *Big Picture*, deixando claro ao leitor a forma abrupta como se deu a catástrofe, criando um equilíbrio entre pessoas, nos planos inferior e lateral, e a destruição, no plano superior da imagem.

⁶ Disponível em: <http://www.boston.com/bigpicture/2011/03/massive_earthquake_hits_japan.html>

⁷ Paulo César Boni reúne em seu artigo *Linguagem fotográfica: objetividade e subjetividade na composição da mensagem fotográfica* os principais elementos constitutivos da linguagem fotográfica: planos de tomada, planos de foco, composição, regra dos terços, perspectiva, foco, profundidade de campo, foco seletivo, ângulos, movimento, cavalgadura, textura, contrastes, tonalidades, cor, iluminação, formatos, elementos de significação e equilíbrio. Segundo ele, é com a gama desses componentes que o fotógrafo transmite sua mensagem, trata-se de “um instrumento de escrita e tradução”. (BONI, 2003, p.186).

Figuras 1 e 2 - Imagens de desespero

Figura 1: This photo provided by Carol Pedro shows people sifting past rubble of a damaged building in Port-au-Prince, Haiti, Tuesday, Jan. 12, 2010. The largest earthquake ever recorded in the area shook Haiti on Tuesday, collapsing a hospital where people screamed for help. (AP Photo/Carol Pedro)



This photo provided by Carol Pedro shows people sifting past rubble of a damaged building in Port-au-Prince, Haiti, Tuesday, Jan. 12, 2010. The largest earthquake ever recorded in the area shook Haiti on Tuesday, collapsing a hospital where people screamed for help. (AP Photo/Carol Pedro)

Figura 2: People take shelter as a ceiling collapses in a bookstore during an earthquake in Sendai, northeastern Japan, March 11. (Reuters)



People take shelter as a ceiling collapses in a bookstore during an earthquake in Sendai, northeastern Japan, March 11. (Reuters)

É evidente que a primeira imagem foi tomada com uma câmera de baixa resolução ou frame extraído de uma gravação. Seu elemento primordial é o desespero mostrado pelas três pessoas em primeiro plano. Os rostos que se desfazem na correria mostram, de forma subjetiva, desorientação, surpresa e dor. Pode não ter sido a intenção do fotógrafo,

mas podemos supor que o editor selecionou essa imagem para abrir a reportagem devido a esses aspectos.

A segunda imagem – sem o crédito ao fotógrafo e somente com a indicação da agência a quem pertence os direitos autorais, a Reuters – deixa claro o que acontece: pessoas se abrigam enquanto o teto desaba numa livraria na cidade de Sendai (Figura 2). A imagem foi tomada na vertical e em plano médio. Com isso, pode-se ver o que está acontecendo no local e os momentos de tensão a que as pessoas estão submetidas. O elemento de impacto é o teto se despedaçando, em razão das fortes trepidações.

É uma das primeiras imagens em que vemos maior carga de “ação”. Ela é um flagrante, e fala por si só. Mostra o desespero das pessoas, que se encostam à coluna da livraria para se proteger. No rosto da mulher que olha o teto desabando vemos medo. Por isso ela está se protegendo nos braços do rapaz, que também parece estar tenso, mas dá à mulher segurança e proteção. A legenda oferece somente informações acessórias, como local e data do acontecimento.

A incerteza da tragédia e o medo de morrer fazem com que essas imagens sejam pungentes, fortes, já que passam de imediato a ideia do martírio que pessoas passaram diante da fúria da natureza.

Nas figuras 3 e 4 vemos a mesma situação, mas que nos permite fazer inferências diferentes: ambas as imagens são de pessoas que estão impossibilitadas de retornar para suas residências por conta do terremoto. A primeira (Figura 3) foi feita com uma lente grande angular, tentando compor o máximo de elementos na imagem. Mostra a população que dorme na rua na primeira noite após o terremoto em Port-au-Prince, no Haiti. As pessoas se acomodam a céu aberto e tentam conseguir um espaço para se recuperar e descansar e, talvez até, tentar esquecer a catástrofe que assolou o país. Podemos perceber que há uma organização precária nesse abrigo improvisado.

Em termos de intencionalidade, fica evidente que o fotógrafo escolheu a lente grande angular para incluir o maior número possível de elementos no cenário. O enquadramento passa a sensação de aperto, confusão, caos.

Ao eger um recorte espaço temporal para tentar traduzir o todo, usa os recursos técnicos como suporte de narrativa e os elementos da linguagem fotográfica como instrumentos enunciativos do seu modo de pensar. Na somatória da narrativa com a enunciação, ele também cria um discurso. (BONI, 2000, p.51).

Figuras 3 e 4 - Pessoas desabrigadas



O editor entende essa mensagem e a transmite na publicação. Trata-se de uma fotografia necessária para compor a narrativa fotográfica, sendo, portanto, um “ensaio fotojornalístico”. Este é o momento em que não se mostra a tragédia, mas suas consequências: Quantas pessoas ficaram feridas? Quantas morreram? Como essas pessoas reconstituirão suas vidas?

Essas são algumas das mensagens que o editor busca passar na publicação. É nesse momento que se insere o caráter subjetivo da imagem, sugerir em vez de mostrar explicitamente. “Mostrar ou sugerir? [...] sugerir também é mostrar a verdade.” (COL; BONI, 2008, p.47). Atingimos o receptor da mesma maneira – ou até mais intensamente – quando sugerimos a dor do outro. As imagens explícitas de morte, segundo Sontag (2003), nos deixam entorpecidos, alheios.

A segunda imagem (Figura 4), do fotógrafo Haruyoshi Yamaguchi, mostra o que seria, em tese, uma cena parecida com a primeira, pois, ambos os casos mostram pessoas que foram desterradas de suas casas para locais mais seguros. No entanto, vemos que no Japão as pessoas estão mais bem instaladas e vestidas, além de não serem vistos a tensão e caos das imagens do Haiti. Diante do que foi retratado, é como se no Japão houvesse uma rotina de situações desse tipo.

A condição financeira e social do Japão é muito mais estável que a do Haiti. Isso possibilita a estruturação de abrigos específicos e o treinamento de pessoas para esse tipo de situação. De certa forma, o país estava mais preparado para uma catástrofe como essa, dado o seu longo histórico de abalos sísmicos. No entanto, essa foi uma das maiores de toda sua história.

Em termos de técnica, não contamos com os dados de EXIF⁸ para informações precisas, mas podemos supor que a fotografia tenha sido tomada com uma lente de 50 a 70 mm. Tem-se um enquadramento

⁸ São os metadados técnicos registrados nas câmeras digitais no momento que a imagem é tomada: fotometragem, tipo de lente usada, modelo de câmera e balanço de branco. Para mais informações, consultar: <<http://www.tecmundo.com.br/4144-fotografia-voce-ja-ouviu-falar-em-dados-exif-.htm>>.

equilibrado com as pessoas que compõem a cena. Em grande parte, pessoas jovens, aparentemente aguardando o terremoto cessar, com certa tranquilidade, para poderem voltar às suas rotinas de vida e trabalho. Não sentimos a incerteza e o desespero dos haitianos. Isso suscitaria adentrar em questões culturais, para avaliar a reação do povo oriental em relação ao povo latino em situações extremas, mas esse não é o foco de interesse do estudo em questão.

Nas figuras 5 e 6, temos plano aberto em ambas as tomadas. As imagens tentam passar de forma macro, o grande impacto que as tragédias deixaram: o homem e sua ínfima posição diante da dimensão das forças da natureza.

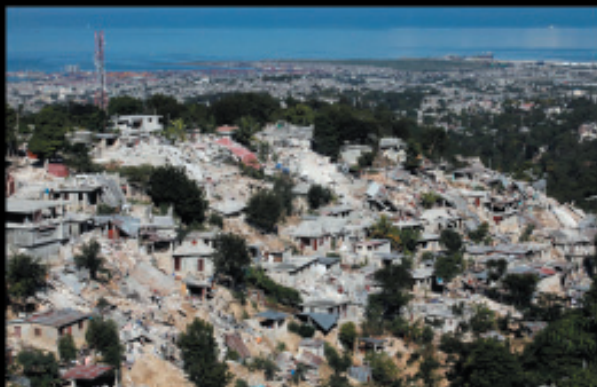
A imagem tomada no Haiti (Figura 5) mostra como ficou arrasado o bairro de Canapé-Vert. Em um primeiro plano, vemos casas simples destruídas pelo abalo sísmico. Já ao fundo, o restante da cidade destruída. É difícil acreditar que uma cidade nessas condições será reconstruída. Em poucos minutos, muitas vidas e destinos foram mudados; o que resta são escombros, muitos mortos e poucos sobreviventes.

Mesmo reforçando amplamente o resultado devastador do terremoto, a fotografia expõe a fragilidade do homem perante o impacto da natureza. O leve enquadramento elevado ou de mergulho nessa imagem busca passar a sensação do impacto do terremoto de forma abrangente e também mostrar a destruição até os limites do horizonte.

A segunda imagem (Figura 6) reforça essa discussão. Além do terremoto, um grande tsunami levou, como se fossem conchas na praia, navios, carros, casas e pessoas. Vendo essa imagem, somos assaltados por algumas dúvidas: Onde estão as pessoas? Será que conseguiram fugir a tempo? Ao mesmo tempo em que nos espantamos com a força da natureza, nos não nos sentimos tocados, pois não vemos as pessoas que possivelmente tenham morrido. Temos a irreal esperança que elas tenham fugido para sobreviver, como nos filmes ficção, talvez da forma mais irreal possível: protagonista sobrevive com sua família enquanto o mundo se despedaça. O problema é que estamos além da ficção.

Figuras 5 e 6 - Dimensões das catástrofes

Figura 5: A view of a damaged neighborhood in the Casape-Ven area on January 13, 2010, after an earthquake the day before in Port-au-Prince, Haiti. (REUTERS/Eduardo Munoz) #



37 A view of a damaged neighborhood in the Casape-Ven area on January 13, 2010, after an earthquake the day before in Port-au-Prince, Haiti. (REUTERS/Eduardo Munoz) #

Figura 6: Shores are submerged in Natori city, Miyagi prefecture (state), Japan, after a ferocious tsunami spawned by one of the largest earthquakes ever recorded, slammed Japan's eastern coast on Friday, March 11, 2011. (Kyodo News) #



43 Shores are submerged in Natori city, Miyagi prefecture (state), Japan, after a ferocious tsunami spawned by one of the largest earthquakes ever recorded, slammed Japan's eastern coast on Friday, March 11, 2011. (Kyodo News) #

Nessa imagem (Figura 6) temos uma visão em grande escala da magnitude da catástrofe no Japão. A tomada foi feita por uma grande angular em ângulo de mergulho, é bem acentuada e mostra, até o horizonte, como ficou a região de Miyagi. Casas, ruas, prédios, tudo engolido pelas águas. Há fumaça, incêndios e destroços na parte inferior

da fotografia, que denotam a gravidade do impacto do tsunâmi. Com essa imagem entende-se que, a razão pela qual o país asiático foi arrasado não corresponde necessariamente ao terremoto, mas sim à devastadora onda gigante, que riscou cidades do mapa e provocou uma crise nuclear.

Num certo momento, em *Diante da dor do outros*, Sontag (2003, p.17) fala que é necessário “uma vasta reserva de estoicismo para percorrer as notícias de um grande jornal a cada manhã, dada a probabilidade de ver fotos capazes de nos fazer chorar”.

Na figura 7, a imagem impactante de uma garota, que chora copiosamente logo após o tremor no Haiti, chama à atenção. É uma imagem forte, íntima pela forte expressão da garota, não há como não parar e pensar na tragédia. A fotografia é assinada por T. Minsky, do *New York Times*. Pode-se pensar, levando em conta a proporção áurea, que essa imagem estaria “equivocadamente” composta, devido ao tema principal estar centralizado, no entanto, esse aspecto não é o relevante da imagem. O choro, a mão no olho, a lágrima que desce pelo rosto tornam esse conjunto da imagem forte, pois mostra toda dor e sofrimento que a catástrofe provocou na população. É um choro não contido, do fundo da alma, um choro de dor, sem pudor, descompassado, como se tivesse sido arrancada com todas as forças uma parte do seu corpo. O choro dessa garota é o retrato da dor do povo haitiano. Ela ganha o *status* de ícone representativo. Essa é umas das fotografias que, por si só, fala tudo.

Realmente é difícil, passar estóico por essa imagem, sem no mínimo pensar na dor do outro. É uma imagem muito mais explícita que qualquer outra de mortos ou feridos que seguiram todas as postagens sobre o terremoto no *Big Picture*, pois ela sugere e não explicita a dor como as outras imagens de corpos sendo retirados dos escombros, ou de pessoas gravemente feridas nos hospitais improvisados na cidade.

Essa fotografia suscita sentimentos: vontade de acalmar esse choro, amenizar essa dor, ser solidário. Mas no conforto dos lares, o que pode ser feito pela população desse país longínquo da América Central?

A compaixão é uma emoção instável. Ela precisa ser traduzida em ação, do contrário ela define. A questão é o que se fazer com os sentimentos que vieram à tona, com o conhecimento que nos foi transmitido. [...] A proximidade imaginária do sofrimento infligido aos outros que é assegurada pelas imagens sugere um vínculo entre os sofredores distantes. [...] Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. (SONTAG, 2003, p.85-86).

Figuras 7 e 8 - Choro e dignidade

Figura 7: A girl sobs in the street shortly after a large earthquake struck in Port-au-Prince, Haiti on January 12th, 2010 (Tequila Monkey for The New York Times) #



38 A girl sobs in the street shortly after a large earthquake struck in Port-au-Prince, Haiti on January 12th, 2010 (Tequila Monkey for The New York Times) #

Figura 8: Evacuees stand around Shinjuku Central Park in Tokyo Japan March 11, 2011. A massive 8.9 magnitude quake hit northeast Japan on Friday, causing many injuries, fires and a ten-metre (33-ft) tsunami along parts of the country's coastline. A tsunami warning has been issued for the entire Pacific basin except for the mainland United States and Canada following a huge earthquake that hit Japan on Friday, the Pacific (Reuters) #



4 Evacuees stand around Shinjuku Central Park in Tokyo Japan March 11, 2011. A massive 8.9 magnitude quake hit northeast Japan on Friday, causing many injuries, fires and a ten-metre (33-ft) tsunami along parts of the country's coastline. A tsunami warning has been issued for the entire Pacific basin except for the mainland United States and Canada following a huge earthquake that hit Japan on Friday, the Pacific (Reuters) #

Susan Sontag (2003) deixa claro que geralmente sentimos dor, pena e solidariedade ao vermos imagens como essas. Mas o que fazer? Sempre tem o consolo, que devido às grandes distâncias da tragédia, não se pode fazer nada. Ao ver as fotografias da dor dos outros, a autora afirma que, devido à grande quantidade de imagens, prevalece a passividade e, posteriormente, a impotência. A imagem da dor, do choro da garota haitiana em desespero, é apenas mais uma das milhares de fotografias que os leitores veem todos os dias. Essa superexposição torna as pessoas insensíveis.

A fotografia seguinte (Figura 8), sem crédito, mostra pessoas abrigadas em uma estação de metrô na cidade de Tóquio. Apesar de haver sido tomada em plano americano, a fotografia ganha *status* de retrato, não de pessoas necessariamente, mas de uma situação, cenário do possível “caos” que o terremoto infligiu no cotidiano dos japoneses, por meio da composição em primeiro plano das moças se consolando com as demais pessoas que aguardam na estação de metrô. Essa imagem não transmite o mesmo peso e dor que a fotografia anterior (Figura 7), mas é possível ver pessoas apreensivas e com dúvidas: O que fazer? Para onde ir? Nela, vemos duas mulheres de olhos fechados se consolando, uma dor contida, reservada. Mais ao fundo, vemos pessoas que estão sérias, como se esperassem o próximo trem de metrô. Não vemos a dor desesperada que estava estampada nas postagens do Haiti.

Considerações finais

Por quais filtros essas imagens passaram? De um modo geral vemos fotografias mais fortes, explícitas e pungentes na tragédia do Haiti. O uso de planos médios foi frequente nesta reportagem fotográfica. Já nas imagens do terremoto do Japão, temos o uso predominante dos planos panorâmico e geral, como se tentassem mostrar mais o impacto da catástrofe no ambiente do que no homem.

Temos tragédias semelhantes, mas abordagens diferentes. Provavelmente as próprias agências de notícias tenham filtrado de forma mais restritiva as imagens do Japão. Se analisarmos as imagens de uma forma geral, o trágico, a dor e a morte são mais intensos no Haiti, o que não significa necessariamente que a tragédia do Haiti tenha sido pior do que a do Japão. Podemos inferir, assim, que as várias fases de produção e divulgação de fotografias passaram por edições.

Entendemos que, ao compor narrativas imagéticas, os editores do *Big Picture* têm como objetivo a informação por meio de reportagens fotográficas e, com a edição, criam aspectos e possibilidades de leituras através de como são selecionadas e compostas as fotografias das agências. Nas imagens analisadas, percebe-se que há uma distinção de tratamento, desde a produção das fotografias até as fases de edição e veiculação das imagens. No Haiti, a abordagem foi mais explícita, posto que é possível observar a existência de muitas fotografias de flagrante, mostrando a “ação” do terremoto. Por outro lado, na abordagem do Japão, houve certa “cautela” ao expor as imagens, não existindo registro de feridos ou mortos.

O *Big Picture* é um interessante objeto de estudo para analisar como o fotojornalismo passou por transformações, tanto em suporte quanto em conceito. Antes o registro único da fotografia de flagrante era considerado a essência do fotojornalismo, mas a possibilidade de contar histórias, usar e refletir fotograficamente para termos imagens mais trabalhadas, que passem a ideia do que foi pautado, corresponde a uma nova alternativa para o fotojornalismo. Essa é a linha editorial do *Big Picture*, que cria novos caminhos para fotografia jornalística, incorporando, adaptando e ressignificando o modo de fazer fotojornalismo, desde a produção de pautas até a divulgação da reportagem, em meio impresso ou digital.

Esses novos suportes ampliam a dimensionalidade, além de dar novos olhares para os fatos. Temos um panorama imagético das reportagens que analisamos. Os perfis de edição fotográfica e intencionalidade da comunicação se mostram evidentes nas postagens sobre o Haiti e o Japão. Na primeira reportagem, vimos imagens mais explícitas, com mortos,

feridos e desabrigados, a partir de uma cobertura de instante mostrando a urgência, desespero e caos. No caso do Japão, vimos que houve uma cobertura inicial mais panorâmica, sem os mesmos tipos de imagens da tragédia no Caribe: fotografias de dor mais contidas, um terremoto seguido de tsunâmi “sem feridos”, apenas com pessoas apreensivas para chegar em suas casas.

Certamente, é mais fácil para imprensa internacional expor às claras a catástrofe que abateu um dos mais flagelados países da América Latina do que a terceira maior potência econômica mundial, que é o Japão. Os leitores das imagens se consolam porque é um país desenvolvido e que em pouco tempo estará com a economia estável. Mas e o Haiti, país que, desde sua independência, sofre com regimes ditatoriais e agora com uma hecatombe que destruiu sua capital? Possivelmente o Haiti levará décadas para se reerguer.

O estudo feito na edição das imagens do *Big Picture*, referente a essas duas tragédias, evidencia que houve uma tendência de apaziguamento das fotos-choque no Japão em relação ao Haiti. Em ambas as postagens, as fotografias não mostram a morte explícita. No entanto, na postagem do Japão há uma preocupação maior em mostrar a amplitude espacial do impacto do terremoto em detrimento da população, o que ocorre inversamente nas postagens do Haiti.

A intencionalidade de comunicação é uma marca do fotojornalismo, pois busca levar a informação por meio do uso das técnicas e da linguagem fotográfica e dar um sentido na fotografia ao expressar mensagens ao leitor. O uso de ângulos, enquadramentos e planos deixa claro que o fazer fotográfico não é aleatório, e sim fruto de habilidade, experiência e reflexão. Nas reportagens fotográficas analisadas verifica-se que o uso desses elementos da linguagem fotográfica foi essencial para o sucesso na transmissão de sentido das fotografias.

A proposta do *blog Big Picture*, de construir um olhar sobre um mesmo tema, com o uso de fotografias oriundas de diversas agências e/ou fotógrafos, é, no mínimo, inovadora e interessante. Mostra a

tendência atual de buscar novas formas de linguagem para propagar a informação. No entanto, para que atinja seu objetivo de formar e informar a sociedade, é necessário que haja um amadurecimento do olhar de seus leitores, além da necessidade de promover novas reflexões sobre o impacto da foto-choque na mídia *online*, já que corresponde a um campo novo, em pleno desenvolvimento, capaz, no entanto, de tornar-se expressivo e de gerar fortes impactos na sociedade.

Referências

ANDIÓN, Marguerita Ledo. **Documentalismo fotográfico**. Madrid: Catedra, 1998.

_____. *Foto-xoc e xornalismo de crise*. La Coruña: Castro, 1988.

BIG PICTURE (Boston). **Earthquake in Haiti**. Disponível em: <http://www.boston.com/bigpicture/2010/01/earthquake_in_haiti.html>. Acesso em: 18 jun. 2011.

_____. **Massive earthquake hits Japan**. Disponível em: <http://www.boston.com/bigpicture/2011/03/massive_earthquake_hits_japan.html>. Acesso em: 18 jun. 2011.

BONI, Paulo César. Linguagem fotográfica: objetividade e subjetividade na composição da mensagem fotográfica. **Formas e Linguagens**, Ijuí, ano 2, n.5, p.165-187, jan./jun.2003.

_____. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. Hipermissão, hiperlinguagem e imagem complexa no webjornalismo. In: MARQUES, Ângela et al. **Esfera pública, redes e jornalismo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2009. p.222-237.

CATANHO, Fernanda Jansen Mira. A edição fotográfica como construção de uma narrativa visual. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.3, n.3, p.81-96, jan./dez. 2007.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 1998.

TECMUNDO. **Fotografia**: você já ouviu falar em dados EXIF?. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/4144-fotografia-voce-ja-ouviu-falar-em-dados-exif-.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina:* elementos formadores da imagem da cidade

Natalia Nakadomari Bula
Milena Kanashiro



Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina*: elementos formadores da imagem da cidade

Natalia Nakadomari Bula *
Milena Kanashiro **

Resumo: Este artigo analisa fotografias classificadas nas quatro maratonas fotográficas *Clic o Seu Amor por Londrina*, de 2001 a 2007, utilizando como referenciais analíticos as discussões de percepção ambiental, sob a ótica da construção de uma imagem coletiva da paisagem urbana. O estudo demonstrou que as fotografias classificadas podem ser tipificadas entre os cinco elementos formadores da imagem da cidade reforçando a qualidade espacial de identidade.

Palavras chave: Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina*. Percepção ambiental. Identidade urbana.

* Arquiteta e Urbanista. Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: arq@nataliabula.com

** Doutora em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: milena@uel.br

Introdução

Todo ambiente está cheio de informações representadas de muitas formas, seja pela natureza, arquitetura, carros, pessoas, comunicação visual ou por interações sociais. Esses elementos da construção da paisagem londrinense são cenas registradas nas edições da Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina*, criada em 2001 e realizada a cada dois anos, sempre nos anos ímpares. A temática do concurso documenta com fidedignidade as transformações paisagísticas – urbanas e rurais – e remetem à busca de retratar os elementos representativos da imagem coletiva da cidade de Londrina.

A cada maratona, cerca de cem fotografias são selecionadas e expostas à visitação pública, em locais de grande fluxo de pessoas, normalmente um shopping center. Para este artigo foram utilizadas as fotografias classificadas nas maratonas de 2001, 2003, 2005 e 2007. Da primeira edição (2001), só tivemos acesso a 13 (treze) fotografias; do concurso de 2003 trabalhamos com 94 (noventa e quatro) fotografias; da maratona de 2005, tivemos acesso a 100 (cem) fotografias; e, finalmente, do resultado de 2007, analisamos 98 (noventa e oito) imagens, perfazendo o universo de pesquisa de 305 (trezentas e cinco) fotografias.

De acordo com Ferrara (1996) a fotografia é uma forma de conseguir um suporte não verbal com um instrumento de representação imagética que enfatiza o caráter sógnico e de linguagem. A concretização dessa informação são as realidades que a fotografia flagra em uma pesquisa de percepção ambiental.

Com base nesta afirmação da autora, as fotografias das quatro maratonas fotográficas são instrumentos de representação de uma realidade coletiva e, por meio delas, este artigo pretende identificar e classificar os elementos formadores da imagem da cidade, a partir de diferentes olhares, considerando o significado da fotografia de Barthes (1980, 1997) e Dubois (1993), a fotografia como signo, de Ferrara (1996), e os referenciais teóricos de percepção ambiental propostos por Lynch (1960).

A análise pelas metodologias da percepção ambiental revela que as fotografias das maratonas reafirmam uma imagem coletiva da cidade, revelando a pregnância de seus códigos culturais de identidade. Isso ocorre de maneira natural, mesmo que o fotógrafo não tenha conhecimento sobre questões de percepção ambiental, pois, na definição de cidade de Silva (2001), deve-se acrescentar a imagem de um mundo vivido, que está sempre se construindo e reconstruindo pelos acontecimentos cotidianos e coletivos de seus moradores.

A pesquisa contribui para as discussões dos elementos formadores da imagem de Londrina e delinea estratégias de incorporação de novos signos e a perpetuação de elementos históricos.

Referenciais teóricos

Desde seu nascimento, a fotografia foi aceita em estudos científicos, pois se acreditava que ela era o espelho do real. Barthes (1986) afirmou que a fotografia era uma mensagem sem códigos, devido à sua gênese física e sua inseparável ligação com o objeto fotografado. Dubois (1993) esclarece que, ao dizer isso, Barthes referia-se apenas ao momento do clique, pois todo processo de produção anterior e posterior à tomada sempre dependeram por inteiro de escolhas e decisões humanas, atestando assim a fotografia como portadora de significado. Esta constatação de Dubois foi confirmada quando Barthes (1997), em textos posteriores, dedicou-se a discorrer sobre os códigos culturais da fotografia, nos quais afirmou que qualquer espaço humano é sempre um espaço com significados. Da mesma forma, Pallasma (2006) afirma que, na maior parte das vezes, os significados estão nas experiências que uma pessoa teve com o lugar, e não em suas formas. A forma, neste caso, funciona como um signo que faz agir os sentimentos.

Em relação aos estudos similares de semiótica, Ferrara (1996) discorre que toda representação se faz através de signos, que representam

algo para alguém. Portanto, um signo pode significar coisas diferentes, dependendo do repertório cultural de cada pessoa, classe econômica, idade e outras variações.

Considerando as discussões de signo, cultura e as relações do homem com o meio ambiente, um campo disciplinar específico, denominado *desenho urbano*, produziu metodologias de análise e de proposições em contraposição à hegemonia do reducionismo presente no planejamento urbano da primeira metade do século XX.

Uma dessas correntes é conhecida como percepção ambiental e tem como principal objetivo traduzir a relação do usuário com o espaço da cidade. Nesta perspectiva, um dos estudos mais conhecidos é o de Lynch (1960), no qual o pesquisador conclui que todo cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações.

Não somos apenas observadores desse espetáculo, mas sim uma parte ativa dele, participando com os outros num mesmo palco. Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles. (LYNCH, 1960, p.11-12).

O método de Lynch (1960) é desenvolvido através de mapas mentais esboçados pelos usuários. A partir da sobreposição dos mapas coletados, o autor identificou cinco elementos formadores da imagem da cidade: *limites, setores, marcos, vias e nós*.

Os *limites* são fronteiras entre duas partes, que podem ser desde vias até uma barreira natural, como um rio, mas podem também não ser uma barreira física, sendo apenas interrupções de continuidade, de tipologia arquitetônica, zonas comerciais ou residenciais, limites entre setores. *Setores*, por sua vez, são regiões urbanas reunidas conforme certas características comuns de tipologia ou uso. Podem coincidir com os bairros também, mas não necessariamente remetem aos bairros administrativos.

Os *marcos*, como o próprio nome diz, são pontos marcantes e estão dentro da única categoria perceptível. Eles podem ser considerados objetos observáveis de certa distância, um edifício, uma torre, um monumento, uma árvore ou montanha. São objetos marcados por sua singularidade e evidência.

As *vias* são as principais representações, sendo os eixos de deslocamento dos observadores como ruas, avenidas, trilhas, caminhos dos mais diversos. E os *nós*, ou cruzamentos, são pontos estratégicos da cidade, pontos de convergência de vias, esquinas, locais que promovam o encontro e grande fluxo de pessoas como praças, shopping centers e áreas de lazer. Lynch (1960, p.21) ainda acrescenta:

A paisagem desempenha, também, um papel social. O ambiente identificado, conhecido de todos, fornece material para lembranças comuns e símbolos comuns, que unem o grupo e permitem comunicação dentro dele. A paisagem funciona como um sistema vasto de memórias e símbolos para a retenção dos ideais e da história do grupo.

A partir da análise dos mapas mentais, Lynch (1960) verificou que a relação da imagem do meio ambiente pode ser analisada considerando três qualidades espaciais da cidade: *legibilidade*, *identidade* (estrutura e significado) e *imageabilidade*. A *legibilidade* é a coerência e organização, ou seja, a facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente. Assim, uma cidade legível seria aquela na qual um transeunte possa se locomover tendo como princípio de localização estruturas de fácil reconhecimento. *Identidade* (estrutura/significado) é a possibilidade de identificação do objeto, o reconhecimento de suas individualidades e particularidades, sua estrutura e relações espaciais com os outros objetos. O significado, óbvio, pode ter variações idiossincráticas. A *imageabilidade* seria a qualidade de um objeto físico que lhe permita a probabilidade de invocar uma imagem forte num dado observador.

Portanto, um lugar imaginável é aquele que se destaca dentre os outros, e que traduzindo aos termos da semiótica age como um forte signo.

Como enfatiza Lynch (1960), a imagem da cidade implica na escolha de elementos dentre um conjunto de possibilidades, em que a singularidade prevalece como a principal característica física, ou algum aspecto que seja único ou memorável no contexto. A identificação e a escolha dos elementos tornam-se mais fáceis quando estes contrastam com seu plano de fundo ou se existir algum destaque em relação a sua localização espacial. O autor ainda destaca a formação de imagens por povos de culturas diferentes, nas quais a percepção está intimamente ligada às experiências do indivíduo.

A percepção é moldável, tem adaptabilidade e flexibilidade.

Não existe uma idéia objetivamente correta da aparência de uma coisa, apenas um número infinito de impressões subjetivas a respeito dela. [...] É impossível dizer, por exemplo, que tal e tal concepção de uma pintura é a verdadeira. Se ela causa uma impressão no observador, e que espécie de impressão causa, depende não só da obra de arte, mas também, em grande medida, da suscetibilidade do observador, de sua mentalidade, educação, de seu meio ambiente. Também depende de seu estado de espírito no momento. A mesma pintura pode nos afetar de modo muito diferente em momentos diversos. (RASMUSSEN, 1986, p.36).

Segundo Lynch (1960), embora cada indivíduo tenha sua imagem própria e única, pode ser que haja uma imagem coletiva de certo espaço urbano pela sobreposição das imagens de vários indivíduos. É importante lembrar que, para a análise de percepção ambiental, não se tem como material de análise a cidade em si, mas as imagens que as pessoas têm dela. Por isso, um método de interpretação de imagens é indispensável.

Desse modo, a percepção ambiental, enquanto forma de produzir informação, depende da tradução em signos, em imagens, do ambiente percebido. Essas imagens concretizam a informação e são, portanto, mais reais do que o próprio ambiente: é essa a realidade que a fotografia flagra em uma pesquisa de percepção ambiental. (FERRARA, 1993, p.267).

As considerações da percepção ambiental foram a vertente norteadora para a categorização das fotografias selecionadas das quatro primeiras maratonas fotográficas com o objetivo de verificar se os objetos representados nas fotografias de *Clic o Seu Amor por Londrina* fazem parte dos elementos formadores da imagem da cidade.

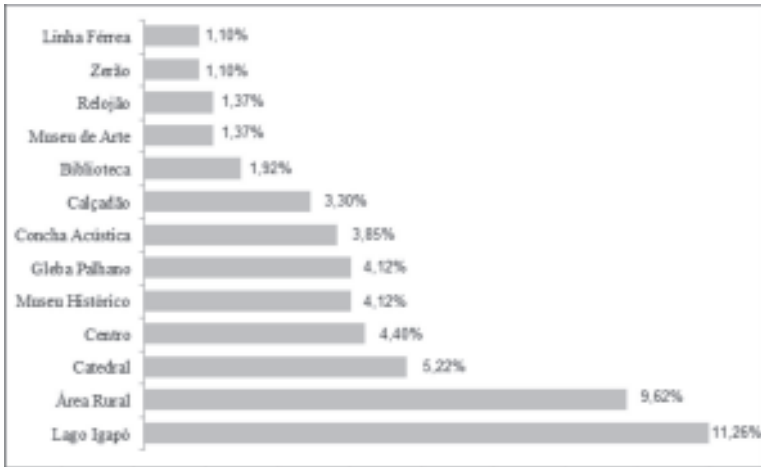
Resultados e discussões

Londrina é considerada uma cidade jovem, desbravada em 1929 e elevada à condição de município em 1934, portanto, nascida após o advento e disseminação da fotografia. Desde a sua implantação, Londrina foi sempre fotografada para o registro de seu crescimento e transformações, pois, segundo Boni e Sato (2009), a melhor forma que a Companhia de Terras Norte do Paraná (companhia inglesa responsável pelo início da colonização no norte do Paraná) encontrou para propagandar a fertilidade do solo foi fotografar suas árvores e ressaltar sua magnitude.

Em uma análise preliminar das fotografias classificadas nas quatro primeiras maratonas já foi possível observar que os lugares mais utilizados/fotografados pelas pessoas da cidade eram significativos. Na classificação de Lynch (1960), estes lugares são considerados como *nós* – locais estratégicos de concentração de atividades ou convergência física do tecido urbano como, por exemplo, o Lago Igapó, o Calçadão, o Centro, o Zerão e a Catedral, dentre outros. Baseado na classificação do autor é possível afirmar que esse resultado já era esperado, pois espaços com esse caráter de convergência funcionam como um sistema de memórias e símbolos para retenção da história do grupo e constroem, assim, a denominada imagem coletiva.

Num segundo momento, foi feita a identificação e classificação dentre os cinco elementos de Lynch: *limites, setores, marcos, nós e vias*, quantificando sua recorrência (Gráfico 1).

Gráfico 1 - Elementos mais fotografados nas maratonas fotográficas de 2001, 2003, 2005 e 2007



Fonte: Elaborado pelas autoras (2011), a partir do universo analisado

Entre os elementos, o mais fotografado foi o Lago Igapó com 11,26% do total de fotografias classificadas nas quatro maratonas. Pela classificação de Lynch (1960), ele pode ser considerado um limite/barreira – elemento linear que, geralmente, demarca uma área ou uma zona conhecida do observador. O Lago Igapó, em seu contexto de *waterscape* (paisagem da água), apresenta uma paisagem de singularidade de Londrina. Outro limite verificado foi a linha férrea, com apenas 1,10%, ou seja, com quatro fotografias nas quatro maratonas (Figura 1).

Na teoria de Lynch (1960), os *marcos* são definidos como elementos de referência externa e de destaque na paisagem, geralmente presentes nas cidades. O único marco fotografado, de acordo com a definição do autor, foi o “relojão”, com apenas 1,37% das fotografias, o que pode indicar a inexistência de referências externas significativas na cidade. No entanto, a partir do universo pesquisado, ou seja, as fotografias classificadas nas quatro primeiras maratonas fotográficas *Clic o Seu Amor por Londrina*, observou-se locais e edificações que podem ser considerados marcos – vistos de certa distância e que funcionam concomitantemente como nós –, locais de concentração de pessoas: a

Catedral (5,22%), o Museu Histórico (4,12%), a Concha Acústica (3,85%), a Biblioteca Municipal (3,30%) e a antiga rodoviária, hoje Museu de Artes de Londrina (1,37%).













Os *setores* mais retratados compõem a imagem da cidade em três áreas contrastantes – área rural, centro e Gleba Palhano. As imagens revelam diversas fases de crescimento da cidade na contraposição de paisagem construída e “natural”. Na avaliação quantitativa tem-se a área rural com 9,62%, o centro com 4,40%, e a Gleba Palhano, com 4,12% das fotografias classificadas.

O calçadão, com 3,30% das fotografias, pode ser tipificado como via e nó. As imagens das maratonas enfatizam o piso característico de *petit pavet*, ou pedra portuguesa nas cores pretas e brancas, como elemento de identificação, recentemente substituído em alguns trechos pelo *paver* (piso intertravado de concreto).

Uma observação constatada foi a presença majoritária de elementos sedimentados na história da cidade. Imagens representativas da cidade para seus usuários – e que podem ser consideradas históricas – somam 80,7% das fotografias classificadas. Em contraposição, as imagens que retratam novas paisagens representam apenas 19,3% do universo analisado.

Esta questão está correlacionada com as discussões de Piaget, citado por Kolhsdorf (1996), sobre a formação de símbolos coletivos, de que a identidade é como partilhar códigos pela permanência das coisas no tempo. A autora complementa que outros aspectos, como os de natureza estética e simbólica, além das práticas sociais realizadas no lugar, reforçam essa relação afetiva por seus moradores. Com base nessas premissas, foi possível observar que novos elementos de representação da imagem da cidade começam a ser inseridos e fotografados nas edições das maratonas fotográficas, como a Gleba Palhano, o Shopping Catuaí, o Hotel Blue Tree, os prédios Twin Tower e o Teatro Marista. Os edifícios citados destacam-se pelo formato, considerando seu entorno imediato, ou por terem como característica o *lócus* de concentração de atividades e de pessoas. A Gleba Palhano, inclusive, desponta como uma área de grande verticalidade, construindo de forma muito acelerada uma nova paisagem da cidade.

Figura 1 - Tabela Síntese das fotografias classificadas

LIMITES	 <p>Foto 01 - Lago Igapó Autor: Camilla Farah B. da Silva, 2003</p>	 <p>Foto 02 - Linha Fêmea Autor: José Lourenço Cansian, 2005</p>	
SETORES	 <p>Foto 03 - Centro Autor: Atílio M.M. Zapparel, 2003</p>	 <p>Foto 04 - Área Rural Autor: Clayton Sergio Tomitao, 2005</p>	 <p>Foto 05 - Gleba Páthano Autor: Ana Flávia Negro, 2007</p>
MARCO	 <p>Foto 6 - Relojão Autor: Osnyr Geske, 2003</p>	<p data-bbox="591 715 624 863">VIA / NÓ</p>  <p>Foto 7 - Calçada Autor: Simone C. Malyez, 2007</p>	
MARCO / NÓ	 <p>Foto 8 - Catedral Autor: Laura C. de Oliveira, 2003</p>	 <p>Foto 9 - Museu Histórico Autor: Mariana M. Matias, 2005</p>	 <p>Foto 10 - Concha Acústica Autor: Andreia C. S. Fernandes, 2007</p>
	 <p>Foto 11 - Museu de Arte Autor: Celso S. Costa, 2003</p>	 <p>Foto 12 - Biblioteca Municipal Autor: Joana S. Justo, 2005</p>	

Fonte: Elaborada pelas autoras (2011), a partir do acervo das maratonas fotográficas Clic o Seu Amor por Londrina de 2001, 2003, 2005 e 2007

Considerações finais

A partir da temática das maratonas fotográficas – *Clic o Seu Amor por Londrina* – as fotografias são representativas de signos e significados londrinenses. Praticamente, todas as trezentas e cinco fotografias classificadas nas quatro maratonas – e analisadas neste trabalho – remetem aos cinco elementos formadores da imagem da cidade, propostos por Lynch (1960) na metodologia de percepção ambiental.

Embora as fotografias possam ser agrupadas nas cinco tipologias descritas pelo autor – *vias, nós, marcos, limites/barreiras e setores/distritos* –, estas revelam, muitas vezes, pontos diferentes do observador do cotidiano, verificando imagens da chamada *quinta fachada* – fotografias de vistas aéreas, com a estratégia de revelar outros ângulos de signos sedimentados na cidade.

O mapeamento realizado dos locais fotografados indica uma maior concentração de tomadas na área urbana, o que reforça a existência de referências culturais em áreas mais antigas e de elementos que se repetem no imaginário dos diferentes fotógrafos e usuários.

A análise quantitativa das fotografias classificadas nas quatro primeiras maratonas fotográficas revela também as principais cenas formadoras da qualidade espacial de *identidade* – a partir da definição de identificação do objeto, seu reconhecimento, sua individualidade e particularidades: Lago Igapó (11,26%), área rural (9,62%), Catedral (5,22%), Centro (4,40%), Museu Histórico de Londrina e Gleba Palhano (4,12%). A pesquisa também identificou que novos signos da cidade estão sendo agregados por serem locais de concentração de atividades ou pela forma dos edifícios, que se destacam da paisagem.

Este artigo demonstra que as fotografias classificadas nas quatro primeiras edições das maratonas fotográficas *Clic o Seu Amor por Londrina* remetem aos elementos formadores da imagem da cidade, de acordo com as discussões de percepção ambiental defendidas por Lynch (1960) e contribui para a necessidade de reforço desses signos

incorporados na memória da cidade como patrimônio cultural e de estratégias para a formação de novos elementos da identidade da cidade de Londrina.

Por fim, é preciso registrar que o acervo de imagens de Londrina, resultante das maratonas fotográficas, é extremamente rico e diversificado. Neste sentido, pode – e deve – ser utilizado como um importante subsídio para pesquisas em diversas áreas do conhecimento, pois, além de documentar ao longo dos anos, as transformações de Londrina, registra manifestações culturais e de identidade da sociedade londrinense para com sua cidade.

Referências

BARTHES, Roland. Semiology and the urban. In: LEACH, Neil (Org.). **Rethinking architecture: a reader in Cultural Theory**. New York: Routledge, 1997. p.163-180.

_____. **The city and the sign**. New York: Columbia University Press, 1986.

BONI, Paulo César; SATO, Larissa Ayumi. A mídia fotografia como estratégia publicitária da Companhia de Terras Norte do Paraná. In: BONI, Paulo César (Org.). **Certidões de nascimento da história: o surgimento de municípios no eixo Londrina-Maringá**. Londrina: Planográfica, 2009. p.243-267.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. As cidades ilegíveis: percepção ambiental e cidadania. In: RIO, Vicente Del; OLIVEIRA, Livia de (Org.). **Percepção ambiental: a experiência brasileira**. São Paulo: Nobel, 1996. p.61-80.

KOHLSDORF, Maria Elaine. **A apreensão da forma da cidade**. Brasília: Ed. UNB, 1996.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1960.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-95**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.477-489.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Arquitetura vivenciada**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: perspectiva, 2001.

A fotografia como materialização da relação entre
sujeito e espaço: a experiência de oficinas de
fotografia e leitura de espaços no Colégio Estadual
Ana Molina Garcia, em Londrina (PR)

Mariana Ferreira Lopes
Michelli Mahnic de Vasconcellos



A fotografia como materialização da relação entre sujeito e espaço: a experiência de oficinas de fotografia e leitura de espaços no Colégio Estadual Ana Molina Garcia, em Londrina (PR)

Mariana Ferreira Lopes *
Michelli Mahnic de Vasconcellos **

Resumo: Este trabalho relata e avalia a experiência de oficinas de fotografia ministradas aos alunos de um colégio estadual da periferia de Londrina (PR) acerca da sua relação com o espaço, bem como o emprego da linguagem fotográfica como materialização desta articulação. Trata-se de uma pesquisa participante cuja *práxis* alinha reflexões teóricas acerca do espaço e da fotografia. As oficinas foram desenvolvidas entre os meses de outubro e novembro de 2011 e contemplaram dois temas: a relação entre os participantes e seus espaços cotidianos e os elementos do discurso fotográfico, que culminaram na produção de fotografias pelos participantes sobre a escola em que estudam e o bairro em que vivem. O projeto busca a formação cidadã dos envolvidos, ao incitar e reforçar o sentimento de pertença e comprometimento dos estudantes com sua realidade por meio da imagem.

Palavras-chaves: Oficinas de fotografia. Leituras de espaços. Articulação do sujeito ao espaço. Relação fotografia e espaço. Sentimento de pertença.

* Jornalista. Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da Capes. Docente do curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da Faculdade Maringá. E-mail: flopes.mariana@gmail.com

** Licenciada em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialista em Fotografia pela mesma instituição. E-mail: mi_mahnic@hotmail.com

Introdução

A sociedade atual vive submersa em imagens, porém, há um descompasso entre a quantidade de imagens a que ela é exposta e o entendimento que tem acerca de suas técnicas e significados. Vilém Flusser (1985) explica que se antes da proliferação das imagens técnicas estas eram uma janela do homem para o mundo, hoje sua função remete a de um biombo através do qual não se vê mais diretamente o mundo, apenas outras imagens sobre ele. Neste sentido, existe a relevância do papel das imagens, especificamente da fotografia, para o caminho percorrido pela pesquisa na reflexão dos sujeitos sobre o espaço onde estão inseridos, meio pelo qual vários significados referentes à própria condição de ser e estar no mundo podem ser levados em consideração.

Como afirma Pierre Bordieu (2003), a fotografia cumpre a função social de representar a sociedade e ser por ela representada. Ela tem a capacidade de estimular a memória daqueles que estiveram em determinado local e lá viveram momentos da infância ou de outra fase da vida permitindo a inserção de olhares subjetivos sobre um mesmo espaço. Entende-se, portanto, que a fotografia se coloca como materialização das imagens mentais construída pelos indivíduos sobre os diferentes espaços pelos quais passaram ou ainda hão de passar.

Um dos âmbitos no qual é possível trabalhar tais potencialidades é adentrar no contexto da educação para a comunicação, neste caso sobre a fotografia, a fim de que se compartilhem seus múltiplos significados e que seus códigos e técnicas possam ser democratizados, e, sobretudo, para que se priorize a qualidade dessas informações e contatos significativos. Neste sentido, o estudo da cultura visual, segundo Fernando Hernández (2000), coloca em evidência os papéis sociais das imagens que denotam as particularidades de referenciais de cada indivíduo na produção cultural. O autor sugere ser preciso exercitar a leitura de imagem para que todos possam compreender o significado cultural dessa proliferação imagética e também intervenham na sua

existência, tanto por meio da reflexão, como da utilização de recursos expressivos.

Ao considerar e se inserir no universo das imagens e da relação entre homem e mundo, o presente trabalho procura relatar a experiência de oficinas de fotografia cujo intuito consiste em trabalhar a articulação entre sujeitos e espaço e sua materialização na imagem fotográfica, com alunos da sétima série de uma escola estadual da periferia de Londrina. Foram ministradas quatro oficinas com três temáticas diferentes e complementares durante os meses de outubro e novembro de 2011, nas dependências da instituição. Os objetivos das oficinas foram propiciar e incitar a reflexão dos participantes sobre os espaços em que vivem cotidianamente e aproximá-los dos elementos da linguagem fotográfica, a fim de que eles os utilizem para representar sua relação com tais locais. Para tal, a metodologia empregada foi a pesquisa participante aliada ao levantamento bibliográfico acerca da questão do espaço e da fotografia.

A fotografia e a relação entre sujeito e espaço

O tema norteador para a realização das oficinas de fotografia com os estudantes foi definido como a relação entre indivíduo e espaço e optou-se por partir das questões relativas ao espaço urbano onde estavam inseridos os sujeitos da pesquisa. Kevin Lynch fala sobre a atribuição de formas à cidade ao afirmar que “o ambiente visual torna-se parte integrante da vida dos habitantes [...]. Cada cena traz um turbilhão de associações”. (LYNCH, 1997, p.103).

O autor aborda que a imagem da cidade é construída pela imaginação de seus habitantes e que podem ser feitas inúmeras associações mentais realizadas conforme os fatos ocorridos neste local graças aos significados a ele atrelados. Lynch trabalha com o que chama de qualidade visual específica, a legibilidade da cidade e como as pessoas reconhecem suas atribuições físicas. Tal caráter demonstra a capacidade leitora do sujeito para dar contorno à cidade e sua forma de compreensão deste

espaço, que varia de indivíduo para indivíduo. Para cada observador existe uma imagem diferente de mundo e a sugestão do autor é que sejam promovidas ações educativas que levem os habitantes às ruas da cidade para treinarem o olhar por meio da educação visual.

Poder-se-iam levar os cidadãos às ruas, programar aulas nas escolas e universidades, a cidade poderia transformar-se no animado museu de nossa sociedade e de suas esperanças. Tal educação poderia ser usada não apenas para desenvolver a imagem urbana, mas para reorientá-la depois de uma transformação perturbadora. (LYNCH, 1997, p.131).

Graças às imagens mentais dos habitantes, é possível identificar os principais marcos, ruas e avenidas, que tornam uma cidade legível. A leitura da cidade promove a compreensão de sua característica física e sua paisagem, devido ao ato de atribuir-lhe formas por meio dos pensamentos. Assim, as pessoas conseguem se localizar no espaço, física e mentalmente. De acordo com Lynch (1997, p.131), “aumentar a atenção do observador e enriquecer sua experiência é um dos valores que podem ser oferecidos pelo simples esforço de atribuição de formas”.

A visão fenomenológica da geografia também discute os espaços como locais percebidos e experimentados pelo ser humano. Para Yi-Fu Tuan (1980), o homem é o parâmetro para analisar as referências de espaço e lugar. A percepção individual de cada um com relação a um determinado local permite desvendar seu caráter simbólico e afetivo, o que o autor chama de topofilia. Em suas palavras, “topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal”. (TUAN, 1980, p.5). Em tais relações, portanto, prepondera a visão dos sujeitos e a forma como se envolvem no ambiente físico.

Na perspectiva de reconhecimento e expressão da percepção individual sobre o mundo, surgiu a ideia de trabalhar a articulação entre sujeito e espaço em um local da cidade onde as relações de pertencimento são controversas, a periferia urbana. No presente trabalho, esta localidade

consiste na região da Vila Ricardo, situada na zona leste da cidade de Londrina, na qual está localizada o Colégio Estadual Ana Molina Garcia¹. Se, por um lado, a cidade valoriza seus centros históricos e econômicos, por outro deixa de lado os locais periféricos, nos quais a população se encontra marginalizada, como é o caso de alguns pontos do local mencionado, onde coexistem favelas e assentamentos.

As periferias são um produto de processos políticos e econômicos em torno da concentração de renda e migração das zonas rurais para as cidades, sendo necessário entender a totalidade desta porção urbana. Entende-se que a localização sociopolítica de um local será divulgada de maneira superficial se não forem abordadas as particularidades contadas pelos que compartilham deste meio específico. Por isso, Lucrécia Ferrara (1993, p.153) afirma que:

[...] ao tratar os espaços periféricos aos grandes centros urbanos, não é possível apreendê-los globalmente como se entendêssemos que o adjetivo que os qualifica os torna necessariamente iguais. É urgente saber de que periferia se trata e como se processam usos e hábitos que a singularizam e fragmentam.

Existe uma tendência de abordar os espaços periféricos urbanos considerando apenas suas carências. Este estereótipo pode ser desfeito se forem desvendadas características internas identificadas pelo morador. A linha de pesquisa do Observatório das Favelas² compreende que “a definição de favela não deve ser construída em torno do que ela não possui em relação ao modelo dominante de cidade. Pelo contrário, elas devem

¹ O Colégio Estadual Ana Molina Garcia está localizada nessas imediações, na Vila Ricardo, em um fundo de vale, onde, atualmente, moradias estão sendo desapropriadas. Os moradores estão sendo retirados para conjuntos afastados, onde devem se restabelecer com seus familiares. Próximo a este local está sendo construído o Complexo Marco Zero – com um shopping, escritórios, salas comerciais, edifícios residenciais e o Teatro Municipal –, que poderá servir de alicerce para a revigoração cultural da região, carente de espaços de lazer.

² O Observatório de Favelas é uma organização social que promove a pesquisa, presta consultoria e desenvolve ações sociais para a produção de conhecimento e discussões políticas e sociais acerca dos fenômenos urbanos, incluindo as favelas. Para saber mais sobre a organização e seu trabalho, basta acessar o *site*: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/home/index.php>

ser reconhecidas em sua especificidade sócio-territorial”. (SILVA, 2009, p.3). Assim, a pretensão deste trabalho é materializar essas relações e especificidades por meio da fotografia.

As discussões em torno do reconhecimento do espaço ao qual os sujeitos participantes da pesquisa pertencem consistem, portanto, no primeiro alicerce teórico deste trabalho. O segundo ponto abrange a forma de expressão por meio da qual esses indivíduos podem tornar exógenas as imagens mentais dos espaços referidos. Esta materialidade se constrói na fotografia e seus decorrentes pressupostos e características de linguagem. Desta forma, reconhecendo os espaços da cidade, do mundo e as interferências pessoais com relação ao mesmo, os envolvidos poderão ser capazes de discutir a realidade em que estão inseridos e representá-la visualmente por meio da fotografia. A visibilidade proporcionada pela fotografia condiz com a relação imagética abordada neste estudo. Parte-se dos esquemas mentais dos cenários vividos para uma abordagem que condiz com os estudos de Ferrara (1993, p.255), para quem “a cidade se faz representar na civilização da imagem que comanda o nosso século”.

Partindo para a imagem, o seu conceito, segundo Martine Joly (1996, p.13), acompanha a questão do imaginário dos indivíduos e “indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”.

Esta perspectiva se entrelaça com as ideias decorrentes da teoria da Caverna de Platão, para a qual as imagens podem ser enganadoras. A crença em sua realidade faz com que o receptor se iluda, principalmente quando demonstra semelhanças com o objeto representado, como no caso da imagem fotográfica, tida, para muitos, como reprodução fiel do real, mas que, no entanto, é apenas representação.

De acordo com Vilém Flusser (1985), a imagem fotográfica tem o mundo como referente, mas não o representa enquanto realidade, pois são visões de mundo transportadas para o suporte fotográfico. Segundo

Ivan Lima (1988) é necessário falar de uma linguagem de imagem para compreender uma fotografia, o que significa conhecer os elementos que a compõem e ainda o meio sociocultural ao qual ela está inserida. Na medida em que o produtor da mensagem, o fotógrafo, utiliza os elementos da linguagem fotográfica como expressão e técnica, o receptor deve conhecer os códigos de representação dessa mensagem.

Os chamados elementos da linguagem fotográfica são capazes de atribuir qualidades visuais à fotografia, dando a elas significados perceptíveis ao leitor dessa mensagem. Esses elementos são os valores técnicos, espaciais e plásticos que envolvem o fotógrafo no ato da produção fotográfica, como planos, ângulos, composição, foco, perspectiva, textura e cores, entre outros. Segundo Paulo Boni (2000, p.111), “o emissor da mensagem fotográfica em primeira instância, o fotógrafo, manifesta sua intencionalidade através dos recursos que lhe são peculiares: os técnicos e os da linguagem fotográfica”. Ao utilizar a fotografia como linguagem para a expressão da imagem que os sujeitos da pesquisa possuem sobre o espaço ao qual pertencem, é necessário que exista o conhecimento e compartilhamento de seus elementos, a fim de que eles possam ser utilizados para traduzir suas ideias.

A abordagem da alfabetização visual dos indivíduos, que se faz tão necessária hoje, permeia a compreensão dos referenciais do discurso fotográfico. Isto prevê que o receptor, ao compartilhar dos elementos da linguagem fotográfica dispensados pelo fotógrafo, consegue atribuir à fotografia significados que não seriam perceptíveis sem este conhecimento prévio. Philippe Dubois (1993, p.42) afirma que “a significação das imagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura”. Baseado no aprendizado destes elementos, os sujeitos tornam-se capazes de também empregá-los para traduzir a realidade que desejam representar, o que, nesta pesquisa, se aplica à concretização da relação entre sujeito e espaço.

Contexto e sujeitos da pesquisa

As oficinas de fotografia e relação entre sujeito e espaço ocorreram no Colégio Estadual Ana Molina Garcia, localizado na zona leste da cidade de Londrina. A instituição existe desde 1986, e, segundo dados de seu Projeto Político Pedagógico de 2010, conta com aproximadamente 700 alunos, 56 professores e 23 funcionários.

Participaram da oficina 26 alunos de uma turma de sétima série do colégio, residentes na Vila Ricardo ou em comunidades vizinhas, como os jardins Santa Fé, Pindorama, Marabá, Monte Cristo e São Rafael. A maioria mora há mais de dez anos nesses locais e grande parte deles estuda na escola há mais de três anos, desde sua passagem para o ensino fundamental. A maioria está na faixa etária entre 13 e 14 anos, sendo que um aluno tinha 12 e outros dois 15 anos. Dos 26 alunos da sala, nove eram meninos e 17 eram meninas.

Os dados levantados pelo questionário³ de sondagem socioeconômica, aplicado antes do início das oficinas, revelaram que os pais desses alunos são trabalhadores braçais, como serventes de pedreiro, pintores, diaristas e zeladoras. Grande parte desses pais está desempregada; dos que estão trabalhando, a maioria trabalha na informalidade, sendo que poucos possuem registro em carteira. Foi observado que a grande maioria deles, apesar de não terem muitos recursos financeiros, possuía câmera fotográfica ou celular com este recurso tecnológico e o utilizava para fotografar a família e os amigos.

Diante da realidade social apresentada, a proposta das oficinas de fotografia e a relação entre sujeito e espaço procurou promover uma reflexão dos alunos sobre o espaço, especialmente a escola na qual estudam e à região a qual ela atende, bem como o uso da fotografia para expressar a sua visão sobre estes determinados locais. Os debates promovidos pelas oficinas partiram da visão que os alunos possuíam do espaço, por

³ Foi aplicado um questionário, antes do início do projeto, para apurar as condições socioeconômicas dos alunos e a sua relação com a fotografia, a fim de levantar dados que pudessem auxiliar no desenvolvimento das oficinas e também como forma de conhecer melhor a sua realidade.

meio de dinâmicas que trabalharam a leitura de espaços e o estudo da linguagem fotográfica.

As oficinas foram idealizadas com base nas discussões promovidas pelo Curso de Especialização em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico* da Universidade Estadual de Londrina (UEL) no decorrer de 2011. Tais reflexões colaboraram para que houvesse uma aproximação e consequente problematização da realidade à qual uma das pesquisadoras⁴ pertence, como funcionária do Colégio Estadual Ana Molina Garcia, e os referenciais teóricos e técnicos apreendidos durante as disciplinas do referido curso.

Na disciplina de *Métodos e técnicas aplicadas ao ensino de fotografia*, ela elaborou, junto com outros colegas de curso, um projeto para ser realizado com os alunos da referida escola, que consistiu no mote inicial dos trabalhos desenvolvidos e relatados nesta experiência. Trata-se, portanto, de um trabalho cuja proposta metodológica alinha-se aos pressupostos da pesquisa participante, definida por Cícilia Peruzzo (2009, p.125, grifos da autora) como aquela na qual existe a “*inserção* do pesquisador no ambiente natural de ocorrência e de sua *interação* com a situação investigada”.

Entre os meses de setembro e outubro de 2011, o projeto inicial foi reelaborado a fim de que se adequasse às especificidades do colégio e também devido ao caráter de *práxis* intrínseco deste trabalho, com o acúmulo de novas leituras e olhares sobre a temática. Primeiramente, as oficinas seriam ministradas no contraturno escolar, ou seja, no período vespertino para os estudantes que frequentam a escola de manhã. Porém, em razão de outros projetos aos quais os alunos estão vinculados neste horário, as oficinas teriam que ser realizadas no horário curricular. Houve interesse da professora de artes da instituição pela proposta, que cederia suas aulas com uma turma de sétima série para que desenvolvêssemos as atividades. A proposta foi levada à direção do colégio, que a aprovou.

⁴ A autora Michelli Mahnic de Vasconcellos trabalha no Colégio Estadual Ana Molina Garcia e ministrou as oficinas.

Em seguida, o projeto foi apresentado aos alunos, que se mostraram interessados e entusiasmados.

As oficinas abrangeram três tópicos – a relação entre sujeitos e espaço, a alfabetização na linguagem fotográfica, e a produção de fotografias –, desenvolvidos em quatro encontros. As oficinas eram de frequência semanal, com duração de uma hora e meia. Além da pesquisadora, estiveram presentes no decorrer das atividades, a professora de artes e outra estudante⁵ do Curso de Especialização em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico*, que auxiliaram na condução dos trabalhos e na supervisão da turma. As oficinas foram gravadas e depois transcritas, para a garantia da reprodução fiel dos relatos.

A experiência das oficinas

A primeira oficina realizada teve por objetivo apresentar a proposta do projeto aos alunos, elaborar regras de convivência a ser cumpridas no decorrer das atividades e, por fim, apresentar questões referentes à leitura de espaço. Inicialmente houve um breve debate sobre o papel da fotografia na atualidade, pois, segundo Walter Benjamin (1987, p.101), “cada vez fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução”. Considerando as impressões que os estudantes possuíam deste meio de comunicação, as contextualizações iniciais tiveram o intuito de auxiliar o aluno a reconhecer novas formas de entendimento e usos da fotografia, para além da função preconizada pelo senso comum de ilustração. Esta discussão forneceu a abertura necessária para que todos compreendessem o objetivo e a importância das oficinas que seriam ministradas.

⁵ Alissar Almeida Ayoub Ayoub, cujo papel desempenhado na oficina foi de integrante na formulação do projeto inicial, na disciplina de *Métodos e técnicas aplicadas ao ensino de fotografia* da UEL, e de observadora de campo. O projeto inicial foi escrito em conjunto, pelos pós-graduandos Anna Carvalho, Daniele Mattos, Fernando Marana, Juliana Daibert e Katharine Nóbrega, além da aluna mencionada e da pesquisadora.

Foi explicado à turma que, apesar das oficinas serem realizadas no ambiente escolar, sua dinâmica se diferencia da adotada em sala de aula. A opção pelas oficinas justifica-se pela promoção do diálogo como base para o processo educativo e dos trabalhos coletivos, conforme explica Luzia Deliberador (2011, p.6):

A utilização da técnica de oficinas no campo da Comunicação procura contribuir com os modos de expressão nos redutos populares e foi selecionado para ir de encontro com os ideais de Paulo Freire, que salienta a necessidade de uma participação ativa e decisiva no modo de ensinar, no qual o aprendizado não deve vir apenas do educador, mas também do educando. Assim, ocorre a libertação do cômodo, do alheio e do neutro.

Tal escolha foi aceita pelos alunos que ainda ratificaram a importância de haver atividades diferenciadas no colégio. As atividades subsequentes às elucidações iniciais tiveram como eixo de trabalho a leitura de espaços. A primeira dinâmica consistiu na criação e expressão de imagens mentais dos alunos referentes a localidades dentro de seu contexto, partindo da escola, para a rua e o bairro em que cada um morava. Em seguida, os participantes se dividiram em grupos para que escolhessem e apresentassem uma música sobre o espaço, no sentido de localidade. O primeiro apresentou uma música de Rap, “Jesus chorou”, do grupo Racionais MC’s, que retratava o espaço da favela. Os demais grupos apresentaram músicas nas quais o espaço apareceu como ambiente no qual se inserem os personagens e estão situadas as suas ações. Um dos exemplos foi a música levada por uma dupla que falou sobre diferentes países, tendo como foco a distância entre duas pessoas.

Após as apresentações dos grupos, a turma escutou uma música relativa à temática levada pela pesquisadora e por meio dela foi proposto que eles pensassem no espaço físico em que estavam inseridos: o colégio em que estudavam e suas imediações. Perguntou-se aos alunos qual a relação que eles tinham com a escola, e qual a primeira imagem mental a ela associada. Suas respostas abrangeram as pessoas na sala de aula, o recreio, a quadra de esportes, a sala de aula, a cantina e a diretoria.

Entende-se que ao trabalhar com a leitura de espaços nas atividades iniciais nas abordagens dos lugares cotidianos imaginados pelos alunos estabelece-se uma ponte para pensar na fotografia enquanto concretização das imagens mentais de mundo. Dubois (1993, p.314) afirma que “uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias”. Quando este pensamento foi trazido para os estudantes, eles reconheceram que só de olhar mais atentamente para uma fotografia seria possível extrair informações da imagem. Baseado nesta articulação, explicou-se à turma que a fotografia seria o tema da oficina seguinte.

No segundo dia de oficina foram entregues aos alunos um manual⁶ que continha uma série de elementos da linguagem fotográfica, como os planos de tomada, a composição, o ângulo e as cores. Para exemplificá-los foram utilizadas fotografias⁷ que retratavam a região onde moram os alunos do colégio e a cidade de Londrina a fim de que, ao se relacionarem com o ambiente que lhes é familiar, ficassem motivados a se expressar. A oficina buscou enfatizar a importância da compreensão dos elementos fotográficos, para que cada um pudesse aprofundar seus conhecimentos e melhor compreender uma fotografia. Dominar sua linguagem é de fundamental importância para desenvolver um olhar mais apurado e crítico sobre as imagens às quais todos estão expostos cotidianamente.

A fotografia foi apresentada aos estudantes como meio de comunicação e um discurso cujos códigos e técnicas são estabelecidos pelo emissor, a fim de que ele traduza na imagem a mensagem que tem por intuito transmitir. A compreensão desta informação depende que o receptor compartilhe dos elementos dispensados pelo emissor, pois, segundo Boni (2000, p.44), “a intencionalidade de comunicação do

⁶ O manual entregue foi produzido pelas jornalistas Mariana Ferreira Lopes e Fabiana Aline Alves para as oficinas de fotografia realizadas na Jornada de Humanidades do Colégio de Aplicação da Universidade Estadual de Londrina.

⁷ As fotografias de Londrina, utilizadas nesta pesquisa/oficina, são de autoria de Reinaldo dos Santos. Além dessas, foram utilizadas fotografias tomadas pela pesquisadora Michelli Mahnic de Vasconcellos, das imediações do colégio, e do acervo das famílias dos alunos, que eles trouxeram para análise e comentários durante a oficina.

fotógrafo é traduzir para o leitor o significado que ele constrói diante da realidade antes de registrá-la em foto. O receptor que tenha familiaridade com os códigos, pode melhor compreender a mensagem”.

Inicialmente foram discutidos com os alunos os diferentes tipos de plano de tomada na fotografia: panorâmico, grande plano geral, plano geral, plano médio, plano americano, primeiro plano e plano de detalhe. Na medida em que os alunos foram conhecendo tais elementos da linguagem fotográfica, iniciou-se o questionamento do que eles retratariam sobre sua realidade por meio da fotografia e também se eles reconheciam os espaços apresentados nas imagens utilizadas como exemplos. De acordo com Lynch (1997, p.1), “cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados”. Ao trabalhar os elementos da linguagem fotográfica aliados à concretização das imagens da cidade e da região, na forma de fotografia, foi possível para os alunos identificar os lugares conhecidos e a falar sobre eles, passando a discutir sobre qual plano tirariam determinada fotografia e se concordavam com decisão do fotógrafo.

Para explicar o grande plano geral, mostrou-se uma fotografia do bairro em que grande parte dos alunos habita, a qual uma aluna identificou prontamente como sendo perto da sua casa. Questionada sobre o que fotografaria naquela região, utilizando o mesmo plano de tomada, a aluna respondeu ser o Morro do Carrapato⁸. Depois mudou de ideia e disse que gostaria de retratar outro local, chamado de soja que, segundo sua explicação, é “(...) uma casa lá perto que tem um rio, uma chácara”. Outro aluno que morava nas imediações complementou que era o lugar mais bonito da região. Em um distinto momento da atividade, os alunos foram levados a pensar como fariam para tirar uma fotografia em plano médio da sala de aula. Eles refletiram, discutiram e responderam que se posicionariam na porta de entrada. O plano de detalhe foi usado para pensar o que poderia ser retratado na sala de aula. Um dos alunos

⁸ Assentamento localizado na região leste de Londrina, próximo ao Colégio Estadual Ana Molina Garcia e moradia de alguns dos seus estudantes.

respondeu que seria o chão, pois, em sua opinião, era bonito; outro escolheu o mesmo critério do colega para fotografar as flores.

A importância da composição foi relacionada a alguns elementos como: regra dos terços, perspectivas e o foco. Os alunos começaram também a identificar as técnicas de captura e composição fotográfica com os equipamentos, pois foi explicitado que cada tipo de câmera – e suas possibilidades – é responsável por diferenciar os resultados. Uma das alunas mencionou que seu aparelho poderia desfocar alguns elementos e focar outros. Foi trabalhado também o nível simbólico das escolhas de ângulos, o linear, o de mergulho e o de contramergulho. Explicou-se que conforme o ângulo escolhido é possível valorizar ou desvalorizar os elementos representados na fotografia. Os últimos elementos a serem trabalhados, foram sobre a escolha entre o uso de cores ou o preto e branco, que foram mostrados a partir das fotografias analisadas.

Uma fotografia em preto e branco colocou os alunos em contato com a imagem de um objeto de valor histórico para cidade, o Relojão⁹ de Londrina. A técnica utilizada na cena foi relacionada com a questão de remeter ao passado. Outra fotografia mostrou um plano de detalhe com essa mesma técnica, exemplificando sua capacidade de expressão. As cores foram analisadas em seus contrastes e tons e o que essa composição dizia na imagem. Foi analisada uma fotografia com um varal cheio de roupas coloridas, e como essas cores se destacavam em meio ao ambiente urbano.

Na última etapa da oficina foi proposto aos alunos que fotografassem espaços por eles considerados importantes no colégio e em suas imediações. Primeiramente os alunos se dividiram em três grupos, discutiram sobre qual espaço gostariam de retratar e quais elementos da linguagem fotográfica empregariam para expressar sua relação e opinião sobre aquele local. Somente após este debate – e com a ideia da fotografia já consolidada – eles saíram para fotografar, acompanhados da pesquisadora. Enquanto um grupo saía para fotografar, o outro era acompanhado em sala por uma auxiliar e pela professora de artes.

⁹ Relógio em grandes dimensões, construído em Londrina, na década de 1960, instalado no alto de um prédio, o que possibilita que seja visto de praticamente todos os pontos cardeais da cidade.

A primeira sessão de captura fotográfica teve por tema o colégio e os alunos puderam tirar três fotografias. O primeiro grupo optou por fotografar o jardim do colégio. Quando questionados sobre a escolha um dos integrantes respondeu que era um local para cultivar as plantas e também um espaço de lazer dentro da escola. Outra aluna completou que seria uma forma de mostrar que a escola é um espaço legal, o que foi rebatido por outra aluna que explicou que seria para retratar que a escola é um lugar bonito, mas que não era legal. Esta posição também foi questionada por outro membro ao expressar que apenas o jardim é bonito no colégio e que o restante é feio.

As justificativas expostas pelos grupos fizeram com que a turma chegasse à conclusão que a condição do colégio ser feio em parte se devia a eles próprios, que não cuidavam dele como deveriam, pois depredam o local, quebram os vidros das janelas e rasgam as cortinas. A fotografia poderia ser, portanto, uma forma de incentivar cuidados e valorização do ambiente em que estão inseridos. Os ângulos trabalhados foram o de mergulho e o de contramergulho, para mostrar uma visão antagônica do local que, ao mesmo tempo em que é cuidado, muitos não o valorizam. O plano de tomada escolhido foi o geral.

O segundo grupo escolheu tomar uma imagem de um jardim distinto do primeiro, com bastantes árvores e próximo à quadra de esportes. A justificativa foi ser um ambiente ao ar livre e que destaca a escola. Segundo os alunos do grupo, trata-se de um espaço em que podem admirar todo o colégio por ser mais elevado. Questionados sobre a importância do local, responderam: “Aquele lugar é que dá a vida na escola.” Eles utilizaram o plano geral para mostrar este local e seu entorno e planos de detalhe para destacar o preservado e o não preservado. Optaram por fotografar em cores para valorizar a coloração natural do lugar.

O último grupo tomou sua fotografia da fachada do colégio, pois queria mostrar a sensação de tranquilidade proporcionada pelas árvores que existem em frente à instituição. Para isso, os alunos utilizaram o ângulo linear, na tentativa de obter uma composição mais equilibrada do ambiente, e o plano geral. Quando questionados sobre a escolha do

local fotografado e se sentiam tranquilos ali, responderam: “*Nóis se sente [sic]*, porque é mais calmo. Só na parte da tarde é que não. Só é calmo da quadra para cá.”

A segunda sessão de fotografia realizada com os participantes teve como objetivo retratar o bairro da escola e, para a grande maioria, a região onde habitam. Diferentemente da oficina anterior, foi aplicado um jogo¹⁰ com os participantes a fim de que estabelecessem as imagens mentais sobre o local, as quais seriam representadas nas fotografias. De acordo com a dinâmica e a regra do jogo, coube ao primeiro grupo criar uma imagem mental sobre a rua da escola e descrevê-la em um pedaço de papel. Suas respostas abrangeram pessoas, casas e um ponto de ônibus. Uma das alunas explicou sua imagem mental da rua descrita pelas casas que a compõe, segundo a sua rotina de volta da escola para a sua casa. Na fala da aluna é “porque conforme a gente vai indo, primeiro para a Deyse, daí ela vai pra casa dela. Aí vai a Stefany, aí ela vai pra casa dela, aí a Brenda para e a Mayara vai embora”.

Outra aluna explicou porque pensou em casas: “Ah, porque quando eu venho ou vou embora do colégio eu vejo um monte de casas, [...] eu presto atenção na beleza, uma são bonitas, outras são feias. A minha é bonita, lógico.” Um integrante distinto respondeu que sua imagem mental da rua do colégio era o ponto de ônibus e explicou que ele “destaca o movimento do ônibus, ele desce um, vai outro, ele desce e sobe. O movimento de pessoas”. O grupo decidiu, então, fotografar uma parte da rua na qual estão presentes tanto o ponto de ônibus quanto as casas. Segundo eles, esta escolha representava a presença que o local possui em seu cotidiano, ao qual estavam acostumados, “porque todo dia tipo a gente pega, vem pra escola e volta pelo mesmo caminho, então a

¹⁰ O jogo compreendia uma cartolina com áreas delimitadas para escola, rua, bairro e região. Essas localizações partiam da referência, o próprio colégio. Portanto, a rua correspondia à Rosa Branca, o bairro, à Vila Ricardo, e a região à zona leste da cidade de Londrina. Cada área delimitada correspondia a um número. Quando arremessado o dado que acompanhava a estratégia da brincadeira, o número definido pela sorte corresponderia à região a ser pensada e descrita em uma folha por cada membro do grupo. Após a apresentação individual das imagens mentais sobre o espaço sorteado, era definido em consenso, apenas um local para fotografar. A regra definida foi excluir o colégio, pois ele já havia sido trabalhado no encontro anterior.

gente já acostumou”. As técnicas utilizadas foram: a regra dos terços, para compor o ponto de ônibus e as casas, o ângulo linear e o plano geral. Segundo as alunas, esses elementos seriam capazes de traduzir este olhar cotidiano.

O segundo grupo teve que pensar sobre a região na qual a escola está inserida, a zona leste de Londrina. Uma das alunas descreveu sua imagem mental do local relacionada ao lixo das ruas. Outro aluno falou que vê as casas construídas, as pessoas indo estudar e as ruas cheias de buraco. Uma das integrantes descreveu que sua primeira imagem da região é uma rua cheia de buracos, estreita e até perigosa, onde o ônibus passa e é atravessada por um rio, o qual considera ser muito perigoso.

As imagens mentais apresentadas pelo grupo sobre a região estavam relacionadas a localidades distantes da escola, o que impossibilitaria sua saída para fotografá-las. Assim, os integrantes chegaram a um consenso de onde fotografar, sendo escolhida uma rua cheia de buracos. Eles estavam em dúvida quanto às técnicas escolhidas, pois, a princípio, não gostariam de desvalorizar a sua região. Porém, chegaram à conclusão que se usassem o ângulo de mergulho para a tomada fotográfica seria uma forma de chamar a atenção para a necessidade de manutenção e cuidados que o local requer. Os alunos também optaram pelo plano geral e por tomar a fotografia em preto e branco. Chegamos (alunos e professoras) à conclusão que o preto e branco serviria para diferenciar e destacar o problema apresentado.

O último grupo a brincar ficou com o encargo de pensar e retratar o bairro do colégio, a Vila Ricardo. Suas imagens mentais versaram sobre o posto de saúde, a lanchonete, e o campo de futebol. Os locais escolhidos estavam relacionando pontos pelos quais localizavam o território, ou seja, pontos de referência. Eles se mostravam interessados em mostrar o espaço de forma ampla e intencionavam tomar imagens que expressassem esta dimensão. Depois, decidiram eleger o campo de futebol do bairro para a atividade. Questionados sobre o porquê da escolha responderam que se tratava do “espaço do futebol”. No momento de tomar as fotografias foi sugerido que simulassem estar jogando, ao que eles rebateram: “Nós não

vamos fingir não, nós vamos jogar mesmo”. Os elementos da linguagem fotográfica utilizados foram o plano geral, para mostrar o campo de forma ampla, e o ângulo linear, para ressaltar as figuras humanas que davam vida ao espaço.

Considerações finais

O presente trabalho teve por objetivo relatar a experiência de oficinas realizadas com alunos da 7ª série do Colégio Estadual Ana Molina Garcia, de Londrina (PR), cujos objetivos eram promover a discussão e a reflexão acerca da relação entre os sujeitos participantes e o espaço no qual cotidianamente vivem, bem como produzir fotografias que materializassem tal articulação. Para tanto, foram trabalhados os elementos da linguagem fotográfica a fim de que fossem apropriados pelos alunos em sua tradução para a imagem de sua visão do colégio no qual estudam e da região em que habitam.

Observou-se que as escolhas dos alunos, nas sessões de fotografias, demonstraram sua capacidade de interpretação dos códigos com os quais haviam se familiarizado na oficina de linguagem fotográfica e no seu emprego para concretizar as imagens mentais que possuíam de determinados espaços relativos ao seu cotidiano, sobretudo ao que se refere à justificativa de escolha entre os ângulos, planos e uso de cores. O contato com fotografias conhecidas de seu repertório pessoal contribuiu para a reflexão e identificação sobre o espaço associados às suas experiências de vida. Os alunos comentavam sobre as localidades expondo os sentimentos, valores e experiências a elas atrelados. Notou-se, inicialmente, a intenção de exaltar a beleza e as coisas boas dos espaços, em detrimento aos possíveis estereótipos que a periferia carrega. Apesar de tal ênfase ser percebida em dados momentos das oficinas, os alunos mostraram-se críticos em relação à realidade que os cerca e chegaram a pensar em como a suas fotografias poderiam auxiliar no desenvolvimento local.

Ao possibilitar que o estudante observasse seu cotidiano de maneira enfática, as oficinas propiciaram a formação para a cidadania dos envolvidos, na medida em que foram incitados e reforçados seus sentimentos de pertença e comprometimento. Interpretar a escola e a região em que habitam com novos olhares produziu uma tomada de consciência frente aos aspectos que se apresentaram negativos e abriu uma oportunidade de provocar mudanças futuras. Exemplo desta percepção foi a conscientização de que o colégio consiste em um espaço pertencente a eles próprios e que, por isso, deveriam cuidar ao invés de depredá-lo.

Por fim, é preciso destacar que este relato é apenas uma das etapas das oficinas, que ainda contarão com ações que não puderam ser abordadas neste artigo, como a exposição dessas fotografias para o restante da escola e uma avaliação final com a turma. Enquanto trabalho que se articula com os pressupostos metodológicos da pesquisa participante, entende-se que o retorno dos resultados do fazer científico é considerado eixo fundamental de ação. Portanto, esta experiência se configura como proposta inicial para futuras oficinas que serão implantadas no referido colégio para atender o maior número de alunos possíveis e atentar ao que Paulo Freire (2011) estabelece como passagem da consciência ingênua para a consciência crítica do ser humano, que é o único ser vivente capaz de agir e refletir sobre a realidade, transformando-a.

Referências

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.91-107.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico**: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOURDIEU, Pierre. **Un art mediu**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

DELIBERADOR, Luzia Yamashita. Mídia e educação: Rádio Escola no Colégio Estadual Cora Coralina de Sarandi/PR. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 12., 2011, Londrina. **Anais...** Londrina: INTERCOM, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Olhar periférico**: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: EDUSP, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual**: mudança educativa e projeto de trabalho. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LIMA, Ivan. **A fotografia é sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

PERUZZO, Círcia Maria Krohling. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.).

Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2009. p.125-145.

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Martin Claret, 2004.

SILVA, Jailson de Souza e (Org.). **O que é favela, afinal?** Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2009. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/includes/publicacoes/6157bf4173402e8d6f353d9bcae2db9c.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2011.

OBSERVATÓRIO DAS FAVELAS. **Sobre o observatório.** Disponível em: http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/quem_somos/. Acesso em: 14 nov. 2011.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** São Paulo: Difel, 1983.

A representação fotográfica dos outros: múltiplas possibilidades de construção e de leituras

Júlia Mariano Ferreira
Paulo César Boni



A representação fotográfica dos outros: múltiplas possibilidades de construção e de leituras

Júlia Mariano Ferreira *
Paulo César Boni **

Resumo: Moradores de favelas brasileiras percebem-se representados de forma estigmatizada pelas fotografias de imprensa, num discurso que, por ser legitimado, tem o poder de confirmar estereótipos e posicionamentos ideológicos. Na contramão desse processo surgiu, e vem se consolidando nas duas últimas décadas, um movimento de autoafirmação desses sujeitos excluídos da sociedade, os *outros*. Com proposta de inclusão visual, por meio de representações endógenas, o movimento objetiva valorizar a biografia desses moradores e desencadear um processo de reconstrução social, baseado nos princípios da cultura visual.

Palavras-chave: Fotografia de imprensa. Autorrepresentação. Inclusão visual. Alfabetismo visual.

* Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Especialista em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico*, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), e em Gestão da Responsabilidade Socioambiental e do Terceiro Setor, pela Escola Superior de Negócios (ESUP) de Goiânia. Mestranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora de fotografia. E-mail: juliamariano@yahoo.com.br

** Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico* e do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Editor da revista *Discursos Fotográficos*. E-mail: discursosfoto@uel.br

Introdução

A fotografia tem sido aceita, desde o seu surgimento, como testemunho da verdade e como prova documental, graças aos aspectos físicos e químicos que lhe garantem retratar os fatos da forma que eles se parecem. Essa natureza da fotografia gerou um *status* de credibilidade que, usado por diferentes ideologias, a torna um poderoso instrumento para veiculação de ideias. Graças aos avanços técnicos da indústria gráfica e à possibilidade de reprodução de fotografias, os meios de comunicação passaram a multiplicar massivamente imagens a partir do século XX. (KOSSOY, 2000).

Rouillé (2009) garante que a capacidade da fotografia em inspirar confiança no valor documental das imagens não se apoiava somente no dispositivo técnico (a máquina e a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade daquela época: a “racionalidade instrumental”, a mecanização, o “espírito do capitalismo” e a urbanização. A fotografia era uma resposta à grave crise de confiança que afligia o valor documental das imagens manuais no século XIX. Como fotografia-documento, ela se referia inteiramente a alguma coisa pré-existente e sua finalidade era reproduzir fielmente as aparências, mas também registrar pistas, levando à ética da exatidão e à estética da transparência.

As fotografias não podem ser aceitas como espelho fiel dos fatos, pois são portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas pelo fotógrafo. Somente no momento em que são contextualizadas na trama histórica, no tempo e espaço nos quais foram criadas, pode-se perceber seu potencial informativo. Kossoy (2000, p.30) afirma que “dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma”.

Kossoy (2000) ressalta que, por meio dos filtros culturais, estéticos e técnicos, articulados no seu imaginário, o fotógrafo registra uma imagem

elaborada em um processo de criação. Assim, a fotografia deve ser considerada como uma *representação a partir do real*, pois não pode ser compreendida independentemente do processo de construção da representação que a originou. Gama (2006a) ousa ao empregar o termo ficção para definir a maneira como usualmente se caracterizam as imagens de mídia, por serem uma escolha subjetiva, uma leitura, ou uma interpretação da realidade.

A credibilidade transmitida pelas fotografias possibilitou a manipulação da opinião pública, pois, quando vinculadas aos meios de comunicação, seus conteúdos passam a ser potencializados e assimilados como expressão da verdade. Rouillé (2009) diz acreditar que, atualmente, a informação muitas vezes é fabricada em vez de ser captada. Assim, informar consiste sempre, de uma certa maneira, “criar o acontecimento”, representá-lo.

As representações fotográficas na imprensa

A realidade cotidiana surge por múltiplas representações. Na imprensa, o mundo é construído simbolicamente por meio de imagens produzidas pelos repórteres fotográficos e fotojornalistas. São representações que, diariamente, registram e modificam o cotidiano, contribuindo para a construção social da realidade, sugerindo modos de percepção do mundo, consolidando, como também recriando imaginários. Ao analisar a importância da imagem na imprensa, deve-se considerar que quanto menor a prática de leitura textual para a população, mais importante se torna a leitura de textos visuais.

O grande fetiche do jornalismo é a crença da população em sua veracidade. A confiança do leitor no jornal conduz a um *pacto fiduciário* entre ambos. É nesse pacto que o jornal adquire um grande poder: a autorização para narrar o mundo ao público. Assim, os jornalistas acabam por usufruir de um certo discurso autorizado

e legitimado. E se o texto jornalístico já tem toda essa ‘força’, o que dizer das fotografias inseridas nos periódicos? Ainda mais em um tempo de valorização das imagens. (MENDONÇA, 2006, p.30, grifos do autor).

Para Vaz (2006, p.9), “o fotojornalista recorta as variadas realidades do cotidiano e as compõe de acordo com construções mentais, recriando e instaurando novos contextos, afirmando e reafirmando os sujeitos no mundo”. A imprensa define quem são os sujeitos visíveis, como também os invisíveis no cenário público do país, e cria diferentes representações para as comunidades. As representações visuais não são selecionadas de maneira aleatória, mas construídas a partir de critérios como as relações de saber e poder.

A representação consiste, portanto, em um recurso de poder. A mídia é um dos sistemas culturais que tem maior relevância no processo de construção de identidades e legitimação do saber. Freire-Medeiros e Bakker (2005) citados por Gama (2006b) garantem que os discursos sobre os modos de ser e estar no mundo se produzem e reproduzem nos diferentes campos do saber e das práticas sociais, entretanto adquirem *status* de realidade distinto quando acontecem nos espaços de comunicação.

Observando a maneira como determinados setores da sociedade são representados, ou até mesmo pela ausência de representação, é possível perceber como pensam os proprietários dos veículos de comunicação sobre determinada classe. Torna-se fundamental conhecer o sujeito produtor da fotografia, aquele que trabalha na imprensa, possui equipamento fotográfico e que, munido dele, tem o poder de produzir imagens, as quais, ao circular, produzirão imaginários sociais possíveis de contribuir para a perpetuação e a atualização de um imaginário acerca dos sujeitos.

Saber os motivos que levaram o fotógrafo a produzir determinada imagem conduz a descobrir informações não presentes no fotograma, mas essencialmente importantes para a sua leitura. Invariavelmente, devem ser considerados os interesses políticos e econômicos dos editores e

proprietários dos veículos de comunicação, os quais acabam reforçando, por meio das informações veiculadas, estigmatizações.

Uma fotografia torna-se uma narrativa a partir do momento em que alguém a escolhe para possibilitar conhecer uma cena. A escolha da imagem é específica, pois cada uma é adquirida sob um número ilimitado de outras imagens que poderiam ter sido criadas pelo fotógrafo. Cabe ao editor ou à política editorial do jornal estabelecer os critérios para a publicação das fotografias, bem como o enfoque que elas devem ter para, junto com o texto, transmitir uma determinada mensagem. Tecendo imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos passaram a ser absorvidos no cotidiano das pessoas, transformando-se em códigos interpretativos que demarcam e, não raro, impõem os limites que as pessoas têm sobre o mundo. E, a partir desses códigos, as pessoas criam suas próprias narrativas pessoais. (JAGUARIBE, 2007).

A enorme visibilidade das favelas na mídia não é recente. Elas já figuravam nos jornais desde o final do século XIX, ressaltando o descompasso entre sua presença, como parte da paisagem urbana brasileira, e o anseio da modernidade social nas cidades. O discurso higienista, que buscava sacudir a opinião pública com as descrições sobre a marginalidade nas favelas cariocas e as políticas de remoção nos anos 1960, fizeram com que os discursos midiáticos sobre as favelas e suas representações girassem em torno da cultura da violência. (JAGUARIBE, 2007, p.128).

A partir dos anos 1980, o Rio de Janeiro deixou de ser visto apenas como a “cidade maravilhosa” e passou a ser considerado um lugar violento. Reportagens mostrando a violência, o tráfico de drogas e a criminalidade nas favelas passaram a ocupar lugar de destaque nas mídias brasileiras. Até então, a favela era o lugar representativo das classes populares, lugar autêntico da vida carioca, das escolas de samba, da religiosidade popular e da malandragem. A construção das representações sociais da favela no imaginário coletivo surgiu, principalmente, a partir das descrições das imagens transmitidas por

escritores, jornalistas e reformistas do início do século XX. (GAMA, 2006b).

Cruz (2007) esclarece que as favelas não são somente o resultado das ocupações dos espaços nas cidades, mas também o conjunto de sentidos que lhes foram atribuídos. Mediada pela imprensa, a construção de sentidos sobre as favelas e seus moradores perpassa por cinco diferentes discursos, explicados por Drysek (2004), citado por Cruz (2007): o *discurso da violência e do tráfico*, que supervaloriza o crime e o tráfico, sempre relacionando o morador da favela ao crime e à ilegalidade. O *discurso da chaga social*, que caracteriza a favela como problema social, desvio da rota arquitetônica e, por consequência, um elemento de desvalorização imobiliária. O *discurso da falta e da carência*, que assinala a favela como espaço em que os moradores não pagam impostos, onde falta estrutura e sobra pessoas desempregadas. O *discurso do idílio*, baseado na apresentação da favela de forma romantizada, como espaço da solidariedade. E, por último, o *discurso da diversidade*, que não se fixa apenas nos aspectos negativos, mas também mostra os pontos positivos desse espaço.

Pereira e Gomes (2001) afirmam que os meios de comunicação, na medida em que atuam no processo de representação das identidades, têm oferecido aos negros brasileiros a oportunidade contraditória de serem *outros* – e não eles mesmos. Essa afirmação também se torna válida quando o sujeito das representações é o morador da favela. Os *outros* são aqueles que não se encaixam nos mapas cognitivos, morais e/ou estéticos do mundo. O *outro* é ameaçador pois coloca em xeque questões enraizadas e automáticas da sociedade, demonstrando que a sociedade poderia ser diferente. Pensar o *outro* consiste em pensar os limites feitos e refeitos de um de *nós*. Não faria sentido pensar o *outro* por si só. Ele só existe porque foram demarcadas e estabelecidas as diferenças e os limites. A partir dessa relação com o *outro* se elabora e concretiza a identidade dos grupos. (MENDONÇA, 2006).

São recorrentes as estratégias utilizadas para marginalizar e excluir o *outro* na tentativa de enfraquecê-lo. Bauman (1998) exemplifica citando

a estratégia antropofágica que busca o aniquilamento da alteridade e a estratégia antipoêmica, banindo os *outros* do mundo ordeiro e impedindo-os de se comunicar com os do lado de dentro. Young (1990), citado por Mendonça (2006), explicita cinco formas desrespeitosas de se lidar com o *outro* – todas gerando opressão. São elas: exploração, marginalização, falta de poder, imperialismo cultural e violência. Mendonça (2006, p.23) esclarece que:

O imperialismo cultural ocorre através da construção de quadros culturais que marcam certos grupos como Outros, estereotipando-os em formas de representações homogeneizantes e, geralmente, negativas. Nesse tipo de opressão, os meios de comunicação assumem papel fundamental. Young defende que os culturalmente dominados são marcados tanto por estereótipos como pela invisibilidade simbólica.

Elias e Scotson (2000) explicam que há modos de estigmatizar um grupo por meio da pobreza, ao considerar como características definidoras desse grupo a desorganização social e familiar e a delinquência (o não cumprimento das leis), como também atribuir ao outro hábitos deficientes de limpeza e higiene.

Duplamente excluídos por serem *outros*, e por serem “incultos” além de “perigosos”, os moradores das favelas vivem, nesse olhar etnocêntrico e homogeneizado, o avesso da civilização e da cidadania. Essa mediação estigmatizada bloqueia relações entre os grupos sociais gerando preconceitos. Uma relação mais aberta entre esses grupos poderia reduzir o “medo” que uns tens dos *outros*. Por isso, mudar a imagem da favela por meio de uma ação coletiva de autoafirmação é a proposta de um número crescente de organizações.¹

¹ Para saber mais sobre esse assunto ler: FERREIRA, Julia Mariano; COSTA, Marcelo Henrique. Olhares de pertencimento: novos fotodocumentaristas sociais. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.5, n.6, p.213-228, jan./jun. 2009.

A câmara nas mãos dos *outros*

Com o surgimento do instantâneo, o cotidiano passou a ser intensamente fotografado e, de modo geral, se fotografa aquilo que se quer mostrar, pois é a imagem que ficará guardada na memória. As fotografias mostram coisas às quais as pessoas estão acostumadas a ver e, por isso, normalmente não as observam antes. Para Gama (2006b), a fotografia constitui uma ética do ver, modificando as ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que se tem direito de observar. Sontag (2004) reflete que a necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotografias é um consumismo estético em que todos parecem estar viciados.

Pierre Bourdieu propôs e concretizou uma pesquisa², na década de 1960, que se baseava nos usos da fotografia popular e vernacular, aquela produzida pelos próprios moradores. Martins (2008) explica que, para Bourdieu, o conteúdo sociológico desse tipo de fotografia está no modo de fotografar que diferencia classes ou categorias sociais, as quais usam distintas concepções de imagem nos retratos e fotografias que fazem.

Uma parte importante da população ainda hoje é sistematicamente excluída da produção da própria imagem, sendo apresentada pelos jornais à sociedade sob o impacto da tragédia. Esse é o caso dos moradores das favelas. Guran (2008), explica que quando um grupo social abre mão da produção de sua autorrepresentação, delegando a outras pessoas a produção dessa imagem, ele começa a deixar de existir enquanto um grupo social distinto. Na sociedade brasileira contemporânea, parte significativa da população economicamente menos favorecida não tem controle sobre a imagem que dela se constrói. Se as fotografias midiaticizadas indicam o que observar, as imagens produzidas pela mídia nas favelas mostram que deve-se direcionar o olhar exclusivamente para a violência e o tráfico de drogas.

² Esta pesquisa está retratada em: BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio**: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

O fato de os *outros* serem narrados, frequentemente, de maneiras negativas, gera consequências bastante perigosas tanto no que se refere à posição social dos sujeitos que compõem esse grupo, como na relação desses sujeitos consigo mesmos. Considerando que os sujeitos constroem suas identidades relacionalmente, e que as narrativas fotográficas em jornais participam ativamente da construção dos sujeitos e de suas representações, o ver-se representado negativamente pode ferir a autoestima, impedindo a realização do indivíduo em sua integridade.

Segundo Cunha (2000, p.134), quem se dá a ver, “mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se sobre o papel, a si e a seus atributos e propriedade, como gostaria de ser visto”. Já quem é visto, o é “sob formas que o despersonalizam de duas maneiras, mostrando-o seja como tipo, seja como uma função [...] configurando como uma forma de imperialismo cultural”. (CUNHA, 2000, p.134). Mudar a imagem estigmatizada da favela, por meio de ações coletivas de autoafirmação, tornou-se uma proposta frequente de organizações populares. A relação direta entre os moradores da favela e o restante da sociedade, sem a intervenção de um interlocutor externo à comunidade, é ressaltada como essencial nesse processo de desconstrução do olhar.

A tentativa de controle sobre a própria imagem é relativamente recente nas camadas mais pobres da sociedade. Impossibilitadas de se autorrepresentarem, coube a essas pessoas ocuparem o lugar de objeto fotográfico até o momento em que surgiram as propostas de inclusividade. As fotografias oriundas de projetos de inclusão visual no Rio de Janeiro foram concebidas também para superar a invisibilidade a que estariam condenadas as favelas cariocas. Justificam suas fotografias como uma luta contra a estigmatização dos meios de comunicação. (JAGUARIBE, 2007). Neste contexto, o *outro* social desponta como personagem, protagonista ou coadjuvante das narrativas visuais construídas, e não mais como objeto da representação.

Grande parte das teorias que tratam da fotografia e do seu funcionamento ideológico entende o olhar fotográfico como processo de construção da realidade social, partindo do sujeito fotógrafo o qual

normalmente pertence a uma classe superior à do retratado, o *outro*, que torna-se objeto da representação. A ideia de mostrar o *outro* é recorrente na antropologia e no cinema há muito tempo. Hoje, ela faz parte do processo de democratização dos meios de comunicação.

O *Viva Favela* é um movimento não governamental que objetiva a produção de uma identidade própria, constituída a partir da comunidade, em detrimento do conhecimento ofertado pelos meios de comunicação convencionais, que constroem um imaginário exterior sobre a favela. Nesse movimento, os moradores produzem narrativas endógenas polifônicas sobre o cotidiano, oferecendo ao leitor das imagens a oportunidade de desvencilhar-se de quaisquer ideias pré-concebidas pelos moradores do asfalto a respeito da favela. Trata-se de uma representação crescente nas favelas. Denominada de “autorrepresentação fotográfica”, é um amontoado narrativo que permite conhecer a história de um povo, suas tradições religiosas, culturais, políticas, enfim um conjunto de traços e lembranças, assim como experiências que configuram sua identidade coletiva.

Estendendo o direito à criação de sua própria imagem a um maior número de pessoas, esse e outros projetos de inclusão visual objetivam valorizar a autoestima dos moradores das comunidades e formar profissionalmente os jovens, ofertando-lhes instrumentos a partir dos quais podem reivindicar a cidadania negada. Com isso, a comunidade em que vivem ganha visibilidade social, baseada nas imagens por eles produzidas e veiculadas.

Essas imagens são divulgadas em exposições e no portal do *Viva Favela*, no qual é possível visualizar um outro *outro*, ou seja, um discurso produzido pela multiplicidade de vozes dentro da prática da democratização da comunicação. Baseado no realismo estético, que produz retratos da “vida como ela é”, esse e outros projetos utilizam-se de recursos de intensificação dramática e de ficção para criar mundos plausíveis que fornecem uma interpretação da experiência contemporânea. (JAGUARIBE, 2007). Nessas fotografias, ditas inclusivas, há ênfase no presente, como uma reivindicação do cotidiano.

As fotografias do *Viva Favela* diferenciam-se daquelas estudadas por Bourdieu, pois já nascem com o objetivo de serem vistas por um segmento maior de pessoas do que aquelas produzidas pelas famílias analisadas pelo sociólogo. A circulação da imagem fotográfica produzida por esse grupo é pré-requisito para a sua criação, enquanto as imagens analisadas por Bourdieu estavam arquivadas em caixas de sapato e gavetas das casas das famílias que as produziram, sendo compartilhadas, apenas ocasionalmente, com os parentes e amigos próximos para rememorar momentos excepcionais da vida em grupo ou lembrar de pessoas distantes ou falecidas. (MARTINS, 2008).

Como o predomínio das produções fotográficas desse grupo é de inspiração fotojornalística pretende-se, com essas fotografias, disputar a imagem da favela na mídia. A produção de um olhar alternativo ao da mídia tradicional requer engajamento e qualificação técnica dos moradores aspirantes a fotógrafos. Assim, a inclusão visual ocorre por meio da apropriação das habilidades técnicas que a profissão de fotógrafo requer, pela difusão das imagens produzidas na própria comunidade, permitindo que ela se veja representada de uma maneira distinta da veiculada pela mídia, e pela visualização dessas imagens pela comunidade externa, para a qual é apresentada uma outra realidade da favela. (JAGUARIBE, 2007).

O alfabetismo da cultura visual

Projetos como o *Viva Favela* podem ser enquadrados na perspectiva do que Hernandez (2009) chama de alfabetismo da cultura visual. Como resposta à emergência do crescente impacto das imagens na vida das pessoas a partir do advento da televisão, surgiu a necessidade de educar visualmente as crianças na perspectiva da alfabetização visual. Inicialmente, a proposta era baseada no desenvolvimento de competências visuais e sensoriais, com as quais a pessoa poderia discriminar e interpretar ações, objetos e símbolos visuais. Porém, mais do que conhecer e operar

o sistema de linguagem, o autor alerta que esse ensino deve ir além da parte técnica. Ele necessita partir de uma perspectiva sociocultural, construída por meio de relações culturais, institucionais e sociais. Para isso, propõe o entendimento das imagens de maneira contextualizada.

Essa forma de alfabetismo pode ajudar a redefinir o papel do sujeito no processo de interpretação. A partir da mudança da pergunta ‘o que você vê?’ para ‘o que você vê de si nessa representação?’ o foco que a alfabetização visual fixava na codificação e decodificação das representações visuais expande-se em um processo de aprendizagem mais compreensivo e abrangente. (HERNANDEZ, 2009, p.206).

A produção de narrativas visuais alcança, para Hernandez (2009), a necessidade de desenvolver formas de expressão pessoal vinculadas à criação de comunidades de ativistas sociais, permitindo que a população crie suas próprias respostas frente aos processos de reestruturação nas sociedades. Por meio de práticas e interpretações críticas, as pessoas percebem como as representações produzem formas de ver e visualizar posições e discursos sociais. Temas como posicionalidades identitárias subjetivas, relações de poder e narrativas hegemônicas, que antes eram ocultos, com o alfabetismo da cultura visual tornam-se presentes e foco de representações visuais.

Entende-se a cultura visual como um campo que estuda a construção social da experiência visual, enfatizando as experiências diárias, e faz de seu objeto de interesse os artefatos da representação visual, abordando perspectivas inclusivas nas quais diferentes formas de produção da cultura possam ser estudadas e entendidas.

O alfabetismo da cultura visual conduz à compreensão e, então, à ação. Por despertar as pessoas para a consciência crítica da realidade, propicia ações assentadas para resistir a processos de superioridade, hegemônias e dominação. Promove o entendimento de meios de opressão dissimulada, como as representações construídas pela mídia tradicional sobre os moradores de favelas, e admite que o conhecimento é socialmente

construído e relacionado ao poder. (DIAS, 2008). Assim, incentiva consumidores passivos, como os moradores que se veem representados de forma pejorativa nas imagens da imprensa, a tornarem-se produtores ativos da cultura, produzindo fotografias com outras representações sociais sobre eles mesmos.

Barbosa (2009) explica que o ensino da arte torna-se um importante instrumento para identificação cultural e desenvolvimento individual. Por meio desse ensino, é possível “desenvolver a percepção para apreender a realidade [...], desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada”. (BARBOSA, 2009, p.1). Para a autora, a arte supera o estado da despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence, reforçando e ampliando seus lugares no mundo. Defendendo o papel das organizações não governamentais, ela valoriza trabalhos que busquem a reconstrução social do sujeito, combatem a exclusão e, conseqüentemente, a violência por ela gerada.

Projetos de inclusão visual efêmeros podem até ganhar alguma visibilidade e promover o marketing social, mas não conseguem produzir as ações e transformações pretendidas pela cultura visual. O *Viva Favela*, projeto da ONG Viva Rio, concebido por Betinho e Rubem César Fernandes, tem mais de uma década de atuação contínua e entre as suas metas estão a democratização da informação e a redução da desigualdade social. Contando com a participação dos moradores das favelas, como correspondentes comunitários, o *site* do projeto se propõe a mostrar um olhar de dentro da comunidade. Lucas (2008) assegura que não há como produzir um acervo de fotografias de favelas como o deste projeto, a menos que seja com fotógrafos moradores das comunidades. Jaguaribe (2007, p.92) certifica que:

No contexto dos realismos contemporâneos, a autenticidade das obras e, sobretudo, das experiências das quais são portadoras, repousa principalmente sobre a biografia. É a biografia, o lugar de onde se fala, a trajetória de vida de quem fala e em nome de quem se fala – e não a imaginação, a inspiração ou a experimentação,

por exemplo – que constituem o autor e legitimam o seu imaginário. Em outras palavras, o retrato verbalizado pelo favelado possui maior poder de barganha do que a visão da favela entrevista pelo fotógrafo de classe média, pelo cineasta publicitário ou pelo escritor erudito.

Jaguaribe (2007) defende o direito dos moradores de favelas de se mostrarem como gostariam de ser vistos, baseado no processo de percepção da representatividade, e orientado pela visibilidade midiática como a origem da significação de que ser real é ter a existência reconhecida pelos espectadores.

Considerações finais

As fotografias produzidas pelos correspondentes do *Viva Favela*, ou seja, os próprios moradores das favelas, almejam portar sinais de sua “inclusividade”, supondo sempre a presença de um terceiro olhar, fora da imagem, por meio do qual a inclusão poderá ser realizada, posto que o processo de inclusão/exclusão é sempre relacional. Demonstrar que o reconhecimento e a admiração pelos retratados provém da própria comunidade, portar sinais de cumplicidade ou de afinidade de interesses entre fotógrafo e retratado, e evitar espaços internos que não possam ser caracterizados como “espaços de favela”, levam ao êxito da imagem e garantem que ela será bem sucedida. (JAGUARIBE, 2007).

A reprodução de apenas imagens positivas poderia levar ao discurso do idílio, da favela romantizada, reproduzindo, novamente, uma imagem de favela não complexa. Refletir sobre o que se produz e sobre o que se transmite por meio das fotografias suscita perguntas como: Quem está falando? Com quem se supõe estar falando? Quem realmente está “escutando” as mensagens das fotografias?

Publicadas em *sites*, exibidas em exposições que percorrem diversas favelas e cruzam barreiras continentais, sendo, inclusive, mostradas em

galerias internacionais e publicadas em livros, as fotografias produzidas saem da invisibilidade e, por vezes, conseguem pautar a mídia tradicional, direcionando os olhares dominantes para ações, atividades e questões que até então não tinham espaço. Por meio do *site* interativo, os internautas podem votar nas fotografias, atribuindo notas para as reportagens fotográficas e também deixar comentários sobre suas percepções.

Assim como a produção das fotografias consiste em um processo subjetivo de construção, a recepção das imagens subentende os mecanismos internos do processo de construção da interpretação, elaborado no imaginário dos receptores, de acordo com seus repertórios pessoais e culturais, seus conhecimentos, suas convicções morais, éticas, religiosas e seus interesses econômicos e profissionais. Dessa forma, leituras plurais são possíveis, posto que as imagens não podem ser vistas como veículos de transmissão de ideias, mas como espaço de interação, diálogo e interpretação. Além disso, as fotografias são marcadas por múltiplas temporalidades, em diferentes fluxos de tempo, como o tempo da produção e o da recepção.

Devido a essas questões, e sem um estudo de campo sobre as percepções dos leitores quanto a essas imagens, não é possível explicitar as leituras realizadas, assim como delimitar em que medida essa nova representação, endógena e autobiográfica, consegue desestabilizar as narrativas dominantes da imprensa tradicional. Também, sem o contato direto com os fotógrafos do *Viva Favela*, não é possível questioná-los sobre o fato de as imagens por eles produzidas terem sido capazes de realizar transformações em suas vidas individuais ou mesmo uma reconstrução social do coletivo, ou seja, na comunidade. Pode-se direcionar um novo estudo na tentativa de buscar as leituras realizadas sobre essas fotografias pelos moradores do asfalto, assim como tentar perceber se, de fato, nesse grupo de fotógrafos, houve transformações significativas em suas vidas, estimuladas por essa nova construção identitária.

Assim como a inclusão social, por meio da cultura visual, é uma vertente absolutamente nova, que carece de acompanhamento para avaliar

seus resultados. Os estudos e pesquisas sobre a produção e recepção de imagens inclusivas, tanto quanto sobre possíveis – e prováveis – transformações individuais e coletivas dos incluídos são, ainda, muito incipientes. Ou seja, todo o processo de alfabetismo visual e inclusão social por meio de imagens é um imenso objeto de estudo que precisa ser pesquisado.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. Processo civilizatório e reconstrução social através da arte. In XII SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 12., 2009, Recife. **Anais...** Recife: UFPE, 2009.

Disponível em: <http://www.uel.br/grupoestudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais12/artigos/pdfs/mesas_redondas/MR_Barbosa.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio**: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CRUZ, Márcia Maria. Vozes da favela: representação, identidade e disputas discursivas no ciberespaço. **Stockolm Review of Latin America Studies**, Stockholms, v.2, p.77-91, 2007. Disponível em: <http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRroLAS_No2_2007_77-91_da%20Cruz.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2009.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In: AGUIAR, Néelson (Org.). **Mostra do redescobrimento**: negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p.134-137.

DIAS, Belidson. Pré acoitamentos: os locais da arte/educação e da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo (Org.). **Visualidade e educação**. Goiânia: FUNAPE, 2008. p. 37-53. (Coleção Desenredos, n.3).

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERREIRA, Julia Mariano; COSTA, Marcelo Henrique. Olhares de pertencimento: novos foto documentaristas sociais. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.5, n.6, p.213-228, jan./jun. 2009.

GAMA, Fabiene de Moraes Vasconcelos. Olhares do morro: uma reflexão sobre os limites e os alcances da auto-representação fotográfica. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz (Org.) **Imagens marginais**. Natal: EDUFRN, 2006a. p.57-83.

_____. **A auto-representação fotográfica em favelas**: olhares do morro. 2006b. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

GURAN, Milton. O olhar engajado: inclusão visual e cidadania. **Studium**, Campinas, v.27, 2008. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. Da alfabetização visual ao alfabetismo da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). **Educação da cultura visual**: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009. p.189-212.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LUCAS, Peter. Viva Favela: fotojornalismo, inclusão visual e direitos humanos. In: JUCA, Mayra (Org.). **Viva Favela.** Rio de Janeiro: Olhares, 2008.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Identidade e representação: as marcas do fotojornalismo na tessitura da alteridade. In: VAZ, Paulo Bernardo (Org.). **Narrativas fotográficas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.17-57.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da imagem.** Belo Horizonte: Mazza Edições & Editora, 2001.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAZ, Paulo Bernardo. **Narrativas fotográficas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Retratos criminosos: o fotojornalismo e as diferentes narrativas de criminalidade

Juliana Daibert
Ana Lúcia Rodrigues



Retratos criminosos: o fotojornalismo e as diferentes narrativas de criminalidade

Juliana Daibert *
Ana Lúcia Rodrigues **

Resumo: A cobertura de criminalidade e violência adotada pelos veículos da “grande mídia”, como são chamados os conglomerados midiáticos de alcance nacional, tem uma característica fundamental: a criminalização da pobreza. Por meio de textos e imagens, as notícias constroem sentidos narrativos que reforçam o estereótipo de que pobreza e criminalidade são sinônimos, quando mantém um padrão para apresentar pobres, negros e moradores das áreas periféricas das cidades brasileiras, suspeitos ou réus confessos de crimes. Por outro lado, têm narrativas diferentes se o criminoso ou suspeito pertencer a classes sociais favorecidas intelectual e economicamente. Essa prática jornalística, a exemplo do aumento dos índices de criminalidade, disseminou-se pelo interior do país. Este artigo se propõe a apontar as diferentes narrativas de criminalidade na cobertura fotográfica do jornal *O Diário do Norte do Paraná*, que circula em Maringá e algumas cidades de sua região metropolitana. Por meio da análise de capas, procura evidenciar as distintas construções de sentido presentes nas fotografias – ou na ausência delas – nos casos em que o suspeito/criminoso pertence a classes sociais pobres e quando integra os estratos sociais dominantes intelectual e economicamente. O aporte teórico para fundamentar o estudo é a Análise de Discurso (AD).

Palavras-chave: Fotojornalismo. Criminalidade. Discurso. Ideologia.

* Graduada em Direito pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pelo Centro Universitário de Maringá (Cesumar). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEM). Jornalista com experiência em produção, edição, publicação de impressos e produção de roteiros audiovisuais. E-mail: daibert@teracom.com.br

** Graduada em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Arapongas (1987). Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996). Doutora em Ciências Sociais – Sociologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Pós-doutorado em Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAU/USP – 2008). Professora adjunta da Universidade Estadual de Maringá (UEM) na graduação e no programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Coordenadora do mestrado profissional em Políticas Públicas e do núcleo local do Observatório das Metrôpoles. Membro do Comitê Gestor do INCT/Observatório das Metrôpoles. Experiência na área de sociologia, com ênfase em sociologia urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: planejamento urbano, criminalidade e violência, políticas públicas, políticas de segurança pública, questão urbana e cidade, ocupação do espaço, região metropolitana de Maringá e segregação social. E-mail: alrodrigues@uem.br

Introdução

A violência é um fenômeno de amplo espectro e diversas manifestações. Nos últimos anos, o aumento de várias dessas manifestações, a exemplo de roubos, sequestros, latrocínios, homicídios, tráfico de drogas, corrupção de agentes e desvios de recursos públicos foi percebido em todo território nacional. Algumas, até há pouco tempo de ocorrência típica em capitais e regiões metropolitanas, passaram a ser comuns também no interior, em cidades de médio e de pequeno porte.

O *Mapa da violência 2011*, divulgado em fevereiro pelo Instituto Sangari e Ministério da Justiça, com base nos dados de 2008, aponta Curitiba como a sexta capital com a maior taxa de homicídios no país e a primeira no *ranking* da violência entre as capitais da região Sul. Conforme o estudo, entre 1998 e 2008 Curitiba se tornou a quarta capital com o maior avanço de violência no país, com um crescimento de 148% na taxa de homicídio. A Região Metropolitana de Maringá (RMM) também registrou aumento da taxa de homicídios na última década.

A pesquisadora Ana Lúcia Rodrigues (2004, p.137) informa que “os aspectos da desigualdade estão presentes na ocupação dos espaços urbanos da RMM. Ocorrem nos níveis inter e intramunicipal, através de processos dialéticos que produzem e reproduzem a realidade social baseada na própria desigualdade”. De acordo com a autora, a desigualdade refere-se aos graus de diferenciação das condições e possibilidades de acesso a bens e serviços entre as pessoas, considerando a associação entre desigualdade e pobreza, pois “na bipolaridade social ricos e pobres é que se funda a segregação espacial ou residencial materializada no espaço das cidades, como ocorre caracteristicamente na RMM.” (RODRIGUES, 2004, p.138).

A desigualdade social está na base da formação da sociedade brasileira. Há dez anos, 39% da renda maringaense estavam concentradas nas mãos de 10% dos mais ricos. Hoje, esse mesmo grupo concentra 45% de toda a riqueza produzida no município, conforme dados do *Atlas do desenvolvimento humano no Brasil*. (RODRIGUES, 2004, p.172).

Neste cenário, a exclusão assume uma das faces mais visíveis da violência, pois segrega, discrimina e mantém inacessíveis, a um expressivo contingente populacional, direitos assegurados pela Constituição Federal de 1988. Além de direitos negados, pobres, negros e moradores de áreas periféricas das cidades convivem com o discurso midiático cotidiano que constrói e reforça estereótipos criminais.

[a] área de significado do conceito de violência é bem mais abrangente do que a criminalidade. Violência é a terrível faixa de excluídos, na sociedade brasileira; é a concentração de riquezas em poder de um número tão reduzido de pessoas; é a fome; é a miséria; é o salário aquém das necessidades básicas mínimas; é a prostituição infantil; é o elevado percentual de acidentes de trabalho; é o privilégio das corporações; é, enfim, a ausência de adequadas políticas públicas. Sobre a problemática brasileira, como um todo, ou sobre cada um desses graves problemas de violência, em particular, os meios de comunicação não esclarecem a população, nem pressionam a opinião pública e os órgãos de representação popular. “Dramatizar” a violência é bem mais fácil e, além disso, à sua retaguarda, há todo um processo de politização (movimento de lei e ordem) que atende aos interesses de segmentos sociais hegemônicos que visam aumentar, através de expedientes repressivos, o grau de controle da sociedade. (SILVA FRANCO *apud* MORETZSOHN, 2003, p.11).

A autora ressalta que “a lógica que orienta a cobertura criminal na grande imprensa se estende à cobertura dos fatos relacionados às classes populares, servindo para a disseminação do medo e à formulação de políticas cada vez mais repressivas de segurança pública”. (MORETZSOHN, 2003, p.3).

A postura editorial de *O Diário do Norte do Paraná*¹, que circula em Maringá e cidades da região noroeste segue a mesma linha assumida pelos jornais e revistas da grande mídia, produzidos nas metrópoles mais

¹ O jornal *O Diário do Norte do Paraná* integra o Grupo O Diário, que detém ainda os veículos Rádio Cultura AM, Portal odiario.com, DNP Editora, Busdoor e ServSom Cultura. O jornal circula em Maringá e cidades da região noroeste com tiragem auditada pelo Instituto Verificador de Circulação (IVC) de 15.500 exemplares durante a semana e 18.500 exemplares aos domingos. São 12 mil assinantes. Fonte: Banco de Dados Interno, 2010. Sistema de Informação de Marketing.

expressivas econômica e socialmente e veiculados em nível nacional. Na chamada “grande imprensa”, cuja principal característica é estar a serviço da ordem burguesa em razão do alinhamento com os interesses do capital (AYOUB, 2006), autores e vítimas majoritárias da violência têm gênero, cor e endereço. Essa caracterização sistemática acaba criando na sociedade a falsa noção de que a violência que permeia as relações nas classes mais pobres se origina na própria constituição social daquele grupo, como se fosse opção e não consequência de políticas públicas precárias ou inexistentes.

Movida pela velocidade do *hard news*, a cobertura criminal do jornal reforça as hierarquias estabelecidas entre os diferentes grupos sociais por meio dos textos e das fotografias, sedimentando consensos em torno da temática, como a noção de que há determinados crimes e criminosos que merecem punição exemplar, enquanto outros não precisam responder à sociedade pelas condutas ilegais assumidas. Ou, quando o fazem, é sob menos pressão e cobrança social por meio das páginas dos jornais.

A própria qualificação de criminal [...] é na verdade fruto de apropriação de certos fatos, acontecimentos, personagens e sua tradução e recomposição em um produto que é o crime tal como apresentado na notícia. Daí decorre uma ‘naturalização’ do crime, algo que está aí e que o jornal testemunha. [...] Se acrescentarmos que a prática da leitura do jornal é cotidiana, um espaço incorporado culturalmente à vida, ao qual recorreremos ‘naturalmente’ para saber o que se passa, concluiremos que aí se instala, como coisa dada, como referência espontânea, um universo do qual somos solidários e do qual nos tornamos igualmente personagens. (SERRA *apud* MORETZSOHN, 2003, p.7).

Na construção das diferentes narrativas imagéticas, além de fotografados em condições humilhantes, sem camisa, com lesões no corpo ou no rosto, suspeitos ou criminosos de baixa renda podem ser obrigados a se deixar fotografar, como se o ato ou a suspeita pudesse sobrepor-se ao direito de imagem. Esta prática auxilia a personificar o ilícito, a mostrar o bom desempenho da polícia e a fornecer uma resposta à sociedade.

A mesma conduta fotojornalística está ausente quando o suspeito ou criminoso é de classe média ou alta, notadamente nos casos em que há desvio ou mal uso de dinheiro público. Nestes casos, se a fotografia é publicada, a imagem preserva o mínimo de dignidade do fotografado, seja nas roupas adequadas ao ofício que desempenha (ternos, na grande maioria das vezes), na altivez ou no olhar indireto para a câmera.

Enquanto linguagem, a fotografia é escrita por meio de códigos abertos e contínuos, gerando sentidos e construindo representações. Logo, configura-se como discurso. Por meio dos recursos técnicos e dos códigos dessa linguagem, o fotógrafo manifesta sua intencionalidade no momento do registro, de acordo com seu próprio repertório sociocultural e político ou dos interesses da empresa. Para fins deste estudo, que pretende demonstrar os traços ideológicos presentes na construção dos diferentes sentidos, será utilizado o aporte teórico da análise de discurso.

Os sentidos fazendo sentido

A análise de discurso concebe a linguagem como a mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social, compreendendo a língua fazendo sentido enquanto trabalho simbólico, pois permite a sua interpretação. Segundo Eni Orlandi (2007, p.15) “essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive”.

As condições de produção do discurso são o interdiscurso – a memória – e o intradiscurso – a atualidade. Ao significar, ou seja, interpretar, o sujeito se significa. Por meio desse movimento, as palavras têm sentido porque já fazem sentido. É este o efeito do interdiscurso, para o qual o esquecimento é estruturante: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato” faça sentido em outras palavras.

O apagamento da memória pode se configurar pela enunciação ou pela ideologia. A enunciação estabelece que, ao falarmos, o fazemos de determinada maneira, e não de outra, produzindo a impressão da realidade do pensamento. É a “ilusão referencial”, que induz à relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, que estabelece uma relação “natural” entre palavra e coisa. Pela ilusão referencial pensamos “que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras, que só pode ser assim”. (ORLANDI, 2007, p.35).

O esquecimento ideológico é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia,

[...] sistema de representações para sustentar relações de dominação existentes por meio de um ideário ou imaginário pré-concebido, que impede a atribuição de sentido para aquilo que estamos vendo, ficando apenas no significado que nos é dado pelos signos, ou seja, pela mediação da linguagem. (PERSICETTI, 2001, p.80-81).

É pelo esquecimento ideológico que retomamos sentidos preexistentes, pois os sentidos apenas se representam como originando-se em nós, mas “são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam, não pela nossa vontade”. (ORLANDI, 2007, p.35).

Parte do funcionamento da linguagem deve-se ao imaginário. É dele a permissão para que o simbólico e o político se confrontem no discurso por meio das imagens projetadas dos sujeitos físicos, que possibilita a passagem das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as suas posições nos discursos. São essas posições que fazem sentido em relação ao contexto sócio-histórico e à memória. Em sociedades como a nossa, na qual as relações sociais são inscritas na história por relações de poder, é fácil perceber como a imagem que temos de um professor serve de ligação entre discurso e instituição. Servem ao mesmo exemplo as imagens de médicos, proprietários rurais, agricultores, funcionários públicos, policiais, criminosos etc.

A mídia contribui, mais do que qualquer outra instituição, para a consolidação e a difusão de conceitos estereotipados. Ela o faz, por exemplo, nas fotografias, quando apresenta os pobres sempre nas piores condições. Para dar entrevista, o intelectual se arruma e tira a foto ao lado da biblioteca. Não se tira fotografia do professor sem camisa, de barriga à mostra. Mas, ao retratar os pobres, prefere mostrá-los malvestidos, despenteados, cercados por crianças sujas, com aspecto de malcuidadas. A mídia não tem pudor de apresentar o pobre na sua pior condição, mas o teria com um indivíduo de classe média. Pode-se dizer que o fotógrafo não deve interferir na realidade. Mas se essa realidade é plural, por que enfatizar apenas o elemento da carência? (SILVA, 2007, p.95).

Interpretar é estar amparado pela ideologia. O sentido aparece como evidência, naturalizando o que é produzido na relação do histórico e do simbólico, isto é, das representações.

Matadores e homicidas

O jornal *O Diário do Norte do Paraná* circula em Maringá e algumas cidades da região noroeste, localidades nas quais configura-se como o veículo impresso de maior circulação. Por esta razão foi escolhido como objeto do presente estudo. O recorte limitou-se às capas por serem estas o “cartão de visita” da publicação. A análise se dá sobre quatro capas publicadas no primeiro semestre de 2011.

“Matador está na cadeia” é a chamada de capa da edição de 26 de janeiro de 2011 (Figura 1). A fotografia, feita pelo repórter fotográfico do jornal, mostra Rodrigo Fonçati da Silva, 24 anos, autor de dois homicídios, na delegacia. Ele está em pé em frente a um painel com logomarcas da Polícia Civil e é ladeado por dois repórteres, aparentemente de televisão e rádio.

Silva está de costas para o fotógrafo e tem a cabeça coberta por uma camiseta, posição sugestiva de que não pretende mostrar o rosto para a câmera. O desejo foi respeitado pelo fotógrafo, mas não pelo

editor da capa, que publicou uma fotografia 3x4 no canto superior esquerdo da imagem principal, em que ele aparece de costas. Ao mostrar o rosto do criminoso, que demonstrou não querer ser fotografado de frente, o editor também desrespeitou o direito do cidadão sobre sua imagem.

Figura 1 - Manchete da capa da edição de 26 de janeiro de 2011

QUARTA-FEIRA MARÇAL, 26 DE JANEIRO DE 2011 - 480 PÁG. - NÚMERO 11.322 - www.diario.com

R\$ 1,25

O DIÁRIO
DO NORTE DO PARANÁ

EXEMPLAR DE ASSINTE - Venda Proibida

MEY BRAGA AS



Secretário defende reduzir horário de bares

MARINGÁ Reinaldo de Almeida César disse que medida poderia ajudar a reduzir índices de violência no trânsito. Secretário da Segurança ainda confirmou criação da Escola da PM na cidade.

Matador está na cadeia

Rodrigo Fonçati da Silva, 24 anos, confessou ter matado a jovem Vanilde Freitas da Silva, 30, e Carlos Alberto Turlan, 34. O casal, que era usuário de drogas, morava em um barraco no conjunto Ney Braga. Silva disse em depoimento à polícia que agiu em legítima defesa. Ele ainda acusou Vanilde de ter colocado fogo na casa em que ele morava com o irmão.

Fotografia: Douglas Marçal
Fonte: O Diário do Norte do Paraná
Título: Matador está na cadeia

Texto: “Rodrigo Fonçati da Silva, 24 anos, confessou ter matado com tiros Vanilde Freitas da Silva, 30, e Carlos Alberto Turlan, 34. O casal, que era usuário de drogas, morava em um barraco no conjunto Ney Braga. Silva disse em depoimento à polícia que agiu em legítima defesa. Ele ainda acusou Vanilde de ter colocado fogo na casa em que ele morava com o irmão.”

O preso está com as costas arranhadas, como se fora açoitado. Não há nenhuma informação sobre o que poderia ter causado os ferimentos, bem como sobre a profissão do rapaz. Longe de sensibilizar

os leitores, a fotografia parece querer justificar qualquer atitude que possa ser tomada contra ele dentro da prisão, pela construção do sentido de perigo que ele parece representar. Algumas possibilidades de leitura dessa fotografia podem ser “ele é tão perigoso que tentou fugir e se machucou sozinho”, ou então, “ele avançou sobre um policial e teve de ser contido”. Outra leitura possível é que os arranhões podem ter sido feitos pela própria polícia.

Esse perigo e a necessidade de mantê-lo fora do convívio social são reforçados pelo emprego da palavra “matador” no título e pela valorização das costas machucadas. No *Moderno dicionário da língua portuguesa*, o adjetivo “matador” aparece com cinco significados, nos interessando o primeiro: que causa ou que causou a morte. No mesmo dicionário encontram-se três definições para homicida. De acordo com a terceira delas, homicida causa a morte de uma pessoa. São, portanto, sinônimos. O editor do jornal, no entanto, optou por utilizar o termo pejorativo para referir-se ao acusado já em poder da polícia. O texto da capa também não informa o bairro onde o criminoso reside, somente o de ocorrência do crime: o conjunto Ney Braga, localizado na zona norte de Maringá, na periferia, onde reside população de baixas rendas em domicílios de padrão construtivo popular.

Silva assumiu ter matado duas pessoas e deverá responder pelo crime de homicídio (Artigo 121 do Código Penal). De acordo com a legislação processual penal, o reconhecimento da autoria depende de sentença judicial transitada em julgado, o que, no caso, ainda não ocorreu. A narrativa discursiva visual e textual construída neste exemplo evidencia dois sentidos: a valorização do trabalho da polícia, que respondeu à sociedade com a prisão do homicida, e a desqualificação do criminoso, apresentado em condição de indignidade, fornecendo (ou, pelo menos, sugerindo) ao leitor um caminho para o julgamento e a condenação antecipada.

Em 28 de janeiro de 2011 (Figura 2), com o texto-legenda “Comando da morte”, o jornal estampa a fotografia do ex-comandante geral do Corpo de Bombeiros do Paraná, Jorge Luiz Thaís Martins,

oficialmente trajado, em posição de continência, com o semblante sereno e o olhar firme.

Figura 2 - Manchete da capa da edição de 28 de janeiro de 2011



Fotografia: Sargento Macento/PMPR, cedida pela Polícia Militar

Fonte: O Diário do Norte do Paraná

Título: Comando da morte

Texto: Jorge Luiz Thais Martins, ex-comandante geral do Corpo de Bombeiros do Paraná é acusado de ter matado nove usuários de drogas na Região Metropolitana de Curitiba. Mortes aconteceram depois que o filho do militar foi morto em uma tentativa de assalto, em 2009. Martins teve a prisão decretada pela Justiça e é considerado foragido. Ontem, a polícia invadiu a casa dele em busca de provas dos crimes. Comandante foi reconhecido como autor das mortes por três testemunhas.

O militar é acusado de ter matado nove usuários de drogas, embora o título afirme a autoria. A fotografia de Martins, foragido da justiça no momento da publicação parece ter sido cedida pelo arquivo da Polícia Militar, a se considerar a autoria. Vestido com o uniforme oficial da corporação da qual foi comandante geral, o acusado é tratado visualmente

como acusado, pois tem a dignidade garantida, entre outros, pelo princípio legal da presunção de inocência.

A única semelhança entre as duas notícias (as das figuras 1 e 2) é que a prática do crime de homicídio recai sobre os dois personagens. As diferenças percebidas nas duas narrativas fotográficas se estendem para a linguagem textual. A palavra “matador”, utilizada para caracterizar Silva, não serviu para qualificar Martins que, no texto, é referido como “acusado de ter matado” e “reconhecido como autor das mortes”. Para ele não há adjetivos.

Não há, aliás, realidade sem ideologia. Enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido. E como não há uma relação termo-a-termo entre linguagem/mundo/pensamento essa relação torna-se possível porque a ideologia intervém com seu modo de funcionamento imaginário. São assim as imagens que permitem que as palavras ‘colem’ com as coisas. Por outro lado, como dissemos, é também a ideologia que faz com que haja sujeitos. O efeito ideológico elementar é a constituição do sujeito. Pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito inaugura-se a discursividade. Por seu lado, a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia traz necessariamente o apagamento da inscrição da língua na história para que ela signifique produzindo o efeito da evidência do sentido (o sentido-lá) e a impressão do sujeito ser a origem do que diz. Efeitos que trabalham, ambos, a ilusão da transparência da linguagem. No entanto nem a linguagem, nem os sentidos nem os sujeitos são transparentes: eles têm sua materialidade e se constituem em processos em que a língua, a história e a ideologia concorrem conjuntamente. (ORLANDI, 2007, p.48).

Pela chamada de capa do dia 16 de fevereiro de 2011 (Figura 3) o leitor fica sabendo que a “Turma do mal vai em cana”. Seis homens aparecem na fotografia, aparentemente constrangidos pela atuação do repórter fotográfico do jornal. Algemados, eles estão posicionados em frente a um painel com a logomarca da Polícia Civil e atrás de uma mesa coberta com os produtos das ações criminosas: cocaína, maconha, armas

e peças em prata de Bali. Nenhum deles olha diretamente para a câmera. Apenas um dos rapazes mantém a cabeça erguida e o olhar desviado para o lado, como se estivesse encarando alguém. Quatro são morenos e dois têm a pele clara, estes dois os únicos retratados sem camisa. O texto que acompanha a fotografia destaca o nome dos seis, mas omite a idade de todos.

Figura 3 - Manchete da capa da edição de 16 de fevereiro de 2011

QUARTA-FEIRA 16 DE FEVEREIRO DE 2011 - R\$ 1,25

O DIÁRIO
DO NORTE DO PARANÁ

EMPREGO 44 **Prefeitura abre dois concursos. São 114 vagas**

ALERTA 27 **'Oxi', nova droga derivada da cocaína, chega na região**

FISCALIZAÇÃO 44 **Receita faz plantão de 24h nas usinas de álcool**

POLÍCIA 44

Turma do mal vai em cana

Investigação sobre mais agentes que estão sendo acusados de tráfico de drogas e de tráfico de armas.

Receita faz plantão de 24h nas usinas de álcool. Receita faz plantão de 24h nas usinas de álcool. Receita faz plantão de 24h nas usinas de álcool.

Cocaina, maconha, armas e peças em prata de Bali estavam na casa onde ontem de manhã foram presos seis homens, três deles foragidos da 9ª SDP. Duas garotas também se encontravam no local. Na foto, José Antonio de Sá, Maycon Danilo da Rocha, Alex Gonçalves Ferrari, Ismauri Avelino da Silva, Anderson Matias e Alessandro Carlos de Oliveira.

Fotografia: Ricardo Lopes

Fonte: *O Diário do Norte do Paraná*

Título: *Turma do mal vai em cana*

Texto: Cocaína, maconha, armas e peças em prata de Bali estavam na casa onde ontem de manhã foram presos seis homens, três deles foragidos da delegacia. A expressão “turma do mal”, que conota um juízo de valor não está grafada entre aspas. Não há informação textual sobre o crime cometido, se furto, roubo ou receptação.

O texto informa que os produtos estavam em uma casa onde os seis homens mais duas garotas, que não aparecem na fotografia, foram presos, sendo três deles foragidos da delegacia. A expressão “turma do mal”, que conota um juízo de valor não está grafada entre aspas. Não há informação textual sobre o crime cometido, se furto, roubo ou receptação.

É válida, neste caso, a mesma argumentação sobre sentença transitada em julgado que reconheça a autoria apresentada na análise do primeiro exemplo.

Ainda na capa, à esquerda da fotografia, uma das chamadas informa que a Receita Estadual fará plantão de 24 horas nas usinas de álcool, pois a cada 10 dias um carregamento clandestino de álcool é flagrado no noroeste do estado. O texto apenas sugere a ocorrência do crime de sonegação fiscal e não traz nenhuma fotografia da temática, bastante ampla por se tratar da produção sucroalcooleira. É o silêncio que, no dizer de Orlandi (2007), pode ser pensado como a respiração da significação, lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. “As relações de poder em uma sociedade como a nossa produzem sempre a censura, de tal modo que há sempre silêncio acompanhando as palavras.” (ORLANDI, 2007, p.83).

Silvia Ramos e Anabela Paiva publicaram, em 2007, pelo Centro de Estudos de Segurança e Cidadania da Universidade Candido Mendes (CESeC) o livro *Mídia e violência – novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil*, que traz os resultados de três anos de pesquisas sobre a produção diária de jornais e de entrevistas com 90 jornalistas e especialistas em segurança pública. A todos foram feitas duas perguntas: 1)- como os jornais cobrem violência, segurança pública, crime e polícia? e 2)- como é possível melhorar essa cobertura?

Um ponto destacado pelos entrevistados é a disparidade entre o tratamento recebido por pobres e ricos. Segundo os repórteres, suspeitos de classe baixa encontram menos oportunidades de defesa nos jornais e chegam a ser obrigados a mostrar o rosto para os fotógrafos – constrangimento que raramente merece alguma observação dos jornalistas. ‘Quando você chega numa delegacia, o preso acusado de roubo, assalto, furto fica exposto. Você pode chegar, fazer foto, conversar com ele. Como ele não tem ninguém para sair em sua defesa, está totalmente desprevenido, desprotegido.’ O preso que tem poder econômico é diferente,

porque ele pode acionar algum dirigente do jornal, algum diretor. Ele já começa a ameaçar: ‘Olha, vou te processar! Não quero que a minha imagem saia no jornal’. E você sabe que ele tem uma série de instrumentos para fazer isso, compara Dilson Pimentel, de *O Liberal*. (RAMOS; PAIVA, 2007, p.66).

Figura 4 - Chamada de capa da edição de 11 de maio de 2011

QUARTA-FEIRA MARINGÁ, 11 DE MAIO DE 2011 - ANO XXIII - NÚMERO 11.430 - www.diariom.com

R\$ 1,25

O DIÁRIO DO NORTE DO PARANÁ

EXEMPLAR DE ASSINANTE - VENDA PROIBIDA

Polícia investiga desvio de medicamentos no HM

MARINGÁ Grupo de Atuação Especial de Combate ao Crime Organizado instaura inquérito para apurar denúncia de que estariam ocorrendo desvios de remédios no hospital. **Para o promotor, há má-fé ou omissão.** Secretária de Saúde afirma que abriu sindicância. **11**

LONDRIINA 17 Procurador e mais 14 são presos

Fraudes na saúde pública levaram à prisão 15 pessoas, entre as quais o procurador da prefeitura, Fidelis Canguçu – na foto, ladeado pelo promotor Renato de Lima e Castro e pelo delegado Alan Flore. Dois veículos, três armas e R\$ 20 mil que seriam usados para pagar propina foram apreendidos.

Fotografia: Gilberto Abelha/Jornal de Londrina

Fonte: jornal O Diário do Norte do Paraná

Título: Procurador e mais 14 são presos

Texto: Fraudes na saúde pública levaram à prisão 15 pessoas, entre as quais o procurador da prefeitura, Fidelis Canguçu – na foto, ladeado pelo promotor Renato de Lima e Castro e pelo delegado Alan Flore. Dois veículos, três armas e R\$ 20 mil que seriam usados para pagar propina foram apreendidos.

“Procurador e mais 14 são presos” é o título da chamada de capa no dia 11 de maio de 2011 (Figura 4). O suspeito de fraudar a saúde pública que aparece na fotografia é o procurador de Londrina, o segundo município mais importante do Paraná. Em mais um exemplo de um

acusado tratado e retratado como acusado, o procurador está dignamente vestido, de terno, sem algemas e, em vez de conduzido por policiais, ele é ladeado por autoridades – um promotor de justiça e um delegado. A não ser pelas informações textuais, poderia se depreender da fotografia que o procurador está se dirigindo ao local de trabalho, e não à delegacia. Da mesma forma, a semelhança da roupa do preso com o traje usado pelo delegado, que pode ser o primeiro à direita ou à esquerda na fotografia, distrai o leitor mais apressado e dificulta sua identificação. O acusado deverá responder pelo crime de estelionato, previsto no artigo 171 do Código Penal.

Também nesta capa, outro exemplo da enunciação e do silêncio que constrói outros sentidos. A manchete da edição, apenas textual, informa que a polícia investiga desvio de medicamentos no Hospital Municipal. A edição da capa considerou desnecessária uma fotografia para informar o fato de que a polícia está investigando o furto de remédios em um hospital público, mantido com recursos provenientes dos impostos pagos pelo conjunto social. “O que não é dito, o que é silenciado constitui igualmente o sentido do que é dito. As palavras se acompanham de silêncio e são elas mesmas atravessadas de silêncio.” (ORLANDI, 2007, p.85).

Exemplos como os do jornal *O Diário do Norte do Paraná* repetem-se diariamente nos diversos meios de comunicação. Empenhada em categorizar e hierarquizar a criminalidade como algo próprio de pessoas que se encontram em faixas desfavorecidas social e economicamente, a mídia espetaculariza a cobertura do fenômeno da violência, reforça a criminalização da pobreza e dificulta a percepção de que o fenômeno permeia as relações sociais em todas as classes econômicas.

Se na fotografia há tensões que empurram as imagens para fora dos enquadramentos, propondo sobre-significados ocultos e não intencionais, há também formalizações deformadoras, que se expressam em imagens que resultam de relações de poder e modos de dominação social e política. (MARTINS, 2009, p.152).

As diferentes narrativas contribuem para forjar no imaginário social a convicção de que apenas alguns tipos de crimes, cometidos por determinados criminosos precisam estampar capas e páginas internas de jornais e revistas, mesmo que para isso seja preciso desprezar direitos. Como afirma o sociólogo José de Souza Martins (2009, p.20), “a imagem, em cada época, educa a visão e os olhos. Portanto, que a imagem produzida pelo homem, segundo diferentes concepções e estilos, diz ao homem, em cada época, quem o homem é”.

Para alguns, as únicas opções são a mão pesada do estado e a condenação social. Para outros, aqueles identificados como portadores dos mesmos valores sociais daqueles que sustentam os discursos ideológicos hegemônicos – brancos, instruídos, de classe média ou alta – concede-se a complacência própria de quem ocupa o mesmo lugar.

Considerações finais

No campo da violência manifestada em todos os recantos do Brasil, pobres, negros e moradores das áreas periféricas das cidades brasileiras são alvos preferenciais da mídia em narrativas estereotipadas da violência e criminalidade, determinando o perfil do criminoso que deve ser apresentado à sociedade e condenado a pagar pelos crimes que cometeu.

Por meio de textos e imagens, as narrativas estereotipadas possuem um padrão para apresentar pobres, negros e moradores das áreas periféricas das cidades brasileiras, suspeitos ou réus confessos de crimes, invariavelmente retratados em condições humilhantes e indignas.

Nos casos em que o suspeito ou criminoso confesso é bem posicionado socialmente, a narrativa assume formas e conotações diferentes. Quando dispensa apenas aos suspeitos de classe média ou alta o tratamento jornalístico que convém a todo acusado, ou poupa este grupo de criminosos de estampar as capas dos jornais, mesmo quando os crimes cometidos são tão ou mais reprováveis quanto os praticados pelos “bandidos comuns”, a imprensa ratifica no imaginário social uma das maiores

contradições da cidadania brasileira enraizada no senso comum: todos são iguais perante a lei.

A construção das diferentes narrativas discursivas de criminalidade por meio de fotografias acaba por manter os traços ideológicos que caracterizam a sociedade brasileira. A análise de discurso demonstra que as palavras só fazem sentido quando já têm sentido. É pelo discurso que a noção de ideologia é re-significada, tendo a linguagem como mediadora. O contato com o simbólico obriga a interpretação, como se o sentido estivesse sempre lá. O resultado dessa confrontação entre o simbólico e o histórico cristaliza e naturaliza os sentidos, repetindo e legitimando, no imaginário, narrativas de poder consolidadas.

Referências

AYOUB, Ayoub Hanna. **Mídia e movimentos sociais: a satanização do MST na Folha de S. Paulo**. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. 10.ed. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

MORETZSOHN, Sylvia. **Pensando contra os fatos: jornalismo e cotidiano: do senso comum ao senso crítico**. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

_____. **Imprensa e criminologia: o papel do jornalismo nas políticas de exclusão social**. 2003. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 17 out. 2011.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos.** 7.ed. Campinas: Pontes, 2007.

PERSICHETTI, Simonetta. **A poética no olho crítico: a estética como formadora de discurso na fotografia documental latino-americana.** 2001. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

RAMOS, Silvia; PAIVA, Anabela (Org.). **Mídia e violência: novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil.** Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

RODRIGUES, Ana Lúcia. **A pobreza mora ao lado: segregação socioespacial na Região Metropolitana de Maringá,** 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo.

SILVA, Jailson Souza. A violência da mídia. In: RAMOS, Sílvia; PAIVA, Anabela (Org.). **Mídia e violência: novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil.** Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007, p.93-97.

O novo fotojornalismo e os coletivos fotográficos

Rodolpho Cavalheiro Neto



O novo fotojornalismo e os coletivos fotográficos

Rodolpho Cavalheiro Neto *

Resumo: O presente trabalho tem como objeto de análise os coletivos fotográficos ibero-americanos, com maior ênfase nos brasileiros *Cia. de Foto* e *Garapa*. Mostrará como esses coletivos têm se colocado no mercado fotográfico atual, como realizam seus trabalhos em plataformas multimídia e, principalmente, como têm penetrado no – ainda conservador – fotojornalismo. Mais que isso, procurará pontuar uma tendência de atuação e de estética desses grupos, exaltando, inclusive, suas particularidades e individualidades, enquanto sujeitos e coletivos.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Coletivos fotográficos. *Cia. de Foto*. *Garapa*.

* Fotógrafo. Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: rodolcn@gmail.com

A evolução do fotojornalismo

O processo de transição da gravura nas publicações até o fotojornalismo, de fato, aconteceu somente quando as possibilidades técnicas de reprodução tornaram o processo viável, como as zincogravuras. A imagem como fonte de informação em publicações passou uma época intermediária em que a fotografia estava muito próxima da estética da pintura, que era então a grande referência dos fotógrafos. “Os primeiros fotógrafos foram pintores, pelo que não é de admirar que [...] as grandes referências que os primeiros fotógrafos de imprensa tinham fossem as da pintura.” (SOUSA, 2000, p.11). O ilustrador que transcrevia a fotografia em gravura tinha a mobilidade de modificar traços do original para torná-lo mais brando, e se valia de artifícios das artes plásticas como a inclusão de motivos florais para emoldurar a representação fotográfica. (HICKS, 1952 *apud* SOUSA, 2000). A forma na qual se dava a captura, por mais que se distanciasse da estética da pintura, acabava sendo contígua a ela pelas mãos do ilustrador.

Nas últimas décadas do século XIX, as fotografias deixaram de ter a intervenção de um desenhista e passaram a integrar a imprensa escrita por intermédio de uma nova técnica, conhecida por meio-tom¹. A fotografia passou a fazer parte do fotojornalismo como coadjuvante do texto, portadora de notícia e informação; deixou de ser meramente ilustrativa para compor a notícia. “No decorrer do século XX, o avanço das técnicas fotográficas e a mudança do padrão na edição dos jornais foram atribuindo às imagens fotográficas um papel cada vez maior na imprensa escrita.” (BORGES, 2008, p.70).

As fotografias receberam o caráter de indício incólume do real. O que fosse fotografado levaria às mãos dos consumidores dos periódicos uma sensação de coadjuvância do acontecimento. “A foto

¹ Trata-se de uma impressão de pequenos pontos que tenham tamanho inferior ao que uma pessoa de acuidade visual média possa perceber a uma distância razoável. Assim, há a ilusão ótica de tom contínuo, que seja intermediário entre o branco do papel e o negro da tinta, possibilitando a impressão de meios-tons.

[se] beneficiava [...] das noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como ‘espelho do real’.” (SOUSA, 2000, p.33). Diferentemente da pintura, “a imagem fotográfica, à medida que constitui um vestígio [...], não pode ser simplesmente um diapositivo do que não aconteceu”. (SONTAG, 2003, p.42).

Havia a necessidade dos leitores de se colocarem como observadores-testemunhas. Para isso, tanto editores, fotógrafos e leitores das imagens, se muniam da concepção positivista de que a fotografia era então “vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido ao seu ‘realismo’, à verossimilitude”. (SOUSA, 2000, p.37). Os jornais se utilizavam das imagens fotográficas, dada a sua condição de cumplicidade e realismo, para compor as notícias.

Essa concepção mudou de perspectiva quando se tornaram públicas as primeiras manipulações em negativos e confrontaram-se diferentes ampliações da fotografia analógica. Com o advento da tecnologia digital e a popularização da facilidade de manipulação da fotografia em várias partes do seu processo de veiculação, se intensifica uma nova vertente que considera a fotografia como criação atrelada a seu autor. Para Kossoy (1989, p.33), “toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho”.

Devido à diminuição dos custos dos processos de captura, manipulação e veiculação, a fotografia digital pôde se instituir como tendência e consolidar-se nos veículos jornalísticos. Por conseguinte, a condensação da informação imagética em sequências binárias também tornou mais simples suas pequenas e grandes manipulações. Como exemplo, sem maiores esforços hoje é possível aplicar maior contraste e exposição localizadas a uma cena; ou mesmo realizar grandes fusões, como o deslocamento de uma das pirâmides de Gizé para a capa da revista *National Geographic* (fevereiro de 1982) ou mesmo a adição de um novo míssil a outros três em lançamento de teste no Irã (fotografia distribuída

pela agência iraniana Sepah News e veiculada pela France Presse em julho de 2008).

As grandes manipulações, a partir do estabelecimento da lógica digital na imprensa, vieram restabelecer o debate da concepção de realidade e autoria das fotografias e dos jornais, revistas e *blogs* que as veiculam; debate este já estabelecido no século XX. De modo geral, mesmo que esta discussão seja mais clara no campo acadêmico que no fotojornalístico, novas tecnologias e mídias tendem a tornar anacrônica a crença de que uma imagem fotográfica é reflexo da realidade. Tempo e espaço também são vencidos com maior facilidade (SOUSA, 2000, p.212), uma vez que as informações digitais que carregam imagens latentes podem ser armazenadas e reproduzidas sem limites e virtualmente sem avaria ao arquivo primordial.

Dentre as inovações tecnológicas do digital está a ressignificação desse arquivo primordial com a disseminação, principalmente entre os fotógrafos profissionais, dos arquivos RAW. Os arquivos RAW (a tradução literal do inglês equivaleria a “cru”) são a máxima de que a obtenção de uma imagem se dá por percepção, significação e interpretação de um fato. O arquivo RAW – que pode ter diferentes extensões de acordo com o fabricante: .CR2, .NEF ou .DNG – seria o “arquivo aberto” sobre o qual pode-se interpretar as informações digitais advindas dos impulsos elétricos captados pelo sensor digital das câmeras sem que passe por nenhum tipo de processamento.

A partir dos impulsos elétricos, o sensor gera arquivos com informações binárias, revelando se aquele determinado ponto do sensor recebeu ou não impulsos de acordo com a luz incidida. O arquivo RAW é, portanto, apenas uma sequência de números que independem de um processamento que vá interpretá-lo como imagem. Logo, munido do arquivo RAW, o fotógrafo ou tratador de imagens poderá interpretar o arquivo digital do modo que quiser e sem perda de informação no processo. Pelos zeros e uns, pode-se filtrar a cena fotografada da maneira mais conveniente, partindo-se do arquivo primordial e sem a realização de qualquer tipo de compressão.

Caberá ao fotógrafo decidir o contraste, temperatura de cor da iluminação e muitas outras interpretações da cena, gerando, ao final, um arquivo de imagem de acordo com suas intenções, assim como era feito por meio da escolha do filme, da qualidade da objetiva ou revelação antes do digital. Agora as possibilidades são muito maiores, se dão em muito menos tempo e não necessitam de um laboratório, apenas de um computador. O fotógrafo cada vez mais se torna senhor de sua produção, podendo expressar subjetivamente suas intenções interagindo com suas próprias fotografias, o que Sousa (2000, p.212) chamou de “bricolagem eletrônica”.

Tal como a fotografia tradicional difere da pintura, a imagem digital difere da fotografia tradicional quanto à realidade física. Enquanto a fotografia digital vive de processos analógicos e contínuos (a fotografia é ‘análoga’ à luz que lhe deu origem), a imagem digital é uma realidade discreta, codificada num código de zeros e uns, subdividida uniformemente numa grelha finita de células – os *pixels* – cuja gradação tonal de cor pode mudar em função do código. Na fotografia tradicional o suporte é o negativo, que, por vezes, aporta mais informação do que nos apercebemos à primeira vista. Na imagem digital a resolução tonal e espacial é limitada e contém uma quantidade fixa de informação. Uma vez ampliada, revela a sua micro-estrutura. (SOUSA, 2000, p.205).

Esse “faça-você-mesmo” da pós-produção, além de diminuir o ônus dos processos, fez com que a ampliação das fotografias se desse apenas mecanicamente, sem depender de uma habilidade ou presteza com reveladores, ampliadores ou cuidado no trato; podendo sempre se retornar do arquivo primordial para dar nova interpretação ao assunto fotografado.

De qualquer modo, tal como a passagem da gravura para a fotografia impressa, a chegada da tecnologia digital ao fotojornalismo foi uma revolução, pois trouxe consigo novas plataformas de *broadcasting* e possibilitou sua reinvenção, graças a um público-alvo mais exigente, sempre em busca de inovações e experiências multimídia,

e criação de novas plateias pela reinvenção dos processos tradicionais de distribuição.

O fotojornalismo do século XXI

Jornais impressos, jornais *online*, agências fotojornalísticas, bancos de imagens, *blogs* e portais de informação da *web* se valem da comodidade do digital e sua carga de imediatismo para saciar seus leitores com uma quantidade cada vez maior de imagens. Fotografias jornalísticas são veiculadas com um senso de instantâneo, da notícia de um fato que acaba de acontecer, algo impensável na fotografia tradicional e antes da popularização da internet. As fotografias que transmitem notícia podem ser copiadas, ampliadas, colocadas em *slide-shows* e armazenadas com uma facilidade e rapidez invejável aos leitores de imagens de apenas uma década atrás.

O episódio da queda das Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001 sacramentou a relação da nova imprensa e do novo fotojornalismo no século XXI.

Depois dos ataques terroristas, um ciclo histórico se fechava. Estávamos definitivamente na era da comunicação virtual, da sociedade da tecnologia da informação digital. Naquele dia, o fotojornalismo provou toda a sua força e competência nesse novo contexto tecnológico, com consumidores ávidos pela instantaneidade da informação. E fomos saciados. (MIN, 2006).

Apesar de que o público tem se tornando cada vez mais crítico em relação à grande quantidade de imagens que consome diariamente, a manipulação das fotografias ainda recebe diferentes visões de acordo com sua utilização ou veículo. Ainda há resquícios da concepção positivista de que não se pode realizar nenhuma mudança do original principalmente quando se trata de uma notícia considerada mais importante ou muito recente.

[...] A tolerância dos editores fotográficos dos jornais diários norte-americanos à manipulação computacional de imagens depende da categoria das fotos. Seriam intolerantes no que respeita à alteração de *spot news*² e mais tolerantes no caso de fotografias de *soft-news*, como as *feature photos*³ (tolerância intermédia), e de *photo illustrations*⁴ (tolerância máxima). (SOUSA, 2000, p.206).

Embora todas essas mudanças tenham modificado o fotojornalismo para uma estética mais multimídia, direcionada também à internet, com certa carga de lirismo e subjetividade, ainda há pouco espaço dentre as *spot news* e as *hard news*⁵ para uma mudança na estética do fotojornalismo. Tais notícias ainda têm que ser levadas ao público com a certeza de que o fotógrafo estava no local no momento exato do acontecimento, sem que este tenha influenciado na cena e sem que haja espaço para uma representação subjetiva do fato retratado; concebe-se que o fotógrafo deve utilizar de sua destreza para não perder “a fotografia” que estampará os jornais, mas não para se colocar como ser pensante e inconformado.

De qualquer modo, no novo fotojornalismo, a figura do “fotógrafo-cidadão” vem tomar parte desta incumbência de levar ao leitor a notícia de todo e qualquer lugar, o mais rápido possível. Até mesmo as chamadas fotos-choque, dentre as *spot news*, podem e têm sido divulgadas pela democratização da fotografia digital a amadores e curiosos. Sabe-se que acidentes e tragédias são notícia desde a origem do fotojornalismo, por isso cabe ao repórter fotográfico realizar matérias que passem a ter cunho jornalístico e até mesmo fotodocumental, usando-se de sua capacidade de contar histórias de forma consciente, reelaborando o mundo simbolicamente a partir de uma ótica militante e engajada.

² Notícia que ocorreu recentemente de maneira inesperada. Flagrante.

³ Fotografias realizadas de acontecimentos que o fotógrafo encontra, geralmente não são planejadas com antecedência, o que as distancia do fotodocumentarismo.

⁴ Ilustrações fotográficas, montagens.

⁵ Notícias que têm apelo mais momentâneo e tendem a ser capas dos jornais e revistas pela importância que lhes é dada. Conhecidas no meio jornalístico como “matérias quentes”. São diferentes das *soft-news*, que têm menor apelo de urgência de publicação.

O que mudou [...] foi a função do repórter-fotográfico nas redações. Cada vez mais burocrática, mais sem espaço para publicar reportagens fotográficas, menos viagens, mais retratos de celebridades e menos fotografia que revela os bastidores do país, mais fotos de assessorias, cada vez menos jornal e mais publicidade.

Estamos vivendo um momento de mudança de paradigmas. Esse velho modelo morreu. Os espaços são outros, os fotógrafos serão outros. Há vida inteligente nos blogs cada vez mais e nas redações cada vez menos. Vai sobreviver o fotógrafo que tiver autonomia cultural, ideias, histórias para contar. Até porque as fotos de grande impacto, dos acidentes, das enchentes, das catástrofes e de tudo que acontece sem estar agendado, é privilégio do taxista, do motoboy, da dona de casa, do açougueiro, de quem estiver com o celular mais perto da cena. Fotógrafo de jornal só faz agenda, pauta fria. (CHIODETTO, 2009).

Para se manter nesta nova fase do fotojornalismo e se colocar em um setor supersaturado, o fotojornalista tornou a realizar as foto-sequências, que garantiram o sucesso das revistas ilustradas da primeira metade do século XX. Em contrapartida, desta vez sua representação tem se dado de uma maneira muito mais autoral e com a necessidade de se contar histórias ao seu modo, rechaçando ou ressaltando de acordo com sua concepção de mundo e seu repertório. Os fotojornalistas têm se reorganizado desde o advento das grandes agências dos *concerned photographers*⁶ da Magnum, Gamma, Viva, Contact e Sygma a fim de contar suas histórias em fotografias de maneira autônoma e singular. A fotojornalista da *National Geographic*, Ami Vitale (2009) em entrevista ao *site The adventure life* fala da oportunidade dos fotojornalistas se recriarem para outros meios: “A fotografia não está morta e se conseguirmos atrelar toda a criatividade e ferramentas que nos estão disponíveis, podemos fazer trabalhos incríveis e divulgar para públicos que nunca sonhávamos alcançar antes.”

⁶ Algo como “fotógrafos preocupados, engajados”.

Os coletivos fotográficos *Cia. de Foto e Garapa*

Como símbolos claros dessa nova maneira de informar e de expressar os anseios intrínsecos ao fotojornalista podemos encontrar agências, cooperativas e coletivos de fotógrafos. Tais associações de fotógrafos pretendem fazer jornalismo de uma forma mais apurada, pensada e visivelmente com interferência do fotógrafo, ou seja, documental. Com a “licença poética” de não tratar de temas considerados *spot news*, estes passam a desenvolver novas estéticas, reviver outras e mesclar outras mais. Fugindo da “fotografia única”, peculiar ao fotojornalismo moderno, e buscando contar histórias de cunho político e jornalístico em ensaios fotográficos, os coletivos buscam uma visão menos segmentada em seus projetos.

É o caso dos fotógrafos mineiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta que desenvolveram um projeto de documentação de comunidades do Vale do Jequitinhonha atingidas por barragens entre os anos de 2002 e 2007. Nesse projeto puderam desenvolver uma ótica autoral sobre o assunto sem deixar de incorporar cunho jornalístico aos diversos ensaios nas comunidades, utilizando-se também de uma estética mista de fotografias posadas e não-posadas, coloridas e monocromáticas, lentes grande-angulares, normais e teleobjetivas, câmeras analógicas e digitais, filmes “puxados”, retratos, utilização de *flash* e manipulações em laboratório e digitais.

Apesar de unirem em um mesmo projeto diferentes formas de captação e representação, as fotografias do ensaio conversam entre si. Descrevem a história daquela comunidade e buscam explicitar conotativamente as particularidades psicológicas dos retratados, como seus anseios e angústias. Instituíram assim o que foi chamado de “documentário imaginário” por Chuck Sammuels, diretor artístico do *Móis de La Photo*, de Montreal (Canadá).

Dentre os que passaram a reinventar a forma de informar no fotojornalismo estão a agência Magnum, o *site* MediaStorm.org do jornal *Washington Post* assim como os coletivos fotográficos brasileiros *Cia.*

de Foto e Garapa. Além de agregarem fotógrafos de trabalhos jornalísticos tradicionais, seus membros repensaram sua produção e agora também unem vídeos a fotografias, realizam filmagens com câmeras digitais que dispõem de alta qualidade de captação em vídeo, e animam sequências de fotografias acompanhadas por trilhas sonoras, vozes e sons diversos.

Dentro de uma nova estética liberta pelo advento do digital, os coletivos focam suas atividades no universo digital e utilizam seus *sites* como divulgadores de trabalhos autorais e como ferramenta de interatividade: postam vídeos, debatem em fóruns de discussão, tornam sua produção multimídia e se libertam do conservadorismo de grande parte da mídia impressa.

O fenômeno contemporâneo dos coletivos é resultado do entrelaçamento do sujeito-eu (fotógrafo e indivíduo) com o sujeito-nós (cooperativa e ser-coletivo) descrito pelo artista e teórico Edmond Couchot. O sujeito-eu, caracterizado pela subjetividade do artista, tende a dialogar com a subjetividade do coletivo por meio da tecnestesia, ou experiência da técnica. A tecnestesia é a manipulação da técnica sobre os sistemas perceptivos do artista, que fazem com que sua produção se torne mais próxima da subjetividade coletiva. Uma vez que os processos de criação são pensados coletivamente e executados pela técnica a partir desses mesmos princípios, a produção fotográfica dessas cooperativas de fotógrafos se torna ainda menos individual.

A imagem é uma atividade que coloca em jogo técnicas e um sujeito (operário, artesão ou artista, segundo cada cultura) operando com essas técnicas, mas possuidor de um saber-fazer que leva sempre o traço, voluntário ou não de uma certa singularidade. Como operador, este sujeito controla e manipula técnicas através das quais vive uma experiência que transforma a percepção que tem do mundo: a experiência tecnestésica. [...]. Seja qual for a técnica empregada, figurativa ou não, a experiência tecnestésica, na medida em que coloca em jogo os mecanismos perceptivos, se faz sempre sobre um modo indefinido e impessoal. Essa indefinição não significa, no entanto, que este NÓS perde suas qualidades de sujeito e torna-se objeto. (COUCHOT, 2003, p.15-16).

A criação e o processo criativo passam a ser menos ligados aos seus criadores, de modo que o sujeito-eu se descola da fotografia, e a autoria desta se torna cada vez mais imprecisa. Em coletivos como a *Cia. de Foto*, isso se dá a ponto de seus integrantes deixarem de assinar suas fotografias individualmente por acreditarem que a subjetividade coletiva se coloca de maneira muito mais forte.

Reconhecidos por seus trabalhos autorais e forma de organização, os coletivos fotográficos *Cia. de Foto* e *Garapa* vêm se destacando no cenário nacional e internacional. Fazem parte do Encontro de Coletivos Fotográficos Ibero-americanos, que reúne trabalhos selecionados por um conselho editorial para exposições em diversos países, além de promover um espaço de discussão entre esses coletivos e fomentar projetos entre eles. O encontro é parte de um projeto maior, o Laberinto de Miradas, com curadoria de Claudi Carreras e que se iniciou em 2007 e que conta com a organização do Ministério da Cultura e do Ministério de Assuntos Exteriores e de Cooperação da Espanha para compilar e “cruzar” olhares de fotógrafos documentais e comprometidos com causas sociais.

Intenciona-se formar uma rede de contatos entre esses países, pois se acredita que a troca de informações sobre fotografia entre os países vizinhos tem muito a ser desenvolvida e incrementada. Os próprios coletivos fotográficos, nesses encontros, podem trocar experiências de seus processos de criação e novas possibilidades de debater sobre novos métodos para dar visibilidade a seus projetos e gerar novas estratégias que tornem possível a produção de seus trabalhos.

Ao passo que fotógrafos autônomos tendem a se especializar em uma vertente da fotografia, como natureza ou moda, os coletivos têm especial tendência a se destacarem em diversas vertentes. O *Cia. de Foto* têm trabalhos nos mais diversos campos: publicitário, institucional, moda, autoral e jornalístico. Já o *Garapa*, focado no jornalismo, produz reportagens fotográficas e diversos documentários em vídeo.

Muito dessa versatilidade deve-se ao fortalecimento dos grupos no mercado fotográfico, possibilitado pela cooperação e complexidade que a formação pode trazer ao discurso e à produção fotográfica. Buscam

uma unicidade de direção ideológica e de pós-produção em um paradigma em que a fotografia é usualmente reconhecida como fruto de trabalho exclusivamente individual. Trabalham coletivamente de modo que possam participar de encontros fotográficos, ministrar *workshops*, fazer exposições e alimentar *blogs*, sempre mantendo o cuidado com a produção, pós-produção e distribuição de seus trabalhos, para garantir sua visibilidade em um competitivo e saturado mercado de agências, jornais, *sites* de notícia, fotógrafos autônomos e bancos de imagens.

Da mesma forma que as agências fotográficas foram importantíssimas no passado para que os fotógrafos obtivessem autonomia, crédito em suas fotografias e reconhecimento, os coletivos fotográficos tendem a buscar uma libertação do fotojornalismo de sua previsibilidade tradicional, vinculando-o às novas possibilidades do digital.

Aplacada por novas tecnologias e vista por seu público como passível de ser manipulada, como imagem ou como discurso, uma fotografia de *spot news* vista isoladamente perde significado e força frente à sua efemeridade. Na acepção contemporânea de fotojornalismo, novas mídias permitem maior interação com seu receptor e a formação de um público menos alienado.

O leitor ou internauta cada vez mais tem consciência dessa possibilidade. Na era digital, a fotografia pode perder sua força documental, sua verdade. E isso talvez não seja ruim, pois sinaliza um leitor mais crítico. Afinal, esse era um segredo que os fotojornalistas sempre souberam: a fotografia não é a verdade, é um olhar. (MIN, 2006).

Os coletivos *Cia. de Foto* e *Garapa* caminham para uma estética em sua produção que reafirma sua instituição em um paradigma regido pelo digital. É marcante o tratamento digital despendido às fotografias e vídeos. As imagens finais revelam seu “tratamento” por *softwares* de edição de imagem e com significativa proximidade da estética publicitária: iluminações e texturas que beiram à perfeição estética vigente. A saturação de cor é diminuída, os contrastes são intensificados, os balanços de branco

tendem a deixar as luzes brancas ou frias, a iluminação é modificada na pós-produção digital e fotografias são retiradas de seus contextos individuais para contar uma história, pensada coletivamente.

Claramente esses coletivos seguem uma vertente forte na fotografia mundial e parece ser tendência entre os coletivos ibero-americanos, como o argentino *Cooperativa Sub*, o peruano *Supay Fotos* e o espanhol *Pandora*, todos participantes do Encontro de Coletivos Fotográficos. Buscam uma ruptura com a objetividade ao fazerem novas experimentações de cores, ângulos e assuntos de maneira incomum.

Buscam um preciosismo no contraste para que a iluminação das cenas se coloque de maneira pontual e arquitetada, assim como lançam mão de vinhetas criadas digitalmente. A diminuição da saturação de cores traz às cenas um toque acinzentado que reflete a essência dos trabalhos dos coletivos que têm como principal tema o cotidiano e a vida nas cidades. Procuram um lirismo da vida urbana e as possibilidades de expressão que as novas tecnologias permitem. Como foi o caso das ações realizadas por ambos durante a cobertura das campanhas eleitorais municipais de São Paulo em 2008.

Convidados pelas editorias do jornal impresso e do *site* da *Folha de S. Paulo*, *Cia. de Foto* e *Garapa*, respectivamente, desenvolveram ações para uma cobertura que expressasse seu traço estético acompanhado de uma visão crítica, inovadora e de sutil irreverência. O coletivo *Garapa* realizou três *making of's* dos bastidores das sessões de fotografias realizadas com os candidatos. Por portarem câmeras digitais, que não pareciam estar filmando, puderam captar falas narcisistas dos candidatos e um pouco das imagens do que não se via no horário eleitoral.

Também nessa mesma linha, o *Cia. de Foto* realizou séries de três fotografias feitas simultaneamente pelo coletivo em um dado momento da campanha dos principais candidatos. Câmeras ajustadas para garantir a simultaneidade, retrataram ao mesmo tempo a mesma cena, mas de posições e distâncias focais (*zoom*) diferentes. Com isso, conseguiram uma visão inusitada do assunto e até fazer uma crítica quanto aos diferentes pontos de vista que uma campanha política pode ter. Nessa intervenção

ficou evidente a presença do fator tecnologia, na concepção ou pós-produção despendida às fotografias.

Em entrevista ao *blog Olha, Vê!*⁷, o curador Claudí Carreras, após muita pesquisa sobre o que vem se produzindo nos países ibero-americanos nos últimos anos, pontua sua percepção de que é há uma estética na fotografia que vem sendo reproduzida. Para ele:

De todas as formas, sem dúvida, o mercado fotográfico também depende das modas e tendências que ditam os mercados internacionais. Tanto o circuito artístico como o dos meios de comunicação e difusão. [...]. Quando uma estética triunfa, são muitos os autores que a utilizam depois e, muitas vezes, sem muita justificativa conceitual. Quer dizer, o realismo cinza por um lado e as imagens com uma grande angular exagerada e cores espetaculares de agência publicitárias por outro lado, tem muito peso no que se produz hoje em dia. (CARRERAS, 2010, s/n.).

Em suma, a fotografia digital traz novas possibilidades e experimentações além de se tornar mais livre esteticamente, graças à mudança em sua interpretação e entendimento dentro do fotojornalismo. Mais que documento de um acontecimento, o fotojornalismo passa a ser representação de uma concepção artística peculiar de um indivíduo ou de um coletivo. O novo fotojornalismo é caracterizado pela finalidade, pela intenção e não tanto pelo produto. Para Rubens Fernandes Jr. (2009):

Imagens técnicas, lembrando Vilém Flusser (Praga 1920-1991), são produtos de aparelhos que foram inventados com o propósito de produzirem informação, mas que acabaram por produzir imagens previsíveis. De tempos em tempos, há necessidade, como já vimos anteriormente, de desafiar os modelos consagrados, de penetrar nas pequenas brechas e provocar um desvio inovador. As certezas sacralizadas devem ser surpreendidas.

A inovação em meio a um fotojornalismo tradicional e obsoleto, desse modo, deve partir do repórter fotográfico. Ele tem, neste momento,

⁷ www.olhave.com.br

mais possibilidades de expressão para contar as histórias das quais deve se fazer próximo e não-resignado.

É fato que a mudança no suporte da fotografia do filme para o digital está instituída e suas implicações levam a uma salvaguarda da autonomia de discursos e estilos, e à independência de expressão.

O repórter fotográfico tem que ser um multicomunicador: saber apurar, pautar-se, pesquisar, escrever, fotografar, transmitir, editar, tratar imagens, tratar pessoas, nunca se estrumbar e saber sobretudo construir qualidade e credibilidade. Na era digital e virtual, a CREDIBILIDADE (sic) será o suporte físico do novo fotojornalista, o que comprovará o seu olhar. (MIN, 2006, grifo do autor).

Considerações finais

Novos paradigmas se colocaram. Cabe ao repórter fotográfico – que agora pode ser chamado de repórter documental – encontrar histórias e contá-las das formas mais diversas com preocupação apenas em sua finalidade, seja pela *web*, em instalações, apresentações multimídia, mercado de galerias, grandes cadernos em jornais impressos, revistas com novas propostas, entre outros nichos a serem descobertos e inventados. No *front* desse processo estão os coletivos fotográficos, uma nova forma de congregação de fotógrafos, que agora têm novas barreiras a transpor em assuntos que já dificultavam a vida dos fotojornalistas: necessidade de galgarem espaços e serem reconhecidos por seus trabalhos.

Trabalhar coletivamente é o ato de somar individualidades para poder gerar algo além do que um único indivíduo poderia realizar, um grupo é sempre mais forte que um indivíduo. Muda-se a lógica do trabalho solitário do fotógrafo por uma possibilidade de debate sobre os trabalhos diários e os próximos passos da cooperativa.

Em um coletivo, a subjetividade do sujeito-nós aflora e a fotografia se emancipa, uma vez que a autoria não precisa mais ser individual. Ela

pode ser por si só e pode simplesmente sugerir, não importando a pós-produção, pois o debate quanto à necessidade de uma fotografia “mais próxima do real” está se esvaindo, uma vez que a fotografia é ponto de vista, interpretação. Enquanto o distanciamento do real se der pelo engajamento e não por um simplório *non-sense*, os coletivos fotográficos, provavelmente, continuarão se impondo no cenário da fotografia como um todo e terão mais espaço no fotojornalismo.

Com a reunião periódica desses coletivos em encontros, poderão, ainda mais, trocar experiências e criarem juntos. Espera-se que essa unicidade estética na forma de expressão não limite as produções dos coletivos – que também têm traços individuais. Assim, a fotografia tem se libertado de estereótipos, possibilitando a coexistência de arte e intervenção digital com a transmissão de notícia e pontos de vista.

Referências

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CARRERAS, Claudi. **Entrevistando Claudi Carreras**. 13 jan. 2010. Entrevista concedida ao blog Olha, Vê. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=4249>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

CHIODETTO, Eder. **Entrevistando Eder Chiodetto**. 24 ago. 2009. Entrevista concedida ao blog Olha, Vê. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=3099>>. Acesso em: 18 nov. 2009.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

FERNANDES JR., Rubens. **Rubens Fernandes Jr, uma aula no Paraty em Foco**. 27 de set. 2009. Abertura de palestra da qual foi

mediador, na quinta edição do Festival Paraty em Foco. Disponível em: <<http://ciadefoto.com.br/blog/?p=1368>>. Acesso em: 18 nov. 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. Cotia: Ateliê Editorial, 1989.

MIN, Marcelo. **Fotojornalismo na era digital**. 26 nov. 2006. Disponível em: <http://jornalirismo.terra.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=15>. Acesso em: 18 nov. 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

VITALE, Ami. **Photography**: Ami Vitale's beautiful cultures and powerful Documentary. 28 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.theadventurelife.org/2009/07/ami-vitales-beautiful-cultures-and-powerful-documentary/>>. Acesso em: 18 nov. 2009. Entrevista concedida a Steve Casimiro.

O fotojornalismo na construção do conhecimento histórico: a cobertura de Veja sobre a implantação do AI-5

Fabiana A. Alves



O fotojornalismo na construção do conhecimento histórico: a cobertura de *Veja* sobre a implantação do AI-5 *

Fabiana A. Alves **

Resumo: Com a finalidade de mostrar o mundo, sendo testemunha ocular dos grandes acontecimentos, a fotografia conquistou um espaço significativo na vida das pessoas, desenvolvendo-se plenamente nos meios de comunicação impressos. Desta forma, o presente trabalho compreende como o fotojornalismo – e a imprensa, por sua vez – contribuiu para a construção do conhecimento histórico. Para tanto, será analisada a edição de número 15, da revista brasileira *Veja*, de 18 de dezembro de 1968. A escolha se deve ao fato de esta edição trazer a cobertura do veículo sobre a implantação do Ato Institucional n.5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968. Tendo um caráter multidisciplinar, este trabalho utiliza referenciais teóricos sobre fotojornalismo, as relações entre história, imprensa e fotografia, entre outros, e utiliza a metodologia da iconografia/iconologia para analisar as imagens fotojornalísticas.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Revista *Veja*. AI-5. Construção do conhecimento histórico.

* Trabalho apresentado, com pequenas alterações, no III Encontro Nacional de Estudos da Imagem (Eneimagem), realizado na Universidade Estadual de Londrina (UEL), de 3 a 6 de maio de 2011.

** Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo e História pela Universidade Estadual de Centro Oeste (Unicentro). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestre em Comunicação pela mesma instituição. Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: falves.cs@gmail.com.

Introdução

A fotografia enfrentou preconceito para se estabelecer como objeto de estudo para as ciências sociais, incluindo a história. Apesar do advento da imagem fotográfica no século XIX, somente com a “revolução documental”, promovida pelos *Annales* no século XX, especialmente nas últimas décadas, é que esta passou a ser tratada de forma diferenciada, como documento.

Mesmo com as culturas dos povos – costumes, habitação, monumentos, mitos, religiões, fatos sociais e políticos, arquitetura, expedições, entre outros – sendo expressadas e documentadas por meio da fotografia, a imagem era um objeto secundário nas pesquisas e servia para confirmar o que os documentos escritos já tinham revelado. Boris Kossoy (2001, p.28) acredita que ainda hoje a fotografia não alcançou plenamente o *status* de documento. “Sua importância enquanto artefato de época, repletos de informações de arte e técnica, ainda não foi devidamente percebida: as múltiplas informações de seus conteúdos enquanto meios de conhecimento têm sido timidamente empregadas no trabalho histórico.”

Kossoy aponta duas razões para o preconceito em relação à fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa. “A primeira é de ordem cultural: apesar de sermos personagens de uma ‘civilização da imagem’ [...], existe um aprisionamento multissecular a tradição escrita como forma de transmissão do saber.” (KOSSOY, 2001, p.30). A segunda razão decorre da anterior e diz respeito à expressão. A informação registrada visualmente se configura em um sério obstáculo para o pesquisador, pois o problema, segundo o autor, reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com cânones da comunicação escrita. (KOSSOY, 2001, p.30).

Justamente por não fazer parte de um sistema codificado de signos que estão em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação

escrita, Peter Burke aponta que imagens são testemunhas mudas e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Para o estudioso, os historiadores estão qualificados para conhecer as fragilidades e fazer a “crítica das fontes” escritas e não das visuais. (BURKE, 2004, p.18).

Ao longo da década de 1990, a produção historiográfica sobre a imagem, notadamente a fotografia, ampliou-se de forma significativa. Dentre desdobramentos teórico-metodológicos, Ana Maria Mauad destaca três aspectos principais: a questão da produção, a questão da recepção e a questão do produto. Para a historiadora, “as imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a História”. (MAUAD, 2005b, p.114).

Neste sentido, este trabalho compreende como o fotojornalismo – e a imprensa, concomitantemente – contribui para a construção do conhecimento histórico. Com este objetivo, algumas imagens presentes na seção “Brasil” da edição de número 15 da revista *Veja*, de 18 de dezembro de 1968, foram analisadas. A escolha se deve ao fato de esta edição trazer a cobertura do veículo sobre a implantação do Ato Institucional n.5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968. Antes, porém, de adentrar nas análises realizadas neste trabalho, cabe, primeiramente, uma breve discussão teórica sobre o papel da fotografia, do fotojornalismo e da própria imprensa na construção do conhecimento histórico.

A fotografia como fonte histórica

Registrar os fatos importantes é uma forma de os homens comprovarem suas trajetórias e realizações. Como meio de recordação e documentação da vida familiar, como meio de informação e divulgação de fatos, como forma de divulgação artística ou mesmo como instrumento de pesquisa científica, “a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana”, afirma Kossoy (2001, p.155).

As fotografias são como fontes históricas de abrangência multidisciplinar, sendo, segundo Kossoy, apenas o ponto de partida, a pista para desvendar o passado, um fragmento da realidade gravado, que

representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: da memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. (KOSSOY, 2001, p.155).

Fonte inegável de informação e emoção, a imagem fotográfica é memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social.

Beatriz de las Heras aponta que a fotografia é fonte histórica não só porque se apresenta como uma extensão do olho (a memória natural pensa em imagens), mas também por ser uma extensão da memória (a fotografia como uma de suas funções). Assim, “funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado”.¹ (HERAS, 2009, p.20). Para a autora, cabe ao historiador criar seu próprio método para afrontar a fotografia como fonte, considerando-a como um documento histórico portador de múltiplos significados; deve levar em conta sua natureza de fragmento e registro documental e, ainda, o momento histórico do ato de tomada. Heras também frisa a importância de se realizar uma análise técnica e iconográfica a fim de dar conta de cada um dos elementos que interferem no processo comunicacional.

Dentre as disciplinas com que a história se relaciona, para Heras, a análise imagética deve ser feita como na arqueologia, tratando a fotografia como um “achado arqueológico”², como peça que, quando é localizada e resgatada, “limpa-se de possíveis restos que impedem de apreciar o documento, determinam-se seus elementos constitutivos e se detectam as informações que contém para, finalmente, encadeá-lo com outras tesselas

¹ Tradução livre do original: “funciona en nuestras mentes como una especie de pasado preservado”.

² Tradução livre do original: “hallazgo arqueológico”.

de informações que nos permitem reconstruir esse passado como um mosaico”.³ (HERAS, 2009, p.21).

Burke também enfatiza que as imagens, não só fotográficas, permitem “imaginar” o passado de forma mais vivida, registrando atos de testemunho ocular, testemunhando antigas formas de religião, conhecimentos, crença e deleite. “Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas.” (BURKE, 2004, p.17).

As fotografias são portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, pois o testemunho presente na imagem se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo, correspondendo a um “produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação”. (KOSSOY, 2002, p.35). A fotografia, conforme Kossoy, tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente a realidade que envolveu o assunto, o objeto de registro, o contexto da vida passada. É uma segunda realidade, a realidade do documento, da representação, construída, codificada, sedutora, mas não ingênua ou inocente, “é o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado”. (KOSSOY, 2002, p.22).

Heras alerta que é preciso dar atenção às possíveis intencionalidades, incorporações, manipulações e persuasões que estão presentes na imagem. Desta forma, o historiador conseguirá, por meio da relação estabelecida entre vários instantes, dotá-la da capacidade narrativa para obter discursos visuais. “Assim se superará o instante, o que apresenta um único fragmento de memória, para recriar um processo narrativo visual que o permita a recuperação da memória coletiva.”⁴ (HERAS, 2009, p.22).

³ Tradução livre do original: “es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan las informaciones que contiene para, finalmente, engarzarlo con otras teselas de información que nos permitan reconstruir ese pasado a modo de mosaico”.

⁴ Tradução livre do original: “Así superará el instante, el que aporta un único fragmento de memoria, para recrear un proceso narrativo visual que le permita la recuperación de la memoria colectiva.”

O fotojornalismo e a imprensa na construção do conhecimento histórico

Já nas primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo, ainda no século XIX, existia a intenção de fazer chegar uma imagem testemunhal a um público, tornar a espécie humana mais visível a ela própria. Com este propósito, os fotógrafos começaram a se aventurar buscando o gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente. “Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, começavam a ambicionar substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo.” (SOUSA, 2000, p.27). Jorge Pedro Sousa aponta que, ao longo da história, a fotografia de imprensa foi percorrendo um caminho de encontros e desencontros, inter-relacionando-se com o ecossistema que a rodeava em cada momento e alargando o campo de visão dos seres humanos. (SOUSA, 2000, p.11).

Para Mauad, o fotógrafo de imprensa é um mediador entre o processo histórico e as demandas sociais. Sua elaboração, por meio das fotografias, recria “nas páginas das revistas e jornais uma complexa narrativa histórica dos fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo em que materializa em imagens os anseios e expectativas de um projeto social”. (MAUAD, 2005a, p.60).

Maria Helena Rolim Capelato (1988, p.20), por sua vez, afirma que “a vida cotidiana nela [na imprensa] registrada em seus múltiplos aspectos, permite compreender como viveram nossos antepassados – não só os ‘ilustres’ mas também os sujeitos anônimos”. Na imprensa se encontram dados sobre a sociedade, seus usos e costumes, questões políticas e econômicas. A historiadora ainda ressalta que os periódicos não são transmissores imparciais e neutros dos acontecimentos. Mesmo permeados de subjetividades, eles não são uma fonte desprezível. Este foi um dos motivos que fez com que, por muito tempo, os periódicos não fossem utilizados como objeto de estudos históricos, uma vez que lhes atribuíam valores como “enciclopédias do cotidiano”. De acordo com

Tania Regina de Luca (2005, p.112), os veículos de comunicação “em vez de permitirem captar o ocorrido, dele [do presente] forneciam imagens parciais, distorcidas e subjetivas”. Os periódicos eram utilizados nas pesquisas historiográficas apenas como fontes confirmadoras de análises apoiadas em outras documentações e não como fontes de investigação. Somente com a ampliação da noção de documento e de temática, promovida pelos *Annales*, a historiografia passou a utilizar os periódicos como objeto de estudo, pensando na história dos, nos e por meio dos periódicos. (LUCA, 2005, p.118).

A iconologia: as três etapas para a análise fotográfica

A par de algumas discussões teóricas que cercam o papel da fotografia e da imprensa no processo de construção do conhecimento histórico, resta conhecer – mesmo que de forma sucinta – a metodologia empregada neste trabalho, a iconografia/iconologia. O método foi proposto por Erwin Panofsky, integrante da Escola de Warburg, em 1939. A interpretação da imagem foi diferenciada em três níveis pelo grupo: a descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica.

A descrição pré-iconográfica consiste no “significado natural”, a identificação dos objetos (árvores, prédios, animais e pessoas) e dos eventos (refeições, batalhas, procissões etc.). Já a análise iconográfica compreende o “significado convencional”, reconhecer, por exemplo, a uma ceia como a Última Ceia e uma batalha como a de Waterloo. Panofsky (2001, p.58) acredita que para esta compreensão é preciso “muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que se adquirem pela experiência prática. É necessária a familiaridade com temas específicos transmitidos por fontes literárias, aquilo que os autores das representações liam ou sabiam”.

O terceiro nível, interpretação iconológica, é apontado por Panofsky como o principal. Esta se distingue da iconografia por ser voltada para o “significado intrínseco”. Para o autor, é a busca pelo conteúdo

apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra. (PANOFSKY, 2001, p.52).

A iconologia foi concebida para ser aplicada aos trabalhos de arte, uma vez que seus idealizadores lidavam com a história da arte. Kossoy (2007), por sua vez, acredita ser possível aplicá-la à fotografia, pois esta se encontra fundida ao processo de criação do fotógrafo, à sua cultura, à técnica e à estética. Pela interpretação iconológica, busca-se decifrar, segundo o autor, a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado. “Se a interpretação iconográfica se situa no nível da imagem, a interpretação iconológica tem aí seu ponto de partida e estende-se além do documento visível, além da chamada evidência documental.” (KOSSOY, 2007, p.55-56). De acordo com Kossoy, a interpretação iconológica se desenvolve na esfera das ideias, das mentalidades, na recuperação de diferentes camadas de significação.

Vale alertar que, segundo Burke (2004, p.50-51), o método iconográfico tem sido criticado por ser muito intuitivo e especulativo, pela falta de dimensão social e por seus praticantes não estarem dando suficiente atenção à variedade de imagens. Os historiadores, para o autor, precisam da iconografia e devem ir além dela. “É necessário que eles pratiquem a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção.” (BURKE, 2004, p.52).

Agora, com o referencial teórico-metodológico que compõe este estudo apresentado, é preciso refletir sobre o veículo de imprensa pesquisado – a revista *Veja* – e o contexto histórico abarcado por este trabalho – a implantação do AI-5 – para, então, adentrar na análise das imagens.

Veja e o Ato Institucional n.5

Com a derrubada do governo João Goulart, em 31 de março de 1964, Pascoal Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados, assumiu o poder do país em caráter provisório e dentro da fórmula constitucional. Os militares, porém, passaram a exercê-lo de fato, constituindo uma junta governativa formada pelos ministros militares. Segundo Vera Calicchio, de acordo com o pensamento dos chefes revolucionários, o movimento político-militar não tivera por objetivo apenas a deposição de Goulart. “Sua meta fundamental havia sido combater a ‘subversão e a corrupção’, bem como a ‘infiltração comunista’ na administração pública, nos sindicatos, nos meios militares e em todos os setores da vida nacional.” (CALICCHIO, 2011).

Durante o período do regime de sistema militar no Brasil, foram promulgados 17 atos institucionais⁵, que, regulamentados por 104 atos complementares, conferiram um alto grau de centralização à administração e à política do país. O Ato Institucional n.5⁶ foi o mais drástico de todos os editados no período.

Durante o ano de 1968, ao mesmo tempo em que se intensificava a reação da “linha dura” à Frente Ampla⁷, começaram a surgir conflitos políticos na área estudantil – apoiada por setores da classe média e da igreja. Enquanto o movimento estudantil era duramente reprimido, sofrendo ataques ostensivos de tropas de choque da Polícia Militar em conflitos de rua, em meados de julho, ocorreu a primeira greve operária desde a ascensão dos militares, na cidade de Osasco (SP). Além das mobilizações envolvendo diferentes grupos sociais, 1968 foi o momento dos festivais de música popular, do surgimento da Tropicália, das

⁵ Segundo Calicchio, são normas de natureza constitucional expedidas entre 1964 e 1969 pelos governos militares que se sucederam após a deposição de João Goulart.

⁶ O AI-5 só foi revogado no final do governo do presidente Ernesto Geisel (1974-1978), pela Emenda Constitucional n.11, de dezembro de 1978. Contudo, os efeitos do ato não foram – e não são – passíveis de anulação.

⁷ A Frente Ampla foi um movimento de oposição civil ao regime militar. Lutou pela redemocratização do país e a afirmação dos direitos dos trabalhadores. O movimento começou a ser articulado em 1966 e seus principais líderes foram Carlos Lacerda, Juscelino Kubistchek e João Goulart.

produções dos teatros Oficina e Arena, do início da luta armada e das manifestações contra o sistema político vigente. O ano que aparentava ser o pontapé para a retomada da liberdade, acabou sendo, no Brasil, o início do “fechamento” do regime, o marco da institucionalização do autoritarismo militar.

Ante a um ano conturbado, sobretudo no que tange à oposição ao regime político vigente, o ministro do Exército, Aurélio de Lira Tavares, passou a insistir na necessidade de o governo “combater ideias subversivas”, uma vez que existiria no país “um processo bem adiantado de guerra revolucionária” que unia a oposição e o comunismo. Para este tipo de combate, ofereceria apoio incondicional das forças armadas. Em agosto, intensificou-se de fato a repressão e, em 13 de dezembro de 1968, preferindo enfrentar a crise com uma alternativa autoritária, o governo editou o AI-5. De acordo com Calicchio (2011), a implementação do AI-5 é relacionada diretamente com o discurso de Márcio Moreira Alves⁸ na Câmara, contudo o incidente foi apenas um pretexto, já que as medidas relacionadas no novo ato institucional eram as mesmas defendidas pelos militares desde julho daquele ano.

O AI-5 autorizou o presidente da República – na época da decretação, Arthur Costa e Silva –, independente de qualquer apreciação judicial, a decretar o recesso do Congresso Nacional e de outros órgãos legislativos, a intervir nos estados e municípios sem as limitações previstas na Constituição, a cassar mandatos eletivos e a suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, a decretar o confisco de “bens de todos quantos tenham enriquecido ilicitamente” e a suspender a garantia de *habeas-corpus*. Ainda no dia 13 de dezembro, foi decretado o recesso do Congresso Nacional por tempo indeterminado⁹. Na sequência, foram

⁸ No dia 2 de setembro de 1968, o deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, pronunciou um veemente discurso na Câmara dos Deputados conclamando o povo a realizar um “boicote ao militarismo” e a não participar dos festejos comemorativos da Independência do Brasil, no dia 7 de setembro. O pronunciamento foi considerado, pelos ministros militares, ofensivo “aos brios e à dignidade das forças armadas”. No dia 12 de dezembro, a Câmara recusou o pedido de cassação encaminhado pelo governo para processar Moreira Alves, o que teria acarretado a implantação do AI-5 pelo presidente Costa e Silva.

⁹ No total foram 10 meses de recesso. O Congresso retornou as atividades para a eleição do sucessor de Costa e Silva, em outubro de 1969, o general Emílio Garrastazu Medici.

presos diversos jornalistas e políticos que haviam manifestado sua oposição ao governo dentro ou fora do Congresso.

O presidente Costa e Silva, no dia 31 de dezembro de 1968, dirigiu-se à nação, por meio de uma cadeia de rádio e televisão, afirmando que o AI-5 não fora “a melhor das soluções, mas sim a única” para combater a “ansiada restauração da aliança entre a corrupção e a subversão”. O presidente declarou que: “Salvamos o nosso programa de governo e salvamos a democracia, voltando às origens do poder revolucionário.” (CALICCHIO, 2011).

Neste mesmo ano, em 11 de setembro de 1968, foi criada, em São Paulo, a revista semanal *Veja*. Rompendo com o padrão dominante de revista da época, como *O Cruzeiro*, *Fatos e Fotos* e *Manchete*, publicações ilustradas e de variedades, o periódico, produzido pela Editora Abril¹⁰ e capitaneada por Mino Carta, visava cobrir com profundidade algumas manchetes dos jornais diários. Veículos como *Isto É*, *Afinal*, *Época*, *Carta Capital*, entre outros, seguiram o exemplo.

As vendas da primeira edição de *Veja* foram um sucesso, porém as seguintes não foram tão significativas. A situação piorou com a decretação do Ato Institucional n.5, que inaugurou “uma ditadura dentro da outra”, afirma Fernando Lattman-Weltman (2003, p.178). “Os problemas de *Veja* com a censura ocorreram já na decretação do ato e a partir daí se tornaram freqüentes. Mas foi também a partir daí que a revista começou a se recuperar, com coberturas de impacto e com a introdução de inovações.”

O tom crítico de *Veja* naquela conjuntura foi, conforme Muza Clara Chaves Velasquez e Beatriz Kushnir (2010), o indicativo de uma tentativa de afinar a sintonia com a classe média, núcleo principal do seu público-leitor. A revista rejeitava, no período, a ideia da imprensa como instrumento do estado e defendia a preocupação com os “interesses dos leitores”. Na

¹⁰ A revista surgiu sob a influência da estadunidense *Time*, que fazia parte de um conglomerado das comunicações, que também havia financiado a criação da Rede Globo de Televisão, na mesma época.

primeira edição, a “Carta do editor” (hoje “Carta ao leitor”), assinada por Vítor Civita, colocava a revista como um veículo de integração nacional, pois o país precisaria de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Segundo Velasquez e Kushnir (2010), o editorial não fazia referência à conjuntura nacional e a política não estava entre os temas relevantes.

O periódico de síntese semanal conseguiu assumir o primeiro posto no *ranking* do setor de revistas no país. Durante o regime político autoritário, a sociedade brasileira sofreu uma grande transformação, tornando-se primordialmente urbana e industrial, e a televisão assumiu a direção e a hegemonia do mercado midiático. Neste contexto, “nenhum outro tipo de publicação escrita definiu melhor a fisionomia do novo consumidor médio de informação no Brasil do que a nova revista informativa – e *Veja* em primeiríssimo lugar”. (LATTMAN-WELTMAN, 2003, p.182). Atualmente a revista ainda ostenta esta liderança, com uma tiragem superior a um milhão de exemplares semanais.

A edição 15: as primeiras causas e consequências do novo Ato Institucional

A capa da edição de 18 de dezembro de 1968, a edição 15, da revista *Veja* (Figura 1) é uma das mais marcantes da história do veículo. Traz o presidente Arthur da Costa e Silva sentado em uma fileira vazia do Congresso Nacional. É uma das poucas capas do periódico que não apresenta nenhum texto de chamada, até porque a imagem já era bastante simbólica sobre a situação do Brasil, tanto que os militares apreenderam a tiragem nas bancas. Era a primeira vez que a revista não ostentava uma manchete. Apenas o vermelho de *Veja* chama atenção para as únicas letras da página.

Figura 1 - Costa e Silva no Congresso Nacional



*Fotografia: Roberto Stuckert/Folha Imagem
Fonte: Veja, 18/12/1968, capa*

Diferente do que muitos pensam, a fotografia não foi tomada em 1968 e sim em 1966. Consta que o fotógrafo Roberto Stuckert, em um dia impreciso daquele ano, vagava pelo Congresso em busca de uma imagem quando viu o então ministro da Guerra sentado em uma fileira de cadeiras vazias. Costa e Silva fazia uma visita de cortesia à casa que estaria em um dia tranquilo, com pouca movimentação. Esta informação está contida na imagem. O Congresso não está vazio, existem pessoas no canto superior esquerdo do fotograma, inclusive militares (há um quepe sobre a bancada), e na fileira atrás da ocupada pelo marechal é perceptível mãos e sapatos, denotando a presença de congressistas. Aparentemente o Congresso funcionava, assim o cenário retratado não é o fechamento da casa por conta da implantação do AI-5.

Segundo Maria Fernanda Lopes Almeida (2009), a fotografia fora trazida de Brasília escondida na barriga do repórter José Carlos Bardawil. “O repórter viajou de avião para o Rio e, dali, de ônibus para São Paulo.

Foi revistado duas vezes, mas os policiais não acharam a foto.” (CONTI *apud* ALMEIDA, 2009, p.101). Quando souberam que a capa da edição n.15 da revista abordaria a implantação do AI-5, os militares enviaram à redação de *Veja* um censor. Almeida relata que o representante da Polícia Federal teria analisado a edição, vetado algumas declarações de um deputado e liberado a sua publicação. Contudo, conforme a autora, logo depois de chegar às bancas a edição começou a ser apreendida em todo o país¹¹.

Apesar de não ser datada do momento, a imagem de capa é muito representativa a respeito da atitude tomada pelo governo. Costa e Silva, com o AI-5, passaria a ter o controle do país centralizado em suas mãos, excluindo a ação dos parlamentares e limitando a do judiciário. Os três poderes, praticamente, centram-se em uma pessoa, em uma olhada rápida, a única presente no Congresso. Não há dúvida sobre o local onde o marechal está, pois a bancada em questão é atrelada ao legislativo. Assim, pode-se pensar também que este poder a partir de então estaria representado na figura do governante. A fotografia mostra, enfim, o esvaziamento enfrentado pela política brasileira.

No decorrer da seção “Brasil”, a revista explica os motivos da implementação do AI-5. A matéria, intitulada *Revolução, ano zero*, apresenta um histórico sobre os atos institucionais e aponta como o último seria o mais drástico. Traz duas fotografias. A primeira (Figura 2), acima do título e acompanhada de uma linha fina (*Com um Ato Institucional mais forte, Costa e Silva anuncia um novo estilo*), mostra o presidente Costa e Silva fazendo um pronunciamento, aparentemente, oficial, pois está ladeado por vários militares e fala para vários microfones. A ausência de legenda não permite saber se realmente se trata de algum discurso sobre o AI-5, contudo, é esta impressão que a imagem transmite. Assim como a imagem está abrindo a reportagem, representa também que se trata do começo de um novo período no regime de sistema autoritário brasileiro.

¹¹ Almeida, no entanto, não se reporta a problemas de censura com a capa da edição e sim à matéria sobre o novo ato e, em especial, à relação de presos na sequência do decreto, presente na página 25 – sobretudo por constar o nome do marechal Cordeiro de Faria, que, de acordo com os oficiais, não havia sido preso.

Figura 2 - Costa e Silva durante pronunciamento



*Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.16*

Figura 3 - Castelo Branco



*Fotografia: Nelsom Di Rago
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.17*

A figura 2 apresenta o marechal Costa e Silva como um líder, uma vez que, enquanto ele fala para várias fontes (visto pelo número de microfones), os outros homens presentes na imagem prestam atenção em suas palavras. Aparentemente, o governante está acompanhado apenas por militares (devido às vestimentas) mostrando que as Forças Armadas o apoiavam, diferentemente da maioria dos civis e até dos políticos, que não se posicionaram ao seu lado.

Por outro lado, na página seguinte, há a imagem do ex-presidente Humberto de Alencar Castelo Branco com a mão na boca e um olhar distante (Figura 3), como se estivesse em dúvida sobre alguma coisa, exibindo o marechal como inseguro e até mesmo superado. *Veja* provavelmente utilizou a fotografia com o intuito de conotar o marechal refletindo sobre os rumos do país ou até mesmo repensando nas atitudes tomadas em seu governo. A legenda ajuda na construção desta mensagem afirmando: *Castelo Branco: o legado de um estilo que precisou sofrer modificações*. Naquele momento, Costa e Silva era a melhor possibilidade de a revolução se consolidar e reencaminhar os planos militares¹². Conforme afirma Thomas Skidmore (1988, p.137), “quando Costa e Silva acabou de colocar a faixa, o Brasil disse adeus a um conturbado período presidencial”. O autor lembra que o período conturbado começou com a eleição de Jânio Quadros, em 1960, e sua renúncia, poucos meses depois, seguido pelo conturbado acesso ao poder e mandato de João Goulart, deposto em 1964 pelos militares. O próximo governo, o de Castelo Branco, foi prorrogado por um ano, assim Costa e Silva dera início ao primeiro mandato presidencial completo.

Dessa forma, a revista constrói o novo *versus* o antigo, o superado que vai sofrer alterações. Indiretamente o periódico demonstra o novo presidente, tentando colocar o Brasil no caminho idealizado pelos militares, afinal, como aponta o próprio título da reportagem, a “revolução” estaria começando do zero com a implantação do AI-5. Seria uma nova chance

¹² Vale lembrar que Castelo Branco e seus aliados se opuseram à ascensão de Costa e Silva ao poder. “Perdida a batalha, fizeram aprovar um punhado de leis e até uma nova Constituição, ostensivamente para consolidar a Revolução, mas também para enquadrar o governo que se iniciava.” (SKIDMORE, 1988, p.137).

dada ao país e aos militares, sendo difícil indicar se seria algo bom ou não. Por outro lado, pode-se crer que a revista publicou a imagem de Castelo Branco em suas páginas com uma fisionomia de dúvida e incerteza, provavelmente, em relação à validade da atitude tomada por seu sucessor, Costa e Silva. Fortalecendo, assim, a ideia de oposição entre os governantes e as incertezas presentes em Castelo Branco sobre o que estava por vir.

Depois dos apontamentos sobre o executivo, *Veja* aborda os acontecimentos que marcaram o legislativo antes da implantação do AI-5. Das páginas 18 a 21, conta os últimos fatos ocorridos no Congresso às vésperas do novo ato institucional. Aborda, sobretudo, a tentativa de cassação de Márcio Moreira Alves, ressaltando, no título, que o que parecia ser uma vitória era, na verdade, um fracasso (*Parecia uma vitória, era o naufrágio*). A reportagem é composta por três imagens: uma dos congressistas no dia da votação (Figura 5) e dois retratos, um de Daniel Krieger (Figura 4) e o outro de Adauto Lúcio Cardoso (Figura 6).

Figura 4 - Daniel Krieger



*Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.18*

Figura 5 - Congressistas na sessão de 12 de dezembro de 1968



Fotografia: J. M. Braune
 Fonte: *Veja*, 18/12/1968, p.19

Daniel Krieger foi um senador ligado à Aliança Renovadora Nacional (Arena)¹³, partido que dava sustentação política aos governos militares a partir de 1965. Contudo, mesmo sendo presidente do partido, Krieger votou contra a cassação de Moreira Alves, contrariando a indicação do presidente. A legenda da fotografia na revista ressalta: *Daniel Krieger, um gaúcho bonachão, deixou a Arena entregue à sua própria sorte, ao ser contra cassação*. A imagem (Figura 4) mostra o senador cabisbaixo, com um cigarro na boca e coçando a orelha direita, como se estivesse arrependido ou, ao menos, pensando. Não é possível saber se a fotografia é do contexto da implantação do AI-5 ou se se trata de mais uma imagem de arquivo. Por este motivo, fica mais evidente que *Veja* selecionou a fotografia pela conotação de arrependimento ou mesmo de dúvida de Krieger, representada pela “coceira” na orelha do político – gesto referente ao momento em que alguém está inseguro perante uma situação. Pressupõe-se que o senador estivesse em um momento de reflexão sobre

¹³ No período, existiam apenas dois partidos políticos brasileiros. O partido governamental era a Arena – composto praticamente pelos quadros da antiga UDN (União Democrática Nacional) – e o de oposição, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) – formado por políticos do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). O PSD (Partido Social Democrático) se dividiu entre os dois novos partidos.

a sua decisão, pois não sabia quais seriam as consequências deste posicionamento e da própria derrota sofrida pelo executivo.

A fotografia (Figura 5) regressa ao dia 12 de dezembro de 1968, quando o projeto de cassação de Márcio Moreira Alves foi rejeitado por 216 a 141 votos. A imagem exhibe os congressistas comemorando a vitória após a votação. Esta vitória era representativa no contexto, afinal, o legislativo, composto por políticos de origem civil, fez sua vontade valer frente ao presidente, um militar. Tratava, assim, de um possível fortalecimento do grupo – o que, por sinal, não era bem visto pelos chefes do governo. Segundo *Veja*, o plenário aplaudiu em pé a decisão, muitos se abraçavam, gritam sua alegria e até choravam. A vibração teria se estendido aos funcionários da casa e o hino nacional teria sido tocado e cantado naquele momento. A fotografia corrobora com esta concepção, mostrando os congressistas aplaudindo, gritando, muitos levantavam a mão em comemoração, e a maioria sorria. A veiculação desta imagem é uma forma da revista também comemorar a vitória, mesmo que seja muito mais simbólica do que efetiva. A legenda, por sua vez, relata o tempo que a vitória da oposição durou: *Uma curta e feliz vitória de um Congresso derrotado 24 horas depois*. Afinal, já no dia seguinte, 13 de setembro, Costa e Silva implantou o Ato Institucional n.5, fechando a casa por tempo indeterminado.

Nas páginas seguintes, da 20 a 23, a revista apresenta fotografias que conotam como as relações com algumas instituições estavam e, provavelmente, mudariam com o AI-5. Para a relação com o Congresso, a revista escolheu a figura do deputado Adauto Lúcio Cardoso (Figura 6), udenista do tempo da defesa da liberdade e dos direitos humanos. Em 1965, quando deputado, na função de presidente da Câmara dos Deputados, ele não reconheceu o direito de o presidente Castelo Branco cassar o mandato de alguns deputados e renunciou ao posto. Tornou-se um ícone do processo de afastamento entre os políticos e os militares vivido no Brasil. E é como exemplo que a revista utiliza o retrato de Cardoso. *Veja* veicula uma imagem do político sentado, com terno, gravata e óculos, ele parece conversar seriamente com alguém, pois a direção de

seu olhar está para o lado e não para o fotógrafo. Outro fator importante é o político não ser demonstrado no plenário e sim em uma sala comum, podendo ser a da sua casa ou a de qualquer outro lugar. Justamente, por ser fora do ambiente congressista, ele poderia esboçar um sorriso – o que não faz. Isto, unido a sua postura, fortalece a ideia de seriedade.

Ressalte-se que a revista poderia ter utilizado uma imagem de Cardoso fazendo um discurso ou até mesmo em um cenário menos neutro. Porém, com esta imagem, *Veja* corrobora para a construção de um exemplo em serenidade, comprometimento mesmo fora do ambiente político e de afastamento tanto em relação aos militares como aos próprios políticos. A revista apresenta a ideia do enfraquecimento dos políticos civis e mais antigos que, mesmo participando do sistema político e tendo muito a contribuir com o Brasil, acabariam sozinhos e distantes dos ambientes comuns à atividade.

A relação da Igreja Católica com o regime foi representada por Dom Jaime de Barros Câmara (Figura 7). O então arcebispo do Rio de Janeiro, na manhã do dia 13, horas antes da decretação do novo ato institucional, convocou a imprensa para distribuir um texto no qual apoiava a igreja de Belo Horizonte. Na capital mineira, padres franceses e um diácono brasileiro haviam sido presos sob acusação de subversão. No próprio ano de 1968, a igreja teve vários membros considerados “subversivos”, contudo manteve a posição contrária a muitas atitudes do governo federal, especialmente as concernentes aos cerceamentos impostos. Vale lembrar que a Igreja Católica tinha apoiado os militares em março de 1964, mas, com o decorrer dos anos, o afastamento entre as instituições era inegável.

A fotografia, por sua vez, apresenta Dom Jaime junto a vários outros clérigos, mas o foco está nele, destacando-o em relação aos demais. O religioso aparece lendo, possivelmente, a bíblia ou algum outro livro religioso, e não o discurso lido no dia 13. Como o crédito da fotografia traz o nome de um fotógrafo e não de uma agência, acredita-se que se trata de uma imagem do referido pronunciamento. Independente da data, a composição com Dom Jaime com um livro sagrado é muito mais forte e

representativa do que com uma folha de papel no qual está o texto do discurso, um texto sem conotação “santa” e sim política. Desta forma, a *Veja* aproxima o clérigo da religião e, automaticamente, de Deus, atribuindo credibilidade ao religioso e à sua postura.

A União Nacional dos Estudantes (UNE) foi lembrada pela *Veja* por sua relação com as chamadas “sextas-feiras 13”. A primeira foi em 1964, em 13 de março, por ocasião de um grande comício na Central do Brasil, no qual a reforma universitária e outras reformas de base foram reivindicadas pela instituição. Depois da tomada de poder pelos militares, a UNE perdeu a representatividade por algum tempo, mas em abril de 1968, demonstrou sua força e articulação com a passeata de 100 mil pessoas no Rio de Janeiro (Figura 8), protestando contra a morte do estudante Édson Luiz por tropas da Polícia Militar e contra as ocupações das universidades em todo o Brasil.

Apesar de a legenda da fotografia afirmar que se trata de uma imagem da Passeata dos Cem Mil, existe a desconfiança¹⁴ de que pode se tratar da chamada Sexta-feira Sangrenta (21/06/1968), marcada pelos violentos conflitos entre os estudantes e a polícia. Já na primeira – ocorrida cinco dias depois – não houve confronto entre os envolvidos. Foi uma manifestação pacífica envolvendo um grande número de pessoas e liderada pelos militantes de distintas áreas, intelectuais e artistas, contou ainda com a autorização do governo estadual, o que ajudou a garantir a tranquilidade durante o protesto. A imagem publicada na *Veja* mostra justamente o oposto, assemelhando-se muito mais com as fotografias tomadas na Sexta-feira Sangrenta.

A imagem traz um confronto entre a polícia e os estudantes, em uma avenida da capital carioca, mas não mostra o conflito direto. Aparentemente os jovens arremessavam objetos nos policiais, que estavam em número bem menor. *Veja* conota com esta fotografia que os oficiais estavam mais organizados que os estudantes. O grupo policial

¹⁴ Esta desconfiança foi suscitada por Marcelo Nogueira de Siqueira, do Arquivo Nacional, durante a apresentação deste texto no III Eneimagem, realizado na Universidade Estadual de Londrina, em 2011.

se mostra mais articulado, protegendo-se dos objetos atirados indistintamente pelos jovens, que estavam visivelmente desarticulados, pois percebe-se que nem mesmo suas barricadas estavam montadas. As ruas retratadas estão vazias, ocupadas somente pelos envolvidos no conflito, o que pode ser entendido como falta de apoio ou mesmo medo por parte da população perante o ocorrido. A situação dos estudantes, com a implantação do AI-5, ficaria ainda mais complicada, pois sua articulação e atuação se tornariam limitadas e as causas estudantis angariariam menor apoio popular – parte destas consequências se deve à impossibilidade de *habeas-corpus*. Enquanto perdurasse o quinto ato institucional, a UNE teria um difícil futuro pela frente.

Figura 6 - Adauto Lúcio Cardoso



*Fotografia: Agência JB
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.20*

Figura 7 - Dom Jaime de Barros Câmara



*Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.21*

Figura 8 - “Passeatas dos 100 mil”, em junho de 1968, no Rio de Janeiro



*Fotografia: Campanella Neto
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.22*

A questão no *habeas-corpus* foi retomada pela revista com o retrato de Carlos Marighela (Figura 10). O retrato apresenta Marighela, um dos principais “inimigos” do regime, com um olhar desconfiado. A forma com que ele olha pode demonstrar a desconfiança e insegurança vivida pelos opositores ao regime, sobretudo pela incerteza que rondava o novo ato institucional que dava ao presidente quase que poderes absolutos. Aparentemente, o “terrorista” foi fotografado em flagrante, não posando, e parece estar ao lado de outra pessoa pela parte escura na sua camisa – o que também pode revelar que a imagem foi cortada. Além disso, a mancha escura coloca Marighela em um segundo plano, o que conota que ele se esconde – mesmo que atrás de outra pessoa – e este ocultamento seria ainda maior com a implantação do AI-5. A própria legenda confirma esta ideia: *Carlos Marighela: não aparece mais*. Sem a garantia do *habeas-corpus*, o governo teria dificuldades para chegar aos “subversivos”, uma vez que estes passariam a viver ainda mais na clandestinidade, pois, sendo presos, a possibilidade de soltura era praticamente nula.

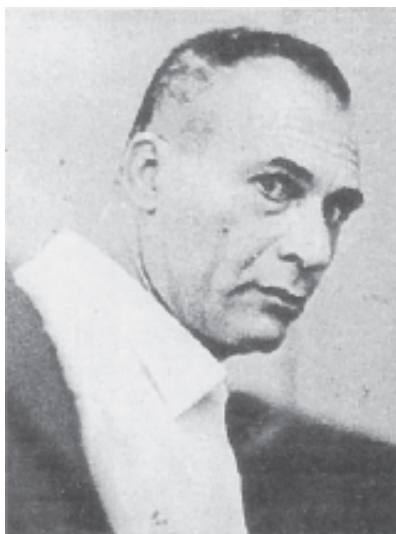
O novo ato institucional limitou o trabalho do judiciário aos direitos privados desde que estes não atingissem questões “revolucionárias” e políticas. Os juízes do Supremo Tribunal Federal (STF) (Figura 9) não podiam julgar atos relacionados ao regime, seus poderes estavam limitados. A dificuldade de relacionamento começou com a emissão de alguns *habeas-corpus* que não agradaram o governo, como o de líderes estudantis e políticos da oposição. A fotografia veiculada pela *Veja* apresenta os magistrados do STF sentados na bancada na qual trabalham. Contudo, três estão olhando para frente e dois estão cabisbaixos, além disso, todos parecem somente escutar e não falam nada, parecendo estar presentes, mas não, necessariamente, trabalhando. Assim, a imagem conota a situação enfrentada pelo judiciário com a implantação do AI-5: os juízes continuavam existindo, porém mais observavam o executivo tomando as decisões que, segundo a constituição, cabiam a eles. Vale frisar que os magistrados continuaram atuando, mas supervisionados pelos militares e sem atender às questões próximas à política.

Figura 9 - Juízes do STF



Fotografia: sem crédito
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.23

Figura 10 - Carlos Marighela



Fotografia: Brás Bezerra
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.23

Figura 11 - Márcio Moreira Alves no Congresso Nacional e com a mãe, Dona Branca



Fotografias: Miguel Braune
Fonte: Veja, 18/12/1968, p.24 e 25

Para encerrar as explicações sobre a implantação do AI-5, *Veja* recorreu a um perfil de um “môço complicado”, do deputado Márcio Moreira Alves. A reportagem, com o título de *Tudo começou com Marcito*¹⁵, *um môço complicado*, conta com uma sequência de três fotografias (Figura 11) e o coloca como um dos protagonistas dos motivos que levaram à implantação do quinto ato institucional. A primeira fotografia mostra o deputado, aparentemente, chegando ao Congresso Nacional apressado enquanto duas mulheres sentadas na plateia o observam e um homem ao lado não percebe sua passagem; possivelmente Moreira Alves também não os cumprimentou. Na seguinte, Moreira Alves faz um pronunciamento, segundo a legenda, na quinta-feira, dia 12 de dezembro de 1968, quando a casa votou o processo que pedia sua cassação. Na outra imagem, ele é abraçado pela mãe, Dona Branca, provavelmente, felicitando-o pela vitória. Acredita-se que as fotografias são do mesmo dia, devido ao fato de serem do mesmo fotógrafo, Miguel Braune, e de o deputado usar a mesma roupa – mais evidente na primeira e na segunda.

¹⁵ Segundo a *Veja*, o deputado Márcio Moreira Alves era chamado de Marcito por quase todos.

A forma com que as imagens são dispostas corrobora com a ideia de um jovem complicado. Primeiro ele chega “correndo” ao Congresso em um dia muito importante para a sua carreira e não se preocupa em cumprimentar os presentes; a segunda fotografia remete ao pronunciamento feito no dia 2 de setembro de 1968 que acarretou no pedido de sua cassação pelo presidente Costa e Silva; e a terceira mostra o menino sempre aparado pela mãe, sendo um rapaz da elite da época, possivelmente, era considerado um “mimado”. A legenda também trata o deputado como uma pessoa difícil de lidar afirmando: *O abraço de Dona Branca e o discurso do filho Márcio na quinta-feira agitada na Câmara Federal. Antigo repórter e mômço da sociedade, Marcito sempre teve um gênio difícil*. De acordo com *Veja*, este seria um dos principais culpados pelo que estava acontecendo e, por sua vez, o texto enfatiza a sua arrogância. Um jovem que se esconde sob as asas da mãe quando tem problema (terceira fotografia), que não tem compromisso com horário (primeira fotografia) e que fala mais do que deveria (segunda fotografia), afinal foi seu pronunciamento contra as festividades de 7 de setembro que teria sido um dos principais motivos que provocaram o novo ato institucional.

Considerações finais

As fotografias atualmente são entendidas como um vestígio para ajudar a construir a história, sendo um fragmento do passado gravado. São a perpetuação de um momento, de memórias individuais e coletivas, de costumes, de fatos sociais, de paisagens urbanas e da natureza. Por isto, os fotógrafos de imprensa atuam como mediadores entre o processo histórico e as demandas sociais, elaborando nas páginas dos periódicos narrativas acerca dos acontecimentos e materializando visualmente projetos e anseios de diferentes grupos.

Assim, é possível construir conhecimento histórico por meio de fotografias. Por sua vez, as imagens jornalísticas ajudam a traçar aspectos econômicos, políticos e sociais que são indissociáveis destas fontes. No caso da cobertura fotográfica de *Veja* sobre a implantação do Ato Institucional n.5, nota-se que a revista aponta os principais fatos conhecidos na época e personagens que cercavam o decreto. Apresenta nomes a favor da atitude (Costa e Silva e Castelo Branco, por exemplo), nomes contrários às decisões que restringissem a liberdade (Aduino Lúcio Cardoso e Dom Jaime Câmara) e nomes de importantes motivadores para a decretação (Daniel Krieger e Márcio Moreira Alves). A revista então aponta os primeiros personagens tidos, pela maioria das pessoas em um primeiro momento, como os responsáveis pelo AI-5.

Já as fotografias indicam o que o novo ato institucional significaria para cada setor: os juízes passariam a assistir às decisões tomadas pelos militares e não mais por eles; os “subversivos”, representados por Marighela, iriam se ocultar ainda mais na clandestinidade; os estudantes, para manifestar suas opiniões e reivindicar seus direitos, teriam árduas batalhas; os congressistas passariam a viver isolados e sem ação política, como Aduino Lúcio Cardoso; e os religiosos também estariam longe da política, porém próximos a Deus, o que lhes dava certa credibilidade e força para enfrentar a situação. Força que todos precisavam, pois estavam – forçosamente – afastados das decisões do país, que estavam concentradas nas mãos do executivo.

Percebe-se, então, que algumas afinidades entre o governo e outras instituições ficariam comprometidas, fragilizadas e inseguras com o novo ato institucional. O relacionamento com a Igreja Católica, o judiciário, os estudantes, os “subversivos” e os políticos exemplificam as mudanças sofridas no país com o decreto. Assim, a fotografia é um instrumento que auxilia a montagem desse mosaico de informações que circulavam no período, permitindo reconstruir e conhecer as tramas do passado e recuperá-las.

Referências

ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes de. **Veja sob censura: 1968-1976**. São Paulo: Jaboticaba, 2009.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

CALICCHIO, Vera. Verbete: Atos institucionais. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2011. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 6 mar. 2011.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

HERAS, Beatriz de las. **Imágenes de una ciudad sitiada: Madrid 1936-1939**. Madrid: Ediciones JC, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LATMAN-WELTMAN, Fernando. VEJA: *status*, informação e informação política. Mino Carta. In: ABREU, Alzira Alves; LATMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. **Eles mudaram a imprensa: depoimentos aos CPDOC**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p.111-153.

MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. **História**, São Paulo, v.24, n.2, p.41-78, 2005a.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.13, n.1, p.133-174, jan./jun. 2005b.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

VEJA. São Paulo: Ed. Abril, ano 1, n.15, 18 dez. 1968.

VELASQUEZ, Muza Clara Chaves; KUSHNIR, Beatriz. Verbetes: Veja. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. São Paulo: FGV, 2010. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 17 mai. 2010.

A fotografia aliada à história oral para a recuperação e preservação da memória

Maria Luisa Hoffmann



A fotografia aliada à história oral para a recuperação e preservação da memória

Maria Luisa Hoffmann *

Resumo: O artigo apresenta como a fotografia e a história oral têm sido utilizadas, de maneira associada, para a recuperação e preservação da memória de algumas cidades. O procedimento, que já foi trabalhado por alguns autores, está sendo aprimorado e sistematizado por pesquisadores da Universidade Estadual de Londrina que atuam em diferentes cidades dos estados do Paraná e São Paulo. As imagens são apresentadas durante as entrevistas com os pioneiros dessas regiões, e são analisadas iconologicamente, buscando decifrar o que o fragmento visual tem de implícito. Pretende-se assim, decifrar as múltiplas realidades do documento fotográfico e construir um mosaico de impressões recuperando microrrelatos de histórias individuais e coletivas, contribuindo com a preservação da memória dessas cidades.

Palavras-chave: Fotografia e memória. Fotografia e história. Micro-história. Imigração. Região Norte do Paraná.

* Jornalista. Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. E-mail: maluhoffmann@yahoo.com

Introdução

Desde a antiguidade, pensadores apontam para a necessidade do homem de manter as aparências para o fortalecimento da memória, seja por meio de múmias, pinturas ou máscaras mortuárias, que encontraram, com o advento da fotografia, um poderoso rival. O escritor francês Victor Hugo teve confeccionada sua máscara mortuária, mas foram as fotografias de Felix Nadar que o imortalizaram em seu leito de morte.

Com a fotografia, as possibilidades de capturar o “fragmento” da realidade e a sensação de controlá-la aumentaram. “Se os ponteiros do relógio param simbolicamente com a morte, esses mesmos ponteiros seguem girando com a outra existência: a da imagem, testemunho da memória, produto da máquina do tempo.” (KOSSOY, 2007, p.158).

Segundo o pesquisador Boris Kossoy (2005, p.40), “fotografia é memória e com ela se confunde”. A imagem fotográfica tem o poder de trazer à tona lembranças, sentimentos e histórias, sendo um importante instrumento de pesquisa para recuperação da memória e para o conhecimento do passado, e que permite descobrir, analisar e interpretar a vida histórica.

Quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos. [...] As fotografias poderiam ser comparadas a imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resíduos substituíveis de experiências contínuas. Em muitos casos, lembranças das fotografias substituem lembranças de pessoas ou acontecimentos, que são mutáveis, enquanto a fotografia fixa pode ser revista muitas vezes. (LEITE, 2005, p.145).

Ao olhar uma fotografia de determinada época, o indivíduo não vê apenas o lugar fotografado. Uma série de outros dados lhe vem à mente e informações se desencadeiam, como detalhes vivenciados e relações com o que foi fotografado. Memórias individuais vêm à tona.

Este artigo discorre sobre este procedimento, no qual o documento fotográfico e a história oral são utilizados de forma associada como método de investigação, e como ele está sendo aplicado em diferentes cidades, levantando e apontando observações e dificuldades que os pesquisadores enfrentaram até o momento.

Microrrelatos e a micro-história

A importância atribuída aos microrrelatos e ao testemunho neste trabalho vem ao encontro da corrente da micro-história, que privilegia novos objetos, ignorados até então pela história tradicional. Essa corrente procura fugir das generalizações, buscando em uma análise micro, investigativa e criteriosa, a apreensão de aspectos que passariam despercebidos em escalas macroanalíticas.

Nesta perspectiva, a pesquisa histórica deve dialogar com outras áreas do conhecimento, para gerar uma compreensão mais ampla e abrangente, abordando outras fontes além dos documentos oficiais, como imagens, escritos, relatos e dados marginais, que muitas vezes se mostram reveladores.

As narrativas dos personagens e a revelação de fatos, que até então passariam despercebidos, permitem complexificar o social, contextualizar e reconstituir a visão da época, e situam o sujeito como protagonista do processo, sem perder de vista outros dados que se relacionam e compõem uma trama histórica. Isso porque, segundo Halbwachs (*apud* BOSI, 2007, p.413), “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, e esse ponto muda de acordo com o local que o homem ocupa na sociedade. Nessa relação de retroalimentação entre individual e coletivo, memórias e experiências pessoais vividas pelo indivíduo, quando compartilhadas, são também coletivas, pois mobilizam conteúdos individuais construídos na vida em sociedade, e, dessa forma, pertencem também a determinado tempo e lugar.

A micro-história mobiliza metodologias e instrumentos de conhecimento de outras áreas e das ciências sociais e humanas, estabelecendo novas áreas de diálogo e valorizando fenômenos aparentemente marginais, que, no desenrolar do processo, acabam por ter sua importância demonstrada.

Apesar de intimamente ligada ao passado, a história é interpretada e compreendida no presente. “O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa.” (BLOCH, 2002, p.75). Sendo assim, toda história é contemporânea, e quando o testemunho e a fotografia são utilizados para a análise do passado, novas informações podem ser apreendidas e repensadas. E o passado pode, nessa medida, ser reescrito e ressignificado, rompendo e renovando interpretações históricas, muitas vezes assumidas acriticamente.

História oral

O testemunho oral daqueles que vivenciaram os fatos começou a ser reconhecido em meados do século XX no meio acadêmico, e uma de suas razões para seu “aceite acadêmico” é a presença do passado no presente imediato das pessoas.

Nesse contexto, a história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. (THOMPSON, 2002, p.17).

A história oral segue duas correntes: a norte-americana, abordada por Meihy (1996) e a corrente inglesa, trabalhado por Thompson (2002). Segundo Thompson a subjetividade, tão questionada na história oral e na memória individual, está presente em todas as fontes históricas. Cada leitor,

por exemplo, pode fazer uma interpretação de um texto, de acordo com seus conhecimentos e valores.

Além disso, o testemunho do acontecimento permite esclarecer dúvidas, comprovar evidências únicas, verificar discrepâncias entre fontes e fazer questionamentos e conferências, o que não é possível conseguir por meio de um livro, por exemplo. “Tais registros rompem as barreiras da memória, trazendo à tona os ‘não-ditos’ pelas fontes escritas ou, então, confirmando, a partir de fragmentos de suas histórias de vida.” (CARNEIRO, 1996, p.269).

O principal mérito da história oral, segundo Thompson (2002, p.26) é que permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista, sobre uma realidade complexa e multifacetada. Por meio de depoimentos, é possível também “descobrir documentos escritos e fotografias que de outro modo não seriam localizadas” (THOMPSON, 2002, p.25) e a história ganha uma nova dimensão.

A história oral pode ser utilizada como técnica, dependendo do tratamento que o pesquisador dá às informações obtidas por fontes orais. “É método quando os depoimentos são o foco principal do trabalho”, e é técnica quando “[...] articula diálogos com outros documentos”. (MEIHY, 1996, p.145).

Os depoimentos apontam para a realidade fruto da experiência, uma criação de sentimento e pensamento do sujeito, e, por isso, a memória individual narrativa deve ser encarada como uma seleção de impressões e acontecimentos.

A fotografia

A partir da década de 1930, quando a expressão “fotografia documental” foi utilizada pela primeira vez nos Estados Unidos, a imagem fotográfica passou, aos poucos, a adquirir *status* de documento histórico e, há alguns anos, foi alçada à condição de fonte de pesquisa. Isso porque a imagem permite desvendar aspectos que não ficam claros em outras

formas de registro. Por meio dela é possível recuperar memórias e detalhes da própria história.

É importante observar, porém, que a imagem fotográfica é uma representação impregnada por ideologias e pelo olhar do fotógrafo, que se reflete na escolha de ângulos, elementos constituintes, perspectivas, dentre outros aspectos, concretizando seu imaginário. O fotógrafo, muitas vezes, cria suas imagens e “fala” ao seu receptor através de metáforas, tradução de ideias. Isso significa dizer que, quando colocado diante de uma imagem, o observador tem a tendência de (re)criar a imagem por meio de um conteúdo vivenciado, um conteúdo paralelo. Ele relaciona as imagens por meio de associações e de seu repertório imagético, o que possibilita a compreensão do conteúdo. Quando este é composto de ocorrências incomuns, o receptor tem a necessidade de buscar comparações, efetuar alinhamentos por similaridade, repetir traços comuns que podem motivá-lo a persistir na leitura.

Através da fotografia aprendemos, recordamos, e sempre criamos novas realidades. Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidade – e de ficções. São essas as viagens da mente: nossos ‘filmes’ individuais, nossos sonhos, nossos segredos. Tal é a dinâmica fascinante da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas. Através da fotografia dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão. (KOSSOY, 2007, p.147, grifo do autor).

Para o observador da imagem, o objeto fotografado existe na sua relação com outros objetos concretos. Esse “jogo da memória” *faz com que o espectador reconheça na imagem o que lhe é familiar*. Em seus estudos sobre a arte, Panofsky (1982, p.28) apontou que é necessário distinguir três níveis de conteúdo ou significado na imagem. O primeiro, “mais baixo”, seria aquele percebido por meio da análise pré-iconográfica, que se confunde geralmente com a forma. O segundo é o campo da iconografia, e:

em qualquer dos níveis em que nos movamos, as nossas identificações e interpretações dependerão da nossa bagagem subjetiva e, por essa mesma razão, terão de ser corrigidas e controladas por uma grande consciência dos processos históricos que, no seu conjunto, se podem designar por tradição. [...] De modo que, quando trabalhamos, os métodos de tratamento que aqui aparecem como três formas independentes de investigação misturam-se entre si num processo orgânico e indivisível. (PANOFISKY, 1982, p.28).

O terceiro nível é o da iconologia, alcançado quando a interpretação extrapola os limites da imagem, indo para além do visível representado. O nível iconológico pressupõe o estudo abrangente do contexto cultural e histórico do objeto abordado, e, para Ginzburg (1989, p.66), seria o “sentido da essência”, que pressupõe os outros dois níveis.

[...] o historiador estabelece conexões, relações, paralelismos que nem sempre são *diretamente* documentados, isto é, são na medida em que se referem a fenômenos surgidos num contexto econômico, social, político, cultural, mental etc. comum – contexto que funciona, por assim dizer, como termo médio da relação. (GINZBURG, 1989, p.73, grifo do autor).

Dessa maneira, “as imagens revelam seu significado quando ultrapassam sua barreira iconográfica; quando recuperamos as histórias que, em sua forma fragmentária, trazem implícitas”. (KOSSOY, 2007, p.147). Para o pesquisador, a fotografia tem diferentes realidades: a primeira, do documento fotográfico, e a segunda, criada no momento de sua interpretação.

O documento fotográfico não pode, portanto, ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que foi gerado. É este mundo do documento fotográfico (segunda realidade, perene, eterna) que se confunde em nossas mentes com o fato passado (primeira realidade, isto é, o fato irreversível, volátil, efêmero) numa tensão perpétua, seja pela nossa lembrança e envolvimento com o objeto da representação, seja, ao contrário, pelo nosso desconhecimento do mesmo, seja

principalmente, pelo nosso desejo, enquanto investigadores de, mediante o devido exame crítico, situarmos corretamente o documento, decifrarmos seu significado intrínseco, desvelarmos, enfim, a trama e o contexto no qual se acha enredado, de forma a produzirmos sentido e iluminarmos mais um microaspecto do universo de lacunas que pontilham no firmamento da história. (KOSSOY, 2007, p.157-158).

É para essas realidades que os estudos desenvolvidos na Universidade Estadual de Londrina se voltam, ao contextualizar imagens da cidade em seus primeiros anos, cruzando-as com microrrelatos obtidos com o auxílio do documento imagético, em entrevistas com aqueles que vivenciaram os fatos, renovando assim as interpretações históricas.

A partir da segunda realidade – a da representação – busca-se desvendar a primeira realidade, do tempo da criação, na qual o aparente passa a ter outro sentido, até então oculto. Durante a análise, o receptor pode ter várias interpretações, a partir do confronto entre a segunda (documento fotográfico) e a primeira realidade (a, de fato, vivida), tensão que se estabelece em função das imagens mentais de cada indivíduo.

Com a análise iconográfica, identificação de elementos e convenções sociais aparentes na imagem, chega-se à segunda realidade, a da interpretação criada ao longo da existência do documento fotográfico. Já com a análise iconológica, é possível desvendar a primeira realidade da imagem, os nexos históricos, os aspectos da comunidade e de classes no período, e outros aspectos do momento no qual foi produzida.

A fotografia, abordada como produto de um processo histórico, técnico, cultural e subjetivo, auxilia a revisitar o passado com olhos do presente.

Cabe aqui ressaltar a importância que os testemunhos fotográficos adquirem se somados aos depoimentos orais. [...] Nem sempre as palavras dizem tudo; as imagens se fazem necessárias para ativar as lembranças adormecidas. As fotografias assumem um amplo significado na vida das pessoas, pois ali estão contidas partículas inesquecíveis da sua história de vida. (CARNEIRO, 1996, p.277).

Os entrevistados, por intermédio da imagem, narram suas experiências de acordo com seus filtros culturais, seu caleidoscópio, criado a partir de suas experiências pessoais, destacando aquilo que para eles tem importância e significado. Dessa maneira, as narrativas de memórias individuais são também construções que acarretam em interpretações seletivas do passado, que trazem implícitas as relações do indivíduo em seu contexto familiar e social.

Assim como, por meio da desconstrução da imagem fotográfica, é possível analisar suas relações internas e sua circulação enquanto artefato, por meio de microrrelatos é possível analisar e compreender as relações dos indivíduos comuns dentro de seu grupo, o que permite um entendimento mais profundo de determinado momento histórico.

Observações e dificuldades

Com as pesquisas desenvolvidas até o momento, observaram-se métodos eficazes de abordagem dos entrevistados, diretrizes para a escolha de imagens e foram apontadas algumas dificuldades para análise e comparação das entrevistas.

O primeiro ponto a ser levantado é a idade avançada da maioria dos entrevistados. As regiões pesquisadas até o momento foram colonizadas entre as décadas de 1920 e 1940, e seus pioneiros têm entre 70 e 90 anos de idade, alguns, inclusive, com graves problemas de saúde, o que implica na urgência da realização das entrevistas. É preciso levar em consideração que a narrativa é um processo de criação e seleção, carregado de imprecisões, e, com a idade avançada, a memória de alguns dos entrevistados mostra-se comprometida, sendo necessário realizar uma série de checagens das informações, principalmente de datas.

Na aproximação e abordagem, que pode ser realizada em um encontro anterior à entrevista, é necessário criar laços de amizade com a testemunha e

criar um clima propício para a narrativa, ou seja, a pré-disposição para o depoimento evitando-se situações de desagravo, insegurança e tensão por parte de ambos os lados. Espontaneidade e confiança são condições mínimas para a obtenção de um testemunho rico em fragmentos de lembranças. (CARNEIRO, 1996, p.275).

O tempo das entrevistas também pode variar, de acordo com a idade e o estado de saúde dos pioneiros. Alguns deles têm dificuldades para falar e lembrar fatos e acontecimentos, o que faz com que o tempo empregado na entrevista e o número de imagens apresentadas a cada encontro variem de uma pessoa para outra. Em todos os casos, dez foi o número limite de imagens e as entrevistas duraram no máximo 120 minutos. Depois desse período, mesmo com o auxílio do documento imagético, os indivíduos passam a falar pouco e de modo sucinto.

Mostrou-se eficaz a elaboração de um portfólio único para diferentes entrevistados, para facilitar a comparação e averiguação de informações, pessoas e locais fotografados. Esse conjunto de imagens deve conter, além de figuras representativas, registros de locais significativos como ruas de comércio, hospitais, hotéis, escolas, estabelecimentos públicos, lugares de vivência, nos quais o sujeito se reconhece como parte integrante da cidade, ou seja, lugares de pertencimento. Por isso, o interessante é que o estudo seja realizado em cada cidade, utilizando-se de suas imagens representativas e entrevistando seus primeiros moradores.

Para abordar as testemunhas, Bloch (2002, p.78-79) aponta que o pesquisador deve tencioná-las a falar, impondo questionamentos, necessidade primeira para que a pesquisa histórica seja bem conduzida. “Naturalmente, é necessário que essa escolha ponderada de perguntas seja extremamente flexível, suscetível de agregar, no caminho, uma multiplicidade de novos tópicos, e aberta a todas as surpresas.”

Nas pesquisas desenvolvidas, o roteiro de perguntas foi previamente elaborado apenas para obter informações sobre a biografia do personagem. Durante a apresentação das fotografias, suporte de memórias, os entrevistados tiveram a liberdade de contar histórias e ir além do

fotografado. Coube ao pesquisador instigar essas memórias, questionando sobre lugares, nome de ruas, antigos moradores das casas, rostos anônimos, e para isso fez-se necessário um estudo prévio sobre as imagens integrantes do portfólio.

Se, por um lado, os estudos que utilizam a fotografia para a recuperação e preservação da memória das cidades não abordam a história dessa localidade como um todo, pois tratam apenas daquilo que foi “fotografado”, por outro lado, as narrativas dos personagens vão além do visível na imagem fotográfica, e, por meio dos depoimentos e da análise iconológica, relações não documentadas são trazidas à luz, informações importantes para a contextualização do momento que se pretende pesquisar. “O próprio aparente se carrega de sentido na medida em que recuperamos o ausente da imagem.” (KOSSOY, 2007, p.156).

É importante observar que algumas testemunhas lembram inúmeras histórias que se desenrolam na memória por meio do registro imagético, enquanto outras citam apenas pessoas e locais fotografados, muitas vezes confundindo-os. Em uma das pesquisas, ao abordar três pioneiros¹ da região de Londrina com uma mesma imagem, dois apontaram a casa de madeira como sendo do hospital construído pela Companhia de Terras Norte do Paraná, empresa inglesa que colonizou a região, e uma delas afirmou que o “Hospitalzinho”, como era chamado, era outro, bem menor que o mostrado na imagem. A imagem, tomada em *contra-plongée*, dá uma dimensão maior à construção, e como foi levantada a dúvida, a informação foi checada no Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, que detém o original da fotografia.

As checagens de informações e revisitas aos entrevistados para averiguação de dados são necessárias em diferentes momentos da pesquisa, e é interessante notar que em diferentes encontros, as testemunhas rememoram diferentes histórias por meio de uma mesma imagem.

¹ O termo pioneiro, utilizado neste trabalho, não tem nenhuma conotação de exaltação. Segue orientação do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, que estipulou que o termo só pode ser atribuído a quem nasceu ou chegou à Londrina até o dia 31 de dezembro de 1939.

O pesquisador Giovan de Oliveira Panissa (2011), observou uma nova variável para a pesquisa em seu estudo: ao mostrar uma imagem do passado onde estejam presentes edificações que já não existem mais e edificações que ainda existam, os entrevistados comentam apenas sobre aquilo que já não tem mais referente. Em uma imagem da época da colonização de Cambé, município vizinho a Londrina, em que estão fotografadas a igreja matriz da cidade e, ao seu lado, uma antiga caixa d'água de ferro, já demolida, a tendência dos entrevistados foi discorrer apenas sobre a “saudosa” caixa d'água, pois a igreja, para todos os efeitos, ainda esta lá e pode ser vista a qualquer momento. A igreja, para todos os efeitos, não é uma lembrança; o reservatório de água, sim.

Esses e outros apontamentos estão sendo levantados pelos pesquisadores que utilizam a fotografia como suporte da memória, apresentando-as na abordagem às testemunhas da história em municípios paranaenses como Londrina, Cambé, Ivaiporã e Santa Mercedes (SP), localidades em que as pesquisas já foram concluídas, e Telêmaco Borba (PR), Assis e Piracicaba (SP), onde as pesquisas estão em andamento.

Nessas regiões, a maioria de recente colonização, as informações ainda podem ser obtidas em fontes primárias, com aqueles que vivenciaram a primeira realidade da cidade fotografada e que, por meio de imagens, revisitam e interpretam o passado, segunda realidade do documento visual. “Em cada foto e fato outros nomes irão surgindo, cobrando-nos uma revisão da história oficial. Este é o mundo fantástico da História Contemporânea, onde o pesquisador tem condições de ir às fontes e ‘dialogar’ com elas.” (CARNEIRO, 1996, p.280, grifo da autora).

O papel do pesquisador da história é, na medida em que observa os elementos presentes no documento fotográfico, estabelecer relações, fazer conferências, questionamentos e conexões com o momento histórico no qual o artefato foi produzido, buscando sua finalidade, o contexto e local onde circulou e quem o produziu, ou seja, buscando aquilo que nem sempre é diretamente documentado.

A partir deste mosaico que se constrói, com microrrelatos e imagens, é possível contextualizar e compreender o processo histórico e cultural de

formação da cidade e, por meio dos indícios presentes em fontes visuais, é possível recuperar “informações preciosas para a reconstituição histórica. Toda fotografia tem atrás de si uma história; é este o enigma que procuramos desvendar”. (KOSSOY, 2007, p.52).

Susanne Behrend e Rolândia

Para exemplificar o procedimento descrito, faz-se necessário sua aplicação. Dessa maneira, foram selecionadas duas pioneiras, uma alemã da cidade de Rolândia e outra descendente de italianos, de Londrina. Para entrevistá-las foram utilizadas imagens do período da colonização, das décadas de 1930 e 1940. Elas foram questionadas sobre o clima de tensão que se instaurou na região no período da Segunda Guerra Mundial, já que grande parte da população era de imigrantes e descendentes dos países do Eixo (Japão, Alemanha e Itália), e, nesse momento, o Brasil lutava ao lado dos Aliados (Estados Unidos, Reino Unido e União Soviética).

A alemã Susanne Behrend chegou ao Brasil com 18 anos, em 1939, e instalou-se em Rolândia. Ela nasceu em 25 de novembro de 1920 na região de Breslau, que atualmente faz parte da Polônia. Seu pai, advogado, foi um sobrevivente do campo de concentração Sachsenhausen, próximo a Berlim. “Meu pai contou coisas horríveis sobre o campo depois de terminada a guerra. Um dia dois presos tentaram fugir e foram crucificados. E o campo de concentração inteiro tinha que ficar lá assistindo eles morrerem.” (BEHREND, 2011). Ele saiu do campo por ter amigos alemães influentes que já residiam no Brasil, que intervieram junto ao ministro do exterior, Oswaldo Aranha, e conseguiram vistos permanentes para a família (avó, mãe, pai e irmão).

Susanne conta que ao saírem da Alemanha, foram ameaçados pelos alemães. “Eles falaram: não diga lá fora o que está acontecendo aqui, nossos braços são compridos, nós podemos alcançá-los em qualquer lugar

do mundo.” (BEHREND, 2011). No Brasil, a família temia represálias pela origem alemã e muitas vezes a entrevistada mentiu sua origem.

Alguns anos depois da chegada a Rolândia, a pioneira mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar como babá na casa do militar Stanley Gomes, onde fingiu ser norte-americana. “Fui apresentada para todo mundo como a miss, meu inglês também era muito falho, mas era mil vezes melhor que o português.” (BEHREND, 2011). Depois foi empregada em casas de alemães judeus, mas voltou para Rolândia onde casou e adotou dois filhos, tendo trabalhado por 30 anos na APAE – Associação de Pais e Amigos de Excepcionais.

Para uma melhor compreensão das imagens e do momento histórico, será feito um breve relato sobre a colonização das cidades. Em Rolândia, a primeira edificação do perímetro urbano começou a ser construída no dia 29 de junho de 1934. Era o Hotel Rolândia, de propriedade do russo Eugênio Larionoff, na época funcionário da Companhia de Terras Norte do Paraná.

Após o final da Primeira Guerra Mundial, surgiu na Alemanha a Sociedade para Estudos Econômicos no Além-Mar, que visava o desenvolvimento e a coordenação planejada da colonização alemã na América do Sul. O engenheiro agrônomo alemão Oswald Nixdorf foi enviado para o norte do Paraná, para estudar um local propício para receber os colonos alemães. Em abril de 1932 embarcou com a família para o Brasil e seu destino final foi o norte do Paraná. Com a ajuda do agrimensor chefe da CTNP, Alexandre Rasgulaef, Nixdorf embrenhou-se mata adentro e após dois meses de intenso trabalho finalmente encontrou o local ideal para iniciar a colonização alemã, uma área que denominou Gleba Roland. Neste local, foi erguido um rancho de palmito, com 10 compartimentos, destinado a receber as famílias de imigrantes alemães. (POPOLIN; SCHWENGBER, 2009, p.70).

O nome da cidade que surgiu a partir do termo *rohes land*, escolhido por Ludwig Draeger, significa “terra crua”. O pioneiro Oswald Nixdorf sugeriu então o nome Roland, em homenagem ao legendário herói alemão, que, na Idade Média, guerreava ao lado de Carlos Magno e que tinha

como lema “Liberdade e Justiça”. Em 1934 o município foi emancipado politicamente e passou a ser chamado de Rolândia.

No início, os imigrantes que se dirigiram ao Brasil eram basicamente constituídos de filhos de agricultores que buscavam no país uma vida melhor. Com o nazismo e as perseguições políticas, religiosas e raciais na Europa, começaram a emigrar políticos, religiosos e alemães-judeus, muitos deles profissionais liberais com cursos universitários.

No Brasil, as restrições não se limitavam a cotas de imigrantes. Com o caráter nacionalista do Estado Novo foi criado um imaginário sobre a existência de espiões, que poderiam estar em qualquer lugar. Instalou-se um clima de tensão e elaborou-se o que Takeuchi (2002) denominou “geopolítica do controle”, na qual as pessoas eram constantemente vigiadas e removidas de áreas consideradas estratégicas para a guerra. Além disso, as pessoas não poderiam falar suas línguas maternas nas ruas, e muitos deles perderam suas terras, que foram confiscadas pelo governo assim que o Brasil entrou na guerra.

Amélia Tozzetti e Londrina

Amélia Tozzetti Nogueira é neta de italianos que chegaram ao Brasil em 1903. Ela tem 78 anos e mora em Londrina, para onde mudou com pais e avós em 1936. Formou-se historiadora pela Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Londrina (atual Universidade Estadual de Londrina) e foi professora na Fafiman – Faculdade de *História*, Ciências e Letras de Mandaguari. Por 32 anos foi secretária executiva da Associação Médica de Londrina e hoje está aposentada.

A historiadora afirma que, no período da guerra, seus pais e avós ficaram muito preocupados com o clima de tensão no país.

Eu me lembro muito bem quando em 42 foi transmitido pelo rádio o anúncio da guerra. Foi o Getúlio quem anunciou em agosto. Minha mãe começou a chorar, emocionada e saiu da sala para que

a gente não visse. Porque, pensa bem. Nós ficamos com muitas dúvidas, por exemplo, como seria o reflexo disso no Brasil, se seríamos molestados ou atacados por causa da origem, se alguém seria convocado. Mas naquele momento não era possível prever nada, era uma situação inusitada. Agora você imagina isso em Londrina, onde a população era basicamente formada por descendentes de italianos, alemães e japoneses. [...] Lembro bem que, em casa, os homens como o nonno e meu pai acompanhavam os noticiários pelo rádio e também pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. E com o nacionalismo na moda, muitos brasileiros começaram a ter atitudes xenófobas. (TOZZETTI, 2011).

As entrevistadas foram questionadas quanto a represálias e sobre possíveis ameaças ou ataques que sofreram no país no período da guerra com o auxílio de um portfólio de oito imagens das décadas de 1930 e 1940, duas delas analisadas neste trabalho. Essas imagens trouxeram à tona histórias individuais e lembranças do passado.

O aparente da vida registrado na imagem fotográfica pode assim, de quando em quando, deixar de ser unicamente a referência e *reassumir a sua condição anterior de existência*. O princípio de uma viagem no tempo em que a história particular de cada um é restaurada e *revivida* na solidão da mente e dos sentimentos. (KOSSOY, 2005, p.43).

Foram respeitados períodos de pausas e incertezas das testemunhas, muitas vezes revisitados em outros momentos da entrevista. Estes depoimentos, apesar de “forte natureza emotiva e carregados de juízos de valores, permitem recuperar parte da complexidade dos processos” (CARNEIRO, 1996, p.270) que se desenrolavam naquele momento. Interessante notar que a ordem cronológica não foi linear. Ela foi organizada em função de uma lógica afetiva, com “defasagens entre a ordem interna do relato e a sequência dos acontecimentos”. (BOSI, 2003, p.63). É importante ressaltar que recordar é um ato de criação, e a memória narrativa deve ser encarada como uma construção individual.

A cidade de Londrina, desbravada em 1929 e emancipada em 1934, recebeu durante a década de 1930 um grande contingente de imigrantes, principalmente alemães, italianos e japoneses.

Entre 1925 e 1927, a então recém-criada Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), que pertencia a ingleses e era sediada em São Paulo, adquiriu 515 mil alqueires paulistas, o equivalente a 1.236 mil hectares – a maior parte no norte do Paraná. Com recursos financeiros e um programa de colonização organizado, em 1929 a CTNP deu início ao loteamento e povoamento da região. Os primeiros a chegar foram os japoneses, muitos deles atraídos pela propaganda de Hiroma Udihara, agenciador de terras, que buscava compradores da mesma nacionalidade no interior de São Paulo.

No livro de vendas da CTNP, página 1, os primeiros compradores de lotes rurais registrados são seis japoneses: Massaharu Ohara, Massahiko Tomita, Toshio Tan, Mitsugi Ohara, Toshikazu Yamate, Moshim Yamazaki, procedentes de Santo Anastácio (SP), conduzidos por um funcionário da empresa, o agenciador e o motorista japonês de um Ford, em dezembro de 1929; apenas três meses, após a abertura da clareira que deu origem à cidade. (SCHWARTZ, 2004, p.15).

Depois deles chegaram os alemães e italianos, além de grupos como portugueses, espanhóis e russos que também compunham a população, mas de modo menos representativo (Tabela 1). “Na expansão do café, em 1940, os italianos e seus descendentes já se colocam em terceiro lugar no município de Londrina: 236 proprietários e 1,9 milhão de cafeeiros, sendo 3.404 trabalhadores.” (SCHWARTZ, 2004, p.23).

Tabela 1 - Número de lotes vendidos pela Companhia de Terras Norte do Paraná entre 1930 e 1935, e nacionalidade dos compradores

Número de lotes	Nacionalidade Compradores
1266	Brasileira
479	Alemã
476	Italiana
434	Japonesa
216	Espanhola
156	Portuguesa

*Relatório de 1935 da CTNP, publicado no jornal Folha de Londrina, de 29 de abril de 1975, em artigo assinado por Antonio Vilela Magalhães
Fonte: Boni (2004, p.63)*

Análise de imagens e relatos

A primeira imagem (Figura 1) é do Hotel Rolândia, primeira construção da cidade, iniciada em 1934 com a finalidade de atender aos inúmeros interessados em adquirir terras na região. Feito em madeira, “foi cenário de uma trama de relações sociais, característica de um modo de vida que se iniciou em meados da década de 30 com a cafeicultura, numa cidade ponta de fronteira, como era Rolândia”. (MAIA *et al.*, 1995, p.24).

Localizado na atual avenida Getúlio Vargas, fazia parte, na época, de um conjunto de edificadros que compunham a entrada da cidade (o referido hotel foi demolido em 2011). Ficava próximo à estação ferroviária (seu ponto final) e rodoviária, e ao lado do escritório da Companhia de Terras e da Padaria e Confeitaria Max Dietz.

Minha mãe e minha avó ficaram nesse hotel, que agora já foi derrubado. Isso porque a gente achava que era demais para minha avó [com 80 anos] uma viagem de mais de 24 horas e ainda ir até a fazenda do Sr. Rudolpho, porque eram mais 7 km de carroça. Meu irmão e eu fomos de carroça no mesmo dia, até porque não tínhamos dinheiro para pagar hotel para todos, e eu fui para a casa

do genro deles para trabalhar de empregada doméstica. No hotel, nas privadas, tinha cestas com o papel usado, porque papel higiênico limpo ‘neca’, né!? E minha avó não sabia que esse papel era usado e usou coitada. [risos] No dia seguinte elas foram para a fazenda de carroça. (BEHREND, 2011).

A restrição alemã ao valor que emigrantes poderiam levar consigo, que de dez mil marcos passou a dez marcos, impediu que a família Behrend trouxesse seus bens e fez com que os primeiros anos no Brasil fossem muito difíceis.

Nós trouxemos 10 marcos. Com esse dinheiro, deu para tirar a mudança da alfândega, e acabou. [pausa] 50 marcos, cada um tinha o direito a 10 marcos. Isso era um bom dinheiro aqui, um marco eram sete mil réis. Então sobrou um dinheiro da alfândega e, com esse dinheirinho, meus pais começaram a vida. Nós usamos também para pagar a viagem até Rolândia e o hotel Rolândia por uma noite, para minha mãe e minha avó. (BEHREND, 2011).

A construção do hotel, de Víctor Larionoff, foi iniciada no dia 29 de junho de 1934, feriado dedicado a São Pedro, para que pudessem ser utilizados os caminhões da CTNP para o transporte do material e dos trabalhadores. A conclusão se deu em três meses, sendo o hotel inaugurado no dia 1 de outubro de 1934.

Concluída a construção (a primeira de Rolândia), o hotel foi arrendado a Pedro Rosa, que mandou imprimir um folheto de divulgação com o convite para que as pessoas visitassem Rolândia, com uma poesia (de autor desconhecido) sobre a cidade. Outro veículo de divulgação do hotel foi o jornal londrinense *Paraná Norte*, que sublinhava a “qualidade da cozinha, anunciando os banquetes servidos aos domingos”. (MAIA *et al.*, 1995, p.24).

O hotel, localizado na principal avenida da cidade, cumpriu uma função complementar à CTNP e à estrada de Ferro, pois era a “casa dos de fora”, daqueles que se interessavam em comprar lotes para posterior fixação no local e também dos que representavam um comércio itinerante numa região de expansão agrícola.

Meus pais tinham uma casinha nessa mesma rua. Tinha um ex-ministro da Alemanha, era de descendência judia, a mãe dele era judia, e por isso eles foram embora de lá e meu pai e este ministro foram caminhar, ambos não falando português, falavam bem alto em alemão. Chegou um homem e falou ‘presos os dois’. Tinha um quarto lá na cadeia e como não tinha privada, não tinha nada disso ainda, tinha um balde para os presos fazerem as necessidades. E esse ministro disse ‘eu era ministro na Alemanha e agora vou fazer minhas necessidades num balde, que vergonha!’ Meu pai só dava risada. Eles foram soltos depois de um dia e uma noite. (BEHREND, 2011).

Susanne explica que nos primeiros anos na cidade, sempre quando ia andar na rua olhava para todos os lados, para ver se atrás tinha alguém escutando. Ela explica que, na Alemanha, “a gente estava acostumando a fazer isso. Naquela época já tinha começado com aquelas perseguições terríveis, que a gente não tinha direito de andar no bonde e os jornais traziam caricaturas de judeus dizendo ‘esta raça tem que sumir’.” (BEHREND, 2011).

Amélia também comenta uma história muito conhecida da época, a de um pioneiro chamado Guilherme que falava em alemão com alguém na rua e foi levado à delegacia para ser preso.

E chegando lá ele mostrou o passaporte e ele tinha nacionalidade norte-americana e não foi preso. Agora você vê, como cria uma tensão no aspecto social? Porque num momento todo mundo é vizinho aí porque um é alemão e não tem nada a ver com a guerra na Alemanha vai pagar o pato aqui. Eu tenho uma amiga, a Wanda, o pai dela era alemão, formado em engenharia, e ela conta, eles foram morar no estado de São Paulo e ela conta desses problemas ao vir para cá, atitudes que forçavam a segregação. (TOZZETTI, 2011).

Além da proibição de se comunicar em língua estrangeira, o Capítulo VIII (Concentração e Assimilação) do Decreto Lei 406 dizia: “Art. 42. Nenhum núcleo, centro ou colônia, ou estabelecimento de comércio ou indústria ou associação neles existentes, poderá ter denominação em idioma estrangeiro.” (BRASIL, 1938).

Dessa forma, em 30 de dezembro de 1943, Rolândia passou a se chamar Caviúna (nome de uma árvore abundante na região) e Nova Dantzig (em homenagem à cidade alemã homônima, de onde chegaram as primeiras famílias de colonizadores) passou a se chamar Cambé, que permanece até hoje. Somente em 1947 é que Caviúna retornou ao antigo nome: Rolândia.

Além das cidades, estabelecimentos também tiveram que mudar de nome. Em Londrina, o Hotel Franz passou a se chamar Hotel América. E mais. Lotes de terras e empresas foram confiscados pelo governo, como a Granja da Colônia Roland, em 1942, de propriedade do alemão Oswald Nixdorf, que só lhe foi devolvida em 1952.

A imagem do Hotel Rolândia (Figura 1) foi tomada por José Juliani, contratado pela Companhia de Terras Norte do Paraná em 1933. Logo que fixou seu escritório em Londrina (1929), ela contratou o fotógrafo austríaco Hans Kopp, que até então vivia em Imbituva (PR). As imagens produzidas faziam parte de álbuns que mostravam as matas, a terra fértil e a infraestrutura da cidade, e que percorriam o país nas mãos de corretores em busca de novos compradores. Kopp, assim como o alemão Theodor Preising, que residia em São Paulo, vinha esporadicamente à Londrina para tomar as imagens.

O fotógrafo José Juliani chegou a Londrina no dia 11 de março de 1933, vindo de interior de São Paulo. Ele aprendeu o ofício com um fotógrafo na cidade de Nova Europa (SP) e comprou dele o equipamento para ingressar na profissão. Trabalhava com negativos de vidro (muitos deles fazem parte do acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss), uma máquina 13x18 cm e uma lente da marca Xenor.

A imagem, feita a partir de um negativo de vidro, traz a data, o nome do fotógrafo e do estúdio, e faz parte de uma sequência produzida na cidade de Rolândia no mesmo dia. As entrevistadas não souberam identificar as pessoas que aparecem na imagem.

A figura 2 é uma fotografia da fila que se formou para adquirir açúcar, tomada em 1943, momento de grande desabastecimento na região, em razão da Segunda Guerra Mundial, por Divino Bortolotto, fotógrafo amador

que residiu em Londrina. Ele nasceu em 18 de abril de 1924 na cidade de Casa Branca, no estado de São Paulo e era neto de imigrantes italianos que vieram para o Brasil em 1888.

Figura 1 - Hotel Rolândia, em 4 de novembro de 1934



*Fotógrafo: José Juliani / Photo Studio
Acervo: Reprodução digital de imagem do Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss*

Em janeiro de 1941 a família de Divino mudou-se para Londrina e em agosto deste mesmo ano ele comprou sua primeira câmera, uma *Kodak Brownie Junior*, com a qual registrou momentos em família e a cidade. O modelo da câmera era Six-20, mais conhecida, no Brasil, como máquina “tipo caixão”. Foi lançada em março de 1933 e fabricada até 1941. Os negativos do fotógrafo eram revelados e copiados no formato 6x9 cm, no Foto Estrela.

Bortolotto tinha a fotografia como um hobby, e trabalhou como mecânico na manutenção do grupo gerador de energia da Companhia Elétrica de Londrina. Além da mecânica industrial, ele também fazia serviços de mecânica de automóveis. Com dezoito anos serviu o exército na cidade de Curitiba, indo parar no batalhão do 20º RI – Regimento de Infantaria. Ele levou sua máquina e documentou sua passagem pelo serviço militar obrigatório.

Divino Bortolotto é pai do Bortolotto que é professor de jornalismo, que eu conheço. E esse pai foi namorado da minha tia, que já faleceu também. Ele serviu exército em Curitiba no 20º RI, conheci muito bem ele [risos]. Nessa fila eram distribuídos açúcar, sal e a farinha, os três gêneros. Eu não tenho bem certeza se cada pessoa recebia um quilo por mês, meio quilo, nós tínhamos uma cota para comprar. Eu lembro que uma época em São Paulo tinha restrição de pão também. Mas havia um mercado negro, né? Principalmente para quem tinha dinheiro. Certo dia, meu avô estava numa fila e o gerente da Fuganti [casa de secos e molhados da época] chegou para ele e falou, ‘se quiser eu te arrumo’. Mas ele não quis e nem podia pagar. E lá no sítio dos meus tios eles não tinham nada disso, a gente comia polenta e de manhã a gente acordava cedinho e meus primos tinham pegado umas canas e passavam numa moenda e fervia a garapa e adoçava o café com o caldo da cana, e o gostoso era você tomar o caldo geladinho. Antes de tomar o café eu tomava o caldo [risos]. São lembranças assim muito vivas. [longa pausa observando a imagem]. Nossa Senhora, você navega, né? As pessoas hoje não conseguem ter noção, porque a mudança é muito radical. (TOZZETTI, 2011).

Com a imagem em mãos, a entrevistada viajou no tempo, “em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; através de nossas lembranças, de nossa imaginação, viajamos ao passado e vivemos por instantes essa ilusão documental”. (KOSSOY, 2007, p. 146).

Além dos produtos alimentícios, durante a Segunda Guerra Mundial houve o racionamento de combustível para os veículos automotores. A falta de gasolina, diesel e querosene foi a que mais afetou a população, pois o querosene era muito usado nas lamparinas em casas onde não existia energia elétrica.

No mercado negro, os itens racionados, assim como a gasolina e o óleo, eram comercializados a preços abusivos. Como alternativa à gasolina, foi implantado o uso do gasogênio. Amélia Tozzetti (2011) explica que o gás, que funcionava mal, era alocado em tubos que ficavam na parte traseira dos automóveis.

A falta de óleo para os caminhões mudou a rotina de empresas como as Indústrias Mortari, serraria que buscava na mata sua matéria

prima. “No entanto, o ritmo de trabalho acelerou-se com as encomendas que iam daqui direto para a França. Eram pranchas largas de madeira, usadas na confecção de barcas.” (MAIA *et al.*, 1995, p.169). Barcas essas usadas durante a guerra.

Figura 2 - Fila para comprar açúcar em Londrina, em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial



Fotógrafo: Divino Bortolotto

Fonte: Cópia digitalizada do Acervo de João Baptista Bortolotti

Sobre a localização da casa de secos e molhados da fotografia (Figura 2), a entrevistada preferiu não fazer afirmações. “Essa casa aqui eu conheço, eu tenho impressão que era na avenida Paraná, na época eu tinha uns 10 anos. Não vou afirmar com certeza a rua, mas eu acho que era a avenida Paraná, mas não vou arriscar”. (TOZZETTI, 2011).

Segundo o irmão de Divino Bortolotto, o engenheiro civil e fotógrafo João Baptista Bortolotti, a imagem foi tomada no ponto de distribuição destes produtos, uma casa de secos e molhados na rua Sergipe. A rua é paralela à avenida Paraná, ambas são centros comerciais da cidade, o que pode ter causado a confusão e incerteza da entrevistada. Nesse período, a Prefeitura Municipal de Londrina havia instalado, nessas duas ruas (Sergipe e Paraná), postes de iluminação em madeira, em linha reta, como é possível observar na imagem.

Por meio dos indícios presentes em fontes visuais é possível recuperar informações importantes para a interpretação da trama histórica.

Existe um conhecimento explícito nas fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, re-criar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas. (KOSSOY, 2007, p.61).

Por meio do documento visual e da técnica da história oral foi possível levantar informações sobre as perseguições sofridas pelos imigrantes italianos e alemães no período da Segunda Guerra Mundial, principalmente para aqueles que, além de alemães, eram judeus. Em Londrina, “à prosperidade nos anos 30, segue-se um período difícil [...] durante a Segunda Guerra Mundial: bens indisponíveis, líderes comunitários presos e após a geada de 1947, muitos vão embora”. (SCHWARTZ, 2004, p.16).

O governo alimentou, por meio de um decreto lei, o preconceito ao combater as ligações que os imigrantes mantinham com sua cultura de origem. Em Londrina e em Rolândia, a população em geral sofreu com o racionamento, e italianos, alemães e japoneses (e seus descendentes) viveram momentos delicados, sob ameaça de retaliações, tendo que abandonar valores e costumes ligados à sua cultura de origem. Alemães judeus sofreram com uma situação particular, pois eram perseguidos no país de origem, por sua religião, e no Brasil, por sua nacionalidade.

Considerações finais

Com a desconstrução e análise da imagem fotográfica, aliada aos microrrelatos pessoais, um novo olhar sobre a história pôde ser construído e enriquecido por narrativas daqueles que vivenciaram os temas pesquisados. Por meio do documento fotográfico a memória é perpetuada, revisitada e interpretada.

Em cidades jovens como Londrina e Rolândia, essas informações ainda podem ser obtidas em fontes primárias e muitas delas ainda não são de conhecimento público ou de seus respectivos museus históricos.

O procedimento proposto, que vem sendo utilizado por pesquisadores da Universidade Estadual de Londrina, tem se mostrado eficaz para a obtenção de novas informações sobre fotógrafos, sobre a cidade, seus antigos moradores e edificações, ou seja, novas informações sobre o passado, resultando em uma releitura e lançando um novo olhar sobre a história dessas localidades.

Referências

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BONI, Paulo César. **Fincando estacas!:** a história de Londrina (década de 30) em textos e imagens. Londrina: Ed. do Autor, 2004.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória:** ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Memória e sociedade:** lembrança de velhos. 14.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL. Decreto Lei n. 406, de 4 de maio de 1938. Dispõe sobre a entrada, de estrangeiros no território nacional. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=406&tipo_norma=DEL&data=19380504&link=s>. Acesso em: 23 nov. 2011.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Histórias de vida dos judeus refugiados do nazi-facismo. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). **(Re) Introduzindo a história oral no Brasil**. São Paulo: Xamã, 1996.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpetuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2005. p.39-45.

LEITE, Miriam L. Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2005. p.33-38.

MAIA, Deise *et al.* **Memória e cotidiano**: cenas do Norte do Paraná, escritos que se recompõe. Londrina: MEC/SESU, 1995. (Cadernos do Patrimônio).

MEIHY, José Carlos Sede Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

PANISSA, Giovan de Oliveira. **Fotografia e memória**: histórias da Igreja Matriz de Cambe. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso

(Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

PANOFSKY, Erwin. **Estudo de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

POPOLIN, Cássia; SCHWENGBER, Cláudia. Rainha do Café: um resgate histórico e imagético dos primeiros anos da colonização de Rolândia. In: BONI, Paulo César. **Certidões de nascimento da história**: o surgimento de municípios no eixo Londrina – Maringá. Londrina: Planográfica, 2009. p.67-83.

SCHWARTZ, Widson. **O povo que fez e faz Londrina**: catálogo da exposição em homenagem aos 70 anos da cidade promovida pelo Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss. Londrina: Midiograf, 2004.

TAKEUCHI, Márcia Yumi. **O perigo amarelo em tempos de guerra**. São Paulo: IMESP, 2002.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Pesquisa Documental

BEHREND, Susanne. Entrevista concedida à pesquisadora na residência da entrevistada. Rolândia: 11 nov. 2011. (91'43"): gravação em áudio.

MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PADRE CARLOS WEISS. **Acervo fotográfico**: Londrina, 2011. 1 fotografia.

TOZZETTI, Amélia. Entrevista concedida à pesquisadora na residência da entrevistada. Londrina: 12 out. 2011. (98'43"): gravação em áudio.

A importância da imagem na recuperação histórica dos desfiles de aniversário de Santa Mercedes (SP)

Letícia Bortoloti Pinheiro
Paulo César Boni



A importância da imagem na recuperação história dos desfiles de aniversário de Santa Mercedes (SP)

Letícia Bortoloti Pinheiro *

Paulo César Boni **

Resumo: Por meio de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo (busca, coleta e organização de documentos e fotografias) e história oral, este artigo busca a recuperação histórica de uma importante forma de comemoração de Santa Mercedes (SP): seus desfiles de aniversário. Inaugurados a partir de meados da década de 60, os desfiles eram o evento mais importante e esperado das comemorações alusivas ao aniversário do município que, nesse período, vivia seu apogeu de prosperidade econômica e desenvolvimento social. A fotografia, neste estudo, além de documento histórico, é utilizada como elemento disparador do gatilho da memória. Seu uso com esta finalidade é uma técnica metodológica relativamente nova, proposta por Hoffmann e Boni (2010), que consiste em, após uma conversa preliminar sem o uso de imagens, mostrar ao entrevistado fotografias de época, para apurar se elas são capazes de provocar lembranças do passado que ele não havia citado no primeiro momento da entrevista, caracterizado pelo não uso de imagens.

Palavras-chave: História de Santa Mercedes (SP). Fotografia e memória. Gatilho da memória.

* Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade do Oeste Paulista (Unoeste), de Presidente Prudente (SP). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: leticia_pinheiro@yahoo.com.br

** Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia e do Mestrado em Comunicação Visual da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: discursosfoto@uel.br

Introdução

O município de Santa Mercedes, localizado na região oeste do estado de São Paulo, foi fundado em 24 de setembro de 1948. No entanto, aspectos históricos de sua trajetória ainda não estão devidamente sistematizados. Até o momento, não há nenhuma publicação oficial sobre a história do município, apenas trabalhos não publicados.

Em 1995, com o intuito de recuperar parte da história e da memória do município, a prefeitura organizou uma exposição fotográfica e um concurso de trabalhos. Motivados civicamente pela proposta, moradores foram em busca de informações e documentos, pesquisaram e produziram alguns manuscritos e materiais datilografados. O trabalho vencedor, intitulado *Histórico de Santa Mercedes*, foi elaborado por Carla Priscila Alves Braga, Cláudia Regina Braga Tenório e Sônia Cristina Alves Braga. Este trabalho ficou sob os domínios da administração pública que, nele inspirada, encomendou a um bacharel em história, o professor doutor Fernando Perli, um segundo trabalho, mais completo, com a checagem das informações preliminares e o acréscimo de novas fontes e informações. O trabalho recebeu o título de *A história de Santa Mercedes* e ficou pronto em 1999 e, tal como o anterior, também não foi publicado. Assim, a informação não está democratizada e a maior parte da população não sabe, por exemplo, identificar nomes de pioneiros nas ruas, praças e conjuntos habitacionais do município.

Sobre a exposição fotográfica, infelizmente, muitas fotografias se perderam. Os organizadores, em alguns casos, se apropriaram indebitamente dos originais de alguns moradores e, pior, sequer os preservaram. Esse descaso com o direito intelectual do autor e do direito de propriedade dos detentores das imagens enfraquece a confiança para novos empréstimos. Algumas fotografias, independente dos “direitos”, eram de valor sentimental inestimável para seus detentores. Neste sentido, e com esse precedente, é preciso deixar claro que todas as fotografias utilizadas nesta pesquisa foram digitalizadas e devolvidas aos seus legítimos donos, exceto as que foram espontaneamente doadas aos autores.

Este estudo visa recuperar a mais importante e visível forma de comemoração dos aniversários de Santa Mercedes na década de 60: os desfiles de carros alegóricos, festividades que contavam com a participação maciça da sociedade mercedense e até hoje são lembradas e comentadas nas conversas dos mais antigos moradores. A fotografia, além de documento histórico, foi utilizada como elemento disparador do gatilho da memória, ou seja, um motivador visual para despertar lembranças nos pioneiros entrevistados.

O ponto de partida foi levantar, sistematizar e organizar fotografias antigas, alusivas ao nascimento e desenvolvimento de Santa Mercedes. Estas fotografias, consideradas documentos históricos e fontes de pesquisa, foram utilizadas para ativar o gatilho da memória dos moradores mais antigos do município, pois retratam cenários, paisagens e situações por eles vivenciadas. Assim, além do uso de fotografias, a técnica metodológica da história oral foi utilizada para complementar o processo de recuperação. Para este artigo, definiu-se como recorte temporal o a segunda metade da década de 60, quando tiveram início os desfiles de aniversário da cidade.

Em 1947, a grande área de mata fechada, que hoje corresponde à cidade, foi colonizada pela Empresa Urbanística Maripã Ltda., de Alípio Bedaque e Aquiles Neves, empreendedores da região de Araçatuba, que fundaram o patrimônio de Maripã. Este foi elevado a distrito de paz em 1948, passando a ser chamado de Santa Mercedes um pouco antes do processo de emancipação político-administrativa, que ocorreu em 1953.

Os empreendedores elaboraram um plano de desenvolvimento que organizava Maripã em propriedades rurais, lotes urbanos, áreas públicas e ruas. Viajantes e interessados que pretendiam se mudar para o novo povoado ficavam hospedados no Hotel Maripã. Depois de efetuada a compra do terreno, as famílias eram trazidas. Iniciavam a derrubada da mata e a construção de moradias. O objetivo dos novos habitantes era formar cafezais. Pessoas de várias regiões se mudaram para Santa Mercedes, poços de abastecimento de água foram abertos e casas foram construídas. Também foi erguida, em madeira, a primeira capela, local destinado às práticas religiosas.

O espírito de equipe permitiu o desenvolvimento da festividade de aniversário da cidade, que vigora até hoje na memória dos moradores mais antigos e é comentada com saudosismo. Não foi possível definir exatamente como nasceu a ideia dos desfiles, mas sabe-se que foi na segunda metade da década de 60, no mandato do prefeito Joaquim Romílio Pinheiro, com a participação efetiva dos professores do recém-instalado curso ginásial. Os habitantes aderiram à proposição, em razão da falta de ambientes e ocasiões de diversão, especialmente para as mulheres e crianças. Muitos sítiantes, além de emprestarem seus caminhões ou tratores para o desfile de carros alegóricos, ajudavam com os custos dos enfeites e adereços.

Busca-se, com este trabalho, recuperar aspectos desses eventos por meio de fotografias antigas. “O uso da fotografia como fonte de pesquisa e documento histórico se torna possível graças à particularidade que oferece, por ser uma mídia que reconstitui cenários, e possibilita rever detalhes e situações da história.” (SATO, 2010, p.13). O uso das imagens será, neste artigo, associado à história oral, ou seja, entrevistas com pessoas, que viveram e experimentaram a prática comemorativa, para esclarecer e contextualizar os fatos congelados no suporte fotográfico e adormecidos na memória.

Uso da fotografia como documento

Desde a primeira fotografia de que se tem relato até os dias atuais, seu desenvolvimento foi possível graças ao pioneirismo e trabalho de muitos homens, em épocas e lugares distintos. Mais recentemente, pesquisadores têm trabalhado para o reconhecimento e disseminação do uso da fotografia como documento histórico. Mas, para Burke (2004, p.12), esse número ainda é pequeno. “Em realidade poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparado ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados.”

Apesar dessa diferença, os museus têm papel fundamental no sentido de abrigar coleções e promover exposições. Para Borges (2005, p.87), “esses acervos têm viabilizado o alargamento dos campos de investigação não apenas dos profissionais de história, mas também de outros campos das ciências sociais”, uma vez que, para a autora, “[...] as imagens nos revelam as maneiras de sentir e pensar de um grupo social, que elas nos mostram como a memória coletiva vai sendo construída, criando laços de pertencimento mútuo e unindo os membros de uma mesma coletividade”. (BORGES, 2005, p.112).

Na análise das fotografias dos desfiles de aniversário do município de Santa Mercedes, as imagens são utilizadas como fonte de pesquisa. Para Sato (2010, p.13) “parte-se do princípio de que a fotografia é, antes de tudo, uma fonte. Aliada a outros meios de informação, permite indagar a realidade e é documento importante para desvendar aspectos do passado de forma mais rica e detalhada”. Para o fotógrafo e pesquisador Kossoy (2001, p. 44), a fotografia adquire *status* de documento histórico.

A partir do momento em que o processo se completa, a fotografia carregará em si aquele fragmento congelado da cena passada materializado iconograficamente. Inicia-se, portanto, uma outra realidade, a do documento: a segunda realidade, autônoma por excelência. Inicia-se outro processo: o da vida do documento.

Desvendar a cena passada, mesmo retratada, não é tarefa fácil. Exige tempo, paciência e cuidado para a correta contextualização do “fragmento congelado”. Nessa empreitada, Sato (2010, p.38) observa que:

[...] por meio de uma observação mais profunda de determinada imagem fotográfica antiga, ainda que seja ela pertencente a um acervo particular e retrate apenas a família de determinado personagem, é possível experienciar melhor as cenas que as pessoas que viveram ou presenciaram, complementar informações das histórias de quem participou daquele episódio e ainda fazer novas descobertas até então ignoradas ou mesmo esquecidas pela historiografia oficial.

Nesse processo, é fundamental a participação dos mais velhos. Para a recuperação de fragmentos da história de Santa Mercedes, por exemplo, é preciso coletar fotografias e informações com moradores que viveram a época passada. Estes falarão com conhecimento de causa sobre os primeiros anos do município compartilhando histórias, que guardadas apenas em suas memórias, correm o risco de se perderem com o passar do tempo ou com sua morte. Ainda que cada entrevistado se refira apenas ao seu cotidiano, abordará uma microrrealidade que ajudará na composição da história do município como um todo.

O morador da zona rural poderá falar sobre a derrubada da mata, a queimada, a introdução da cultura do café, a construção dos ranchinhos, a agricultura de subsistência, a criação de aves e porcos para alimentação, o grupo familiar, a abertura de poços e a dificuldade para encontrar água, a ausência de energia elétrica entre outros assuntos. Já o morador da área urbana poderá contar sobre o incipiente comércio local, hotéis, a energia movida a motor de óleo diesel até as 22h, as serrarias, as barbearias, órgãos públicos, construção da praça principal e igreja, meios de transporte entre outros temas. Além disso, as mulheres, esposas e filhas de moradores antigos podem abordar aspectos como o papel da mulher na família e sociedade daquela época.

Os mais velhos não só vivenciaram como construíram a história local. Para Bosi (2004, p.63):

Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social, resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade.

Ao mostrar uma fotografia antiga de uma cidade para um pioneiro do local, espera-se que o “gatilho de sua memória” seja acionado, uma vez que:

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informações e emoção. Memória visual do mundo físico e natural,

da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente. (KOSSOY, 2001, p.156).

Sendo assim, fragmentos de instantes da vida das pessoas como moda e vestuário, eventos sociais, paisagens urbanas e rurais, fachadas das casas e ruas entre outros podem ser recuperados pelo conhecimento visual da cena passada por meio da ativação das lembranças. Fato que fica claro em Bosi (2004, p.46-47):

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Os depoimentos coletados funcionarão como complemento das fotografias. As informações obtidas serão checadas em outras fontes, como livros, jornais, revistas e até mesmo confrontadas por meio da análise cruzada com outras entrevistas, uma vez que a memória individual envolve subjetividade. Também é necessário levar em consideração um possível esquecimento, já que não há como controlar “o lembrar e o esquecer”.

A respeito de muitos itens, pode-se fazer uma conferência com outras fontes. Claro que isso será um processo cumulativo à medida que o material for coletado: uma série de entrevistas numa mesma localidade proporcionará inúmeras conferências entre elas a respeito de fatos. Do mesmo modo, certos detalhes podem ser comparados como fontes manuscritas e impressas. (THOMPSON, 2002, p.307).

Com esses procedimentos metodológicos, este trabalho tem o objetivo de ativar o “gatilho da memória” das pessoas que vivenciaram os desfiles de aniversário do município de Santa Mercedes, no oeste paulista, promovidos na década de 60, quando elas tiveram contato com as fotografias da época.

Colonização de Santa Mercedes

O município de Santa Mercedes está localizado na 10ª Região Administrativa de Presidente Prudente, no extremo oeste paulista. Com 2.831 habitantes, sua principal atividade econômica é a agricultura. A área territorial do município é de 167 km². Não há como falar da história do município sem abordar o processo de colonização das terras no extremo oeste paulista. O governo do estado de São Paulo patrocinava expedições para reconhecimento das terras inexploradas, no início do século XX, visando a expansão cafeeira. Devido a expedições anteriores, os desbravadores já conheciam o rio Paraná de maneira que acreditavam no deságue de três rios em suas águas: Tietê, Aguapeí e Tigre.

Uma grande dúvida cercava os integrantes da Comissão Geographica e Geológica do Estado de São Paulo. Os rios do Peixe e Tigre, como também os rios Feio e Aguapeí eram entendidos como quatro rios diferentes. Somente a partir de expedições que demonstraram informações preciosas sobre as terras próximas a estes rios é que se chegou à conclusão de que se tratavam apenas de dois, ou seja, o rio do Peixe em suas nascentes correspondia ao rio Tigre na sua barra e o rio Feio tratava-se do Aguapeí ao desaguar no Paraná. (PERLI, 1999, p.14).

Dentre os compradores de grandes extensões de terras no espigão Peixe-Aguapeí destacam-se Francisco de Paula Moraes e um grupo de compradores da cidade de Santos. Evaristo Machado Netto, conhecido como coronel Evaristo, era de Santos e comprou dois mil alqueires de

terras (mata fechada) entre 1924 e 1925, Depois, passou parte das terras ao filho Renato Machado Netto. Na década de 30, Santo Anastácio, Andradina e Araçatuba eram as cidades de maior influência sobre o patrimônio das Marrecas.

Os primeiros aglomerados de colonizadores surgiram a partir de 1946. A Companhia de Agricultura, Imobiliária e Imigração – Caic – adquiriu grande parte das terras do grupo santista, entre as quais, parte da Fazenda União. A empresa Imobiliária e Urbanística Maripã Ltda, dos empreendedores Alípio Bedaque e Aquiles Neves, de Araçatuba, passou a ter interesse pelas terras da Caic para elaborar um mapa urbano que possibilitasse a formação de uma cidade.

As idéias de loteamento por parte das duas empresas ligadas diretamente à venda de propriedades rurais e lotes urbanos ao norte do Ribeirão das Marrecas foram realizadas, respectivamente, pela Caic e a Empresa Imobiliária e Urbanística Maripã Ltda. A Companhia deteve a posse e a venda de terras consideradas rurais e que passaram a formar determinados povoados, como o Bairro Nova Bilac, Marrecas e todas as cercanias de loteamento Maripã. Já a Imobiliária conduziu um investimento baseado na venda dos lotes urbanos que perfaziam, aproximadamente 700 lotes objetivando a formação de uma cidade. (PERLI, 1999, p.33).

Assim, em 1947 tem origem o patrimônio de Maripã, nome dado em referência a Empresa Imobiliária e Urbanística Maripã Ltda.

Na realidade a abertura de Maripã no ano de 1947, se confrontada com a planta da cidade pelos empreendedores Alípio Bedaque e Achiles Neves, ainda estava aquém de grandes realizações. Apesar de os estabelecimentos estarem formando-se no ambiente do povoado, o desenvolvimento sonhado mediante a planta da cidade ainda estava muito longe de ser alcançado. (PERLI, 1999, p.37).

O projeto era ambicioso e visava a formação de um considerável município. No mapa, os empreendedores projetaram um local para a estação de trem, o que indica como era importante a ferrovia, que

transportaria a produção de café até o porto de Santos. A passagem da Estrada de Ferro da Companhia Paulista, na segunda metade da década de 40, próxima aos municípios Iacri, Parapuã e Osvaldo Cruz, alimentava os sonhos do povoado de Maripã. Além do ideal de progresso ligado ao escoamento de produtos e pessoas, ao se planejar uma estação de trem, ficava evidente a esperança de que a ferrovia chegasse até a localidade, projeto que não se concretizou.

Em 1948, a Lei Quinquenal abria possibilidades em todo o estado de São Paulo para a elevação de patrimônios e distritos de paz. Alguns pioneiros acreditavam que a emancipação traria o progresso e, neste sentido, tomaram a frente em relação às questões burocráticas, organizaram reuniões com moradores e viajaram para São Paulo a fim de contatar os órgãos responsáveis pelo processo. Porém, não se pode esquecer que Maripã estava formada havia menos de um ano, situação que dificultava sua elevação a distrito. Outra questão que poderia pesar contra o patrimônio era a semelhança entre os nomes dos povoados de Maripã e Maripá, apontada pelos responsáveis da Assembléia Legislativa como principal empecilho.

Na ânsia de solucionar o problema e agir rápido para transformar Maripã em Distrito de Paz, ainda em 1948 os participantes mais ativos do movimento optaram pela mudança do nome. Para tanto, marcaram uma reunião no dia 24 de setembro na casa de Matheus Puertas e de seu filho André Puertas com alguns moradores, representantes da Empresa Urbanística Maripã e da igreja católica, na pessoa do frei José Maria de Vinhedo. A mudança do nome para Santa Mercedes foi uma ação dos representantes da Empresa Urbanística Maripã, da igreja e de alguns moradores mais participativos na vida política do povoado.

Acatada pelos órgãos competentes, a alteração de nome se tornou uma realidade. Três meses mais tarde à aprovação da Lei nº 233, de 24 de dezembro de 1948, o patrimônio de Santa Mercedes tornou-se distrito de paz do município de Paulicéia. Santa Mercedes desenvolveu-se como pequeno centro comercial de povoados formados por propriedades rurais, como Marrecas, Três Botecos, Colônia Dourado, Nova Bilac. Seu

aniversário é comemorado no dia 24 de setembro e a padroeira é Nossa Senhora das Mercês. André Puertas foi eleito prefeito em 1959. Ele chegou a Maripã em junho de 1948 com a esposa, Luiza, uma filha pequena e o pai, Matheus, que veio administrar a derrubada da mata.

Para Perli (1999, p.34), os pioneiros que chegaram ao território com suas famílias, formando os primeiros estabelecimentos urbanos e rurais, foram: Matheus Puertas; Francisco Ferreira de Lima; Marcelino Bispo; Adalberto Bogdanovichs; Fernando Espanhol; Candido Mariano e Belizário Rodrigues dos Santos. Os primeiros colonizadores desmataram a floresta, abriram estradas, assentaram famílias e desenvolveram a agricultura. “O desmatamento das propriedades rurais que circundavam Maripã tinha como principal objetivo a plantação do café.” (PERLI, 1999, p.41). A limpeza do território para instalação dos moradores era feita de maneira rústica. As árvores eram derrubadas com machados e depois era feita a queimada. O mais trabalhoso era arrancar os tocos das árvores derrubadas. Provavelmente, todas as extensões de terras de Maripã, compreendendo ruas, moradias, comércios, propriedades rurais e até mesmo um rústico campo de pouso de avião (Figura 1) foram limpos da mesma forma.

O morador Nelson Jacobs¹ conta que seu pai ajudou a retirar tocos e aplainar o terreno utilizado para o pouso de aviões. Ele diz acreditar que o campo começava próximo à estrada do cemitério e se estendia no sentido à rua Princesa Isabel, onde está a caixa d’água. É difícil precisar sua exata localização e poucos munícipes sabem que esse campo de aviação existiu. Pela quantidade de madeira derrubada e algumas habitações ao fundo, cogita-se que esta fotografia tenha sido produzida nos primeiros anos do patrimônio, talvez, nos primeiros meses de colonização. Não foi possível identificar o dono do avião. Nelson recorda que algumas vezes Alípio Bedaque chegava à cidade com o referido meio de transporte. “O dono da cidade chegava de avião e parava perto do hotel”, rememora.

¹ Nelson Jacobs. Entrevista concedida a Leticia Bortoloti Pinheiro em 9 de julho de 2010.

Figura 1 - Campo de aviação de Santa Mercedes na década de 50



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo pessoal de Leticia Bortoloti Pinheiro

Segundo o entrevistado, na propriedade de um dos desbravadores, Cândido Mariano, havia uma biruta, popularmente chamada de “coador”, análogo ao coador de café. Era um instrumento usado para verificar a direção do vento. Mesmo não sendo possível definir a localização exata do campo de aviação e precisar se os pilotos pousavam na avenida Brasil antes de sua existência ou se tanto a avenida como o campo eram utilizados concomitantemente, a fotografia (Figura 1) confirma sua existência. Importante salientar que, hoje, Santa Mercedes não possui aeroporto.

Na figura 2, pode-se inferir que há homens trabalhando na limpeza do terreno. Ao fundo, mata nativa, ainda intocada. No canto direito, um homem passa de carroça, meio de transporte muito utilizado na época. A mudança de muitas famílias para o povoado foi feita por meio de veículos de tração animal, como carroças e charretes. O uso de animais, como cavalos e mulas, possibilitava o trânsito por entre as recém-abertas estradas e ruas para as atividades cotidianas. Na época, os donos de automóveis eram pessoas de posses e elevada classe social.

Figura 2 - Homens fazem a derrubada da mata e a limpeza de um terreno



*Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Acervo pessoal de Leticia Bortoloti Pinheiro*

Figura 3 - Hotel Maripã, em 1948, o primeiro do patrimônio



*Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Acervo pessoal de Leticia Bortoloti Pinheiro*

Os interessados em adquirir terras no patrimônio chegavam sozinhos para conhecer o local e só mais tarde, com o fechamento do negócio, é que buscavam suas famílias. Devido às longas distâncias, dificuldades de locomoção e precariedade das estradas, havia a necessidade de um hotel (Figura 3) para abrigar, nem que fosse por apenas uma noite, os futuros moradores. “O primeiro hotel, denominado Hotel Maripã, era de posse de Fernando Espanhol e serviu inúmeros colonizadores que chegavam interessados em terras ou que apenas estavam de passagem.” (PERLI, 1999, p.34).

O hotel estava localizado na atual avenida Brasil e com o tempo teve outros proprietários. Ao olhar esta fotografia (Figura 3), Nelson Jacobs², de 74 anos, reconhece o lugar. As lembranças vão surgindo e não há dúvidas de que a imagem do hotel desperta sua memória. O aposentado conta que seu pai, Leandro Jacobs, ficou hospedado neste hotel quando veio conhecer a futura cidade, mas, para ele, o hotel era propriedade de Bedaque. Para atender as necessidades de seus hóspedes, o hotel tinha um poço d’água (Figura 4). “Este hotel, construído de madeira, ofereceu a primeira fonte de água do patrimônio recentemente criado. Tratava-se de um poço d’água de aproximadamente 300 palmos de profundidade.” (PERLI, 1999, p.34). Os entrevistados não souberam precisar se os homens retiravam água do único poço da cidade. Porém, sabe-se que com o crescimento do número de habitantes, esse poço tornou-se insuficiente para atender toda a demanda. A saída encontrada por alguns foi o ribeirão das Marrecas. Anos mais tarde, este hotel foi vendido e teve vários proprietários, entre eles a família Sawasaki. Santa Mercedes também possuiu um segundo hotel de madeira, localizado a um quarteirão deste, de posse da família Myanishi.

O pai de Nelson tinha uma carroça e Alípio Bedaque o contratou para buscar água no ribeirão das Marrecas e distribuir para a população. “Íamos buscar água no córrego das Marrecas. Buscamos água durante mais ou menos um ano para uma população de 20 famílias, que estavam

² Nelson Jacobs. Entrevista concedida a Letícia Bortoloti Pinheiro em 10 de julho de 2010.

iniciando Santa Mercedes.” Pai e filho levavam aproximadamente 400 litros de água em dois tambores e distribuíam diariamente duas latas de 18 litros para cada família.

Figura 4 - Homens com baldes provavelmente retirando água do poço



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo pessoal de Leticia Bortoloti Pinheiro

O problema da água no patrimônio também levava muitas mulheres ao ribeirão das Marrecas para lavar roupas. A distância da área central (onde estava localizado o Hotel Maripã) até o ribeirão é de aproximadamente três quilômetros. Nelson ainda guarda esse fato singular da história do município em sua memória. “As mulheres iam lavar roupa lá no Marrecas. Lavavam, esperavam secar e só voltavam à tarde. Estendiam as roupas em cima do mato, em galhos de árvore. Marrecas era um córrego bem pequeno, não tinha ponte, você atravessava num passo”, revela o entrevistado. Perfurar poços, além de perigoso, era um serviço de alto custo.

O solo arenoso acentuava a complexidade que era perfurar um poço. A cada espaço cavado era necessário cimentar. A água obtida nos poços também era usada para alimentar animais, como frangos, porcos, cachorros e o gado. Aqueles que não tinham condições financeiras de abrir um poço em suas propriedades buscavam água em poços de sitiantes

mais abastados, percorrendo distâncias, enfrentando filas e claro, despendendo considerável esforço físico para retirar a água e carregar o tambor ou galão cheio. Sua utilização era feita com economia. Água encanada e consequentemente tratamento de esgoto só chegariam ao município na segunda metade da década de 70.

Para formar o ranchinho, a madeira retirada era vendida às serrarias. Nelson descreve que havia duas em Santa Mercedes, uma de propriedade família Sawada e outra da família Hirata. Primeiramente era vendida a madeira de lei. Os homens usavam uma ferramenta chamada traçador para derrubar as árvores mais grossas, o restante era retirado com foices e machados. A madeira era levada por uma junta de bois até um local, à beira da estrada, por exemplo, para facilitar o acesso dos caminhõezinhos das serrarias.

Figura 5 - Caminhão utilizado para transportar toras



*Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Acervo pessoal de Sílvia Hirata*

Na figura 5, nota-se que o caminhão utilizado para o transporte de toras não tinha carroceria e possuía duas rodas traseiras de cada lado. Há um homem posando para a fotografia como se estivesse realizando as manobras para colocar a madeira no caminhão. Nelson explica que algumas

madeiras eram colocadas inclinadas (uma ponta no chão e a outra ponta no caminhão) e por um sistema de cabos de aço, catracas e muita força humana. As toras eram roladas até chegar à carroceria do caminhão, sempre com a preocupação de não empiná-lo. A fotografia evidencia a dificuldade do trabalho. Nota-se também que todas as crianças estão descalças e que uma menina aponta para o fotógrafo enquanto a criança em seu colo faz cara de choro. Certamente, para os pequenos daquela época, ser fotografado era, no mínimo, curioso.

A abundante existência de madeira no pequeno povoado podia ser constatada nas construções, como as casas, comércios e até mesmo a pequena capela de madeira (Figura 6), subordinada à Paróquia Nossa Senhora Aparecida de Dracena, que só seria elevada à condição de paróquia em 1959.

Figura 6 - Capela de Santa Mercedes



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Paróquia Nossa Senhora das Mercês de Santa Mercedes

Em 16 de julho de 1958 foi decidido que a Paróquia Nossa Senhora das Mercês deveria se desmembrar da de Nossa Senhora Aparecida, de Dracena, e tornar-se sede própria. Dia 15 de março de 1959, durante a missa, frei Fernando leu o decreto episcopal em que o arcebispo diocesano Dom Hugo Bressane de Araújo instalava a paróquia no município. No mesmo ano, iniciou-se a construção da igreja da paróquia e da casa paroquial de alvenaria.

As presenças da igreja, serrarias, hotel, campo de pouso e casas comerciais eram forte indício de que o distrito prosperava. Moradores e empreendedores aspiravam sua emancipação político-administrativa, pois, até então Santa Mercedes ainda era distrito de Pauliceia. Para tal, teve início outra batalha, com direito a formação de Comissão Pró-Emancipação, viagens a São Paulo, instalação de cartório, plebiscito sobre o desmembramento e até mesmo maioria de vereadores mercedenses na Câmara Municipal de Paulicéia. Interessante ressaltar que, naquela época, não havia remuneração para os edis, e o único modo de se chegar ao prédio da casa de leis era montado em animais, transitando por estradas precárias no período noturno.

Segundo Perli (1999), a Assembleia Legislativa de São Paulo aprovou a emancipação político-administrativa de Santa Mercedes mediante a Lei 2.456, de 30 de dezembro de 1953, a mesma lei que beneficiou muitos outros municípios do estado. Na ocasião foi realizada uma grande festa nas ruas da nova cidade. A primeira eleição ocorreu no segundo semestre de 1954. Porém, em razão da construção do prédio da prefeitura, os eleitos só tomaram posse em 15 de novembro de 1955. Na primeira disputa eleitoral do novo município, o candidato a prefeito Alípio Bedaque derrotou o concorrente Waldemar Mendonça de Siqueira por uma diferença de apenas 12 votos.

Desfiles de aniversário de Santa Mercedes e o gatilho da memória

Quando se olha uma fotografia, olha-se o “fragmento congelado” de uma cena que não se repetirá jamais. “Assim, são as fotografias o ponto de partida para obter pistas para o passado.” (SATO, 2010, p.42). A imagem guarda informações latentes, que podem ser transmitidas às novas gerações. “Entre as diversas maneiras existentes para conhecer com maior riqueza de detalhes os fatos que se passaram, as fotografias antigas constituem importante meio de compreensão e descobrimento.” (SATO, 2010, p.38).

As múltiplas faces da imagem fotográfica possibilitam a análise e recuperação de características da época, como modismos, usos e costumes, arquitetura e infraestrutura urbana. A utilização do recurso da fotografia como disparador da memória desperta o “surgimento” de aspectos da cena passada guardados pelo indivíduo. Por isso, buscou-se não apenas entrevistar participantes do recorte temporal delimitado para este trabalho, mas depois, num segundo momento da entrevista, mostrar a eles fotografias do passado. “[...] qualquer pequena fotografia amarelecida pelo tempo, puxada timidamente do fundo do bolso, trazia novo enriquecimento às narrativas e uma segurança muito maior ao processo de rememoração.” (SIMSON, 1998, p.25). Ao ver a imagem, o entrevistado tem seu gatilho da memória disparado e passa a se lembrar de mais coisas, como pessoas, estabelecimentos, costumes e valores da época com maior riqueza de detalhes. Este trabalho, com o uso de fotografias antigas, busca ativar o gatilho da memória sobre os desfiles de aniversário de Santa Mercedes em pessoas que participavam dessa festividade.

De acordo com as fotografias, pode-se atribuir o início dessa comemoração à segunda metade da década de 60, quando Joaquim Romílio Pinheiro assumiu a prefeitura. Pode-se observar sua presença na figura 7, que retrata o palanque para as autoridades municipais, separando-

as dos municípios. A estrutura é rudimentar, construída provavelmente com madeira oriunda de árvores nativas da localidade, como peroba, cedro e ipê, coberta com telhas de argila, estilo “francesas”. Atrás havia um pano, provavelmente algodão, que funcionava como parede e porta. À frente do palanque estão posicionados o professor de matemática Carlos Zanati que, com o braço estendido, orienta o movimento dos alunos e uma comissão de frente, duas portas-bandeiras (nacional e estadual) e quatro garotas de roupas brancas. Deduz-se que o município ainda não possuía sua própria bandeira.

Figura 7 - Palanque com autoridades municipais presentes ao desfile de 24 de setembro de 1969



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo da Secretaria de Cultura de Santa Mercedes (SP)

Zanati³, hoje com 68 anos, está aposentado e reside em Panorama, município vizinho a Santa Mercedes. Ele foi reconhecido por entrevistados. Num primeiro momento, a entrevista ocorreu sem acesso ao material fotográfico. Em seguida, esta e outras fotografias lhe foram mostradas. A esposa foi chamada para juntos analisarem se realmente tratava-se dele. Ele não possuía uma cópia desta fotografia. Segundo ele, o curso ginásial

³ Carlos Zanati. Entrevista concedida a Letícia Bortoloti Pinheiro em 5 de setembro de 2010.

foi instalado em Santa Mercedes em 1968, resultado de forte campanha encabeçada pelo professor Luiz Wellington Jardim dos Santos. Era necessário atingir determinado *quórum* para a instalação. Luiz convidou Carlos para lecionar em 1969. Por isso, considera-se que a fotografia foi produzida no desfile desse ano.

O ginásio foi uma conquista para a população, pois, até 1968, as crianças mercedenses só tinham acesso ao ensino primário (hoje, 1º ao 4º ano do ensino fundamental). Antes de sua inauguração, os que tinham possibilidade viajavam até Panorama, a 15 quilômetros de Santa Mercedes, ou até Tupi Paulista, distante 27 quilômetros, para frequentar as aulas do curso ginásial.

De acordo com dados da Prefeitura Municipal de Santa Mercedes, divulgados na revista *Municípios em Foco*, o ginásio estadual foi criado em 1958 na gestão do prefeito Iukinaga Hirata, conhecido como Miguel Hirata, e instalado na gestão de Joaquim Romílio Pinheiro. Havia 123 alunos matriculados. O diretor era Luiz Wellington Jardim dos Santos. Ainda de acordo com a revista, em 1968, existia um grupo escolar no município, o Grupo Escolar de Santa Mercedes – atual Escola Municipal Presidente Castelo Branco – e 15 escolas isoladas, distribuídas em bairros rurais e fazendas para atender à demanda de alunos. No geral, eram 792 alunos matriculados.

A garota que portava a bandeira do estado de São Paulo, na figura 7, é a auxiliar de enfermagem aposentada Mieko Sato, hoje com 59 anos. Ela foi reconhecida pela irmã Noriko Sato⁴, 61 anos, professora aposentada. Por coincidência, no dia da entrevista, Mieko Sato⁵, que mora em São Paulo, estava a passeio na casa da irmã, em Santa Mercedes. Ela também não possuía a fotografia e se surpreendeu com a imagem, que a fez voltar no tempo. As irmãs ainda reconheceram as colegas de escola Edinéia Turra e Cleuza Finotti, ambas de branco, ao lado esquerdo de Mieko.

⁴ Noriko Saito. Entrevista concedida a Letícia Bortoloti Pinheiro em 9 de outubro de 2010.

⁵ Mieko Saito. Entrevista concedida a Letícia Bortoloti Pinheiro em 9 de outubro de 2010.

Olhando fixamente para a fotografia, as lembranças sobre os desfiles de aniversário de Santa Mercedes, ali registradas, despertaram histórias guardadas na memória das irmãs, invisíveis pela observação. Noriko fazia o curso ginásial em Tupi Paulista, mas acompanhava a irmã e a família no desfile. Mieko estudava no ginásio de Santa Mercedes. Ela se recorda que os ensaios com os alunos, ou pelo menos a comissão de frente eram convocados e supervisionados pela professora de inglês, Carmelina Barbosa, já falecida. Mieko relata que as meninas escolhidas para a comissão de frente tinham o mesmo tipo físico (altura, magreza). Na figura 7, nota-se que as portas-bandeiras tinham o cabelo comprido.

O traje das meninas era preparado para a festa: “Era uma roupa especial”, lembra Mieko. Quem confeccionou sua roupa foi Elza Shinkado, costureira muito conhecida na cidade. Pela cultura da época, toda dona de casa deveria saber costurar, procurando por profissional apenas para trajes de festa, como vestido de noiva. Ainda assim, acredita-se que as alunas integrantes da comissão de frente seriam de famílias com melhor condição financeira, já que pagavam por suas vestimentas e sapatos novos. As roupas masculinas eram confeccionadas por alfaiates.

Ao lado esquerdo, nota-se a presença de dois músicos em meio à população. Todos estão em posição contemplativa, assistindo ao desfile. A maioria dos homens usa chapéu, acessório que posteriormente caiu em desuso. A presença de um poste indica a existência de rede de energia elétrica. Em 1967, a rede de energia elétrica de alta tensão foi aumentada em mais de 1.500 metros, transformadores foram instalados e a rede de distribuição de energia elétrica foi construída. (SANTA MERCEDES, [1968, p.5]).

Nos primeiros anos da colonização, a energia era gerada por um motor a óleo diesel, que era desligado às 22h00. O responsável era Manoel Pereira de Araújo⁶, seo Manelão. Ele explica que a primeira máquina adquirida foi um locomóvel, que fornecia energia por caldeira a lenha. O locomóvel era uma máquina de vapor d’água para a geração de energia,

⁶ Manoel Pereira de Araújo. Entrevista concedida a Leticia Bortoloti Pinheiro em 17 de outubro de 2010.

utilizado nas grandes e indústrias e na produção de energia elétrica primária em muitas cidades do interior paulista. Depois foi a vez do motor estacionário a diesel. Alguns minutos antes de desligar o motor, seo Manelão dava um sinal, alertando a população para o fato de que a energia seria desligada: desligava e ligava a chave de controle três vezes promovendo “três piscadas”. Em 1953, Nelson Jacobs passou a trabalhar como responsável pelo motor. Na zona rural, as casas eram iluminadas por lampiões e lamparinas.

Os desfiles eram planejados pelos professores, que organizavam uma comissão e contavam com a participação ativa da sociedade. Ao visualizar a figura 10, o funcionário público aposentado Francisco Claudemir Pinheiro⁷, filho do ex-prefeito Joaquim Romílio Pinheiro, começou a rememorar situações vividas em função da festividade, além das registradas, ou seja, a fotografia desempenhou o papel de detonadora em sua memória.

Quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhados no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e a circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição mais que intuitivo. (KOSSOY, 1998, p.42).

Francisco Claudemir lembra que voluntários passavam as noites enfeitando carrocerias de caminhões em sua residência para os desfiles de aniversário da cidade. O movimento na garagem e em frente sua casa era grande, tudo era muito trabalhoso. Mesmo assim, ele tem registrado na memória o envolvimento e satisfação das pessoas com os preparativos dos enfeites para os carros alegóricos. “Os automóveis não eram abastecidos com dinheiro público, e sim por seus proprietários”, recorda. Tudo era enfeitado com tecido. Crianças desfilavam em cima das

⁷ Francisco Claudemir Pinheiro. Entrevista concedida a Leticia Bortoloti Pinheiro em 2 de julho de 2010.

carrocerias, representando as lavouras cultivadas, como mostra a figura 8, com meninas simulando o trabalho em um terreirão de café. A formação do município, aliás, foi idealizada em razão do café.

Figura 8 - Meninas no carro alegórico representado a cultura do café



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo da Secretaria de Cultura de Santa Mercedes (SP)

Nelson Jacobs conta que era muito comum encontrar cobras enroladas embaixo da madeira que protegia as mudas de cafeeiro. Depois do cafezal formado, levava-se mais dois anos para a primeira colheita. Em Santa Mercedes, a primeira colheita aconteceria em 1955, ano em que uma forte geada queimou os cafezais. Sem colheita para vender e com compromissos assumidos, algumas famílias enfrentaram problemas financeiros, venderam seus sítios e se mudaram. Aqueles que ficaram tiveram que novamente iniciar o plantio de cafeeiros e procurar outro tipo de lavoura, de resposta mais rápida, para intercalar com os cafezais. “Os pés de café tiveram que ser serrados, foi a derrota de Santa Mercedes”, desabafou o entrevistado.

Ao fundo da imagem (Figura 8), estão os integrantes de uma fanfarra, uniformizados com chapéus e portando instrumentos musicais.

Próximo aos músicos vê-se muitas crianças. Naquele tempo, as famílias eram compostas de muitos filhos e a proximidade entre as idades das crianças como o tamanho levava alguns a dizer que as crianças formavam uma “escadinha”. Era uma sociedade em que a posição da mulher se restringia ao papel de dona de casa e mãe, responsável pela vida doméstica da família. Não havia amplo conhecimento dos métodos contraceptivos. Os partos ainda eram feitos em casa, por parteiras. Na década de 60, o Centro de Saúde já havia sido inaugurado. Segundo a revista *Municípios em Foco* [1968], o município era servido por dois postos de assistência médica e puericultura, um médico, uma farmácia e dois gabinetes dentários. O médico atendia no posto, mas não residia em Santa Mercedes.

No canto direito, há um alto-falante, que transmitia os discursos proferidos pelas autoridades do município. O sistema de alto-falante só passou a funcionar cotidianamente alguns anos mais tarde. Eram executadas músicas, transmitidos recados, anunciados os falecimentos, notas de quermesses e, diariamente, às 18h00, a hora da Ave-Maria. O alto-falante funcionava poucas horas por dia.

Figura 9 - Comemoração dos 20 anos do município, em 1968



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo da Secretaria de Cultura de Santa Mercedes (SP)

A figura 9 traz a imagem de mais um carro alegórico. Crianças uniformizadas usavam chapeuzinhos em volta do “bolo” de aniversário de 20 anos do município (contatos a partir de sua elevação a Distrito de Paz, em 1948), o que significa tratar-se do ano de 1968. Quando o advogado Irio José da Silva⁸, 60 anos, viu as fotografias antigas, recordou-se de sua participação na festividade do município. “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. [...] Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes.” (SONTAG, 1995, p.28).

O advogado tocava caixinha na fanfarra da escola. Ele relatou que as pessoas acompanhavam e aplaudiam os músicos amadores. Quando o desfile chegava ao palanque era feita uma *performance*: as balizas e porta-bandeiras se dirigiam para um lado e a fanfarra para o outro para que, então, as autoridades municipais proferissem seus discursos. Segundo ele, no ano de sua participação no desfile, houve um grande churrasco nas imediações do Clube Japonês. “O evento pode ter sido em 1967, ano em que Joaquim Romílio Pinheiro tomou posse”, afirma.

Ainda na figura 9, destaca-se a vestimenta das meninas: saias e suspensórios e o corte de cabelo dos meninos bem “baixinho”, estilo norte-americano muito comum na época. Os desfiles percorriam toda a avenida Brasil, a principal da cidade, ainda sem calçamento. Além dos caminhões, desfilavam estudantes em fila indiana, fanfarras com suas balizas e até mesmo tratores (Figura 10). Ressalta-se a quantidade de tratores, indício da forte atividade agrícola no município. As casas de madeira indicam tratar-se de um lugarejo jovem, recém-formado. Há uma faixa de congratulação e lâmpadas coloridas penduradas, que eram acesas durante a noite.

⁸ Irio José da Silva. Entrevista concedida a Leticia Bortoloti Pinheiro em 4 de julho de 2010.

Figura 10 - População assiste ao desfile



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo da Secretaria de Cultura de Santa Mercedes (SP)

As fotografias relacionadas neste trabalho também foram mostradas à vendedora Sueli Margarete Pinheiro⁹. O recurso das fotografias antigas contribuiu para reavivar suas lembranças do passado e ativar o gatilho de sua memória. Ela passou a lembrar que desfilou tanto em cima dos carros alegóricos como no chão de terra. Ainda revelou que no dia da festividade, o pai (prefeito) orientava os funcionários a molhar toda a avenida, como forma de amenizar a poeira, que seria levantada. Mesmo assim, os sapatos ficavam sujos de terra vermelha.

Durante o processo de entrevistas, os entrevistados demonstraram entusiasmo quando foram informados que veriam fotografias antigas. Quando elas eram mostradas, eram olhadas fixamente, acompanhadas de suspiro sutis e palavras de saudades. Comportamento previsível para Burke (2004, p.26) uma vez que “no caso das fotografias de cidades,

⁹ Sueli Margarete Pinheiro. Entrevista concedida a Leticia Bortoloti Pinheiro em 24 de julho de 2010.

por exemplo, especialmente quando elas são ampliadas para preencher uma parede, o espectador pode experimentar uma vívida sensação de que ele/ela poderia entrar na fotografia e caminhar por aquelas ruas”.

Recuperar o tema dos desfiles de aniversário de Santa Mercedes por meio de fotografias envolveu muitas outras temáticas, que foram sendo despertadas ao longo do trabalho. Isto porque a imagem tem múltiplas facetas.

Moda, vestuário, condições de trabalho, paisagens urbanas e rurais, costumes, fachadas das casas, ruas, prédios, eventos oficiais, floresta nativa, aparência física, meios de transporte, vegetação, artefatos, instrumentos, brinquedos, entre tantos, são alguns dos elementos que se podem recuperar apenas observando detalhadamente o suporte fotográfico. (SATO, 2008, p.44).

Importante ressaltar que a fotografia acionava um processo de rememoração em cada entrevistado, como se a memória possuísse um gatilho e, este fosse disparado. “[...] o recurso às fotos antigas, quando sugerido, foi prontamente aceito e amplamente utilizado, pois, elas ajudaram a reavivar a memória dos membros mais antigos da comunidade mediante relatos orais [...]”. (SIMSON, 1998, p.26).

Vale novamente destacar que, nesta pesquisa, os depoimentos são utilizados como complemento e não como objeto central.

Por meio das imagens, especialmente as fotográficas, é possível conhecer – com riqueza de detalhes – e complementar as informações obtidas em relatos orais de pioneiros. As situações e os eventos descritos nas entrevistas deixam de ser apenas imaginação ou suposição e se tornam visíveis para outras que não vivenciaram aquela determinada realidade. E é especificamente a fotografia que traz a possibilidade de mostrar e observar – ao menos em parte; entretanto, com muito mais eficiência e eficácia – um resquício do passado que resiste ao tempo na memória das pessoas comuns que ajudaram a formar o mundo em que se vive hoje. (SATO, 2010, p.43-44).

Por se tratar de um município jovem e pequeno, foi possível contatar os moradores mais antigos para recuperar a história dos desfiles de aniversário da cidade de Santa Mercedes. Os entrevistados demonstraram suas impressões sobre os temas presentes nas fotografias. “[...] Essas impressões, com o passar do tempo, se tornam etéreas, nubladas, longínquas. Se tornam fugidias com o enfraquecimento de nossa memória; desaparecem, por fim, com o nosso desaparecimento físico.” (KOSSOY, 1998, p.44).

Se pensarmos na finitude da existência, recuperar histórias por meio das fotografias é uma forma de eternizar não só a história de uma pessoa, mas de um povo, de uma cidade.

Considerações finais

Santa Mercedes está prestes a completar 64 anos e só há um livro, escrito mas ainda não publicado, sobre sua história. Se nada for feito para recuperar e condensar aspectos do processo histórico do município, com o passar dos anos pouco ou nada saberemos sobre seu passado. Não saber de onde viemos dificulta a decisão de “para onde vamos”, haja vista que um povo que desconhece suas raízes e identidade não vislumbra a direção do futuro.

O desejo de tentar recuperar aspectos da história do município surgiu em 2009, quando um dos autores voltou à cidade natal por conta da cirurgia cardíaca do pai. Recém-graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade do Oeste Paulista (Unoeste), onde desenvolveu uma revista fotográfica sobre a recuperação histórica das Indústrias Matarazzo, de Presidente Prudente, como Trabalho de Conclusão de Curso, teve a ideia de garimpar imagens antigas de Santa Mercedes.

Foram meses visitando órgãos públicos (Prefeitura Municipal, Centro de Convivência do Idoso) e residências de moradores antigos. Uma vez conquistada a confiança, álbuns e gavetas foram abertos. Até

mesmo algumas fotografias foram doadas. A cada visita, sempre se ouvia uma frase de saudosismo enaltecendo os desfiles de aniversário da cidade.

O tema escolhido para o Trabalho de Conclusão de Curso da Especialização em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico* da Universidade Estadual de Londrina foi um recorte na história de Santa Mercedes: os desfiles de aniversário da cidade. Para tanto, utilizou-se a pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo (busca, coleta e organização de documentos e fotografias) e história oral. Por isso, a importância de entrevistar os mais velhos, peças-chave na participação dos desfiles.

A fotografia, neste estudo, além de documento histórico, foi utilizada como elemento disparador do gatilho da memória dos entrevistados, técnica metodológica proposta por Hoffmann e Boni (2010). Num primeiro momento da pesquisa, acontece uma conversa com o entrevistado sem o uso de imagens. Depois, num segundo momento da entrevista, mostra-se aos entrevistados fotografias de época e observa-se se elas são capazes de despertar lembranças do passado, não relatadas anteriormente (no primeiro momento da entrevista). Neste estudo, pode-se afirmar com total segurança que as fotografias detonaram o gatilho da memória dos entrevistados e eles relataram muito mais lembranças depois de as verem.

Independentemente do foco ser apenas um recorte da história de Santa Mercedes – seus desfiles comemorativos de aniversário – há que se tratar do processo de colonização do município. Para tanto, foi fundamental o livro ainda não publicado do professor Fernando Perli, uma vez que muitos moradores antigos que lhe concederam entrevista já faleceram, mudaram-se, perderam a lucidez ou estão seriamente doentes.

Dentre os moradores entrevistados, ressaltam-se as colaborações de Manoel Pereira de Araújo, o Manelão, e Nelson Jacobs. O primeiro esteve e está ausente do município por motivo de tratamento de saúde, por isso não participou mais ativamente do processo. O segundo escreveu sua história junto à história de Santa Mercedes. Conheceu o fundador da cidade Alípio Bedaque; buscou água num córrego afastado para atender as necessidades dos primeiros moradores; trabalhou como balconista no

armazém de Adalberto Bogdanovichs; cuidou da iluminação por meio do motor de energia a diesel; trabalhou em serraria, foi motorista da Prefeitura Municipal transportando doentes, materiais e políticos no mesmo Chevrolet Brasil e funcionário público estadual do Centro de Saúde, onde trabalhou na primeira campanha de vacinação contra poliomielite em Santa Mercedes, em 1962.

Este trabalho condensa e torna disponível para o conhecimento da população mercedense aspectos de seu passado. O uso da fotografia foi fundamental. Os autores puderam observar a eficácia da técnica metodológica empregada quando os entrevistados, ao entrarem em contato com as fotografias, lembravam-se de detalhes, histórias e outras informações não citadas anteriormente, sem a utilização dessas fotografias. A fotografia funcionou como elemento disparador do gatilho da memória, por exemplo, quando a entrevistada Mieko Sato lembrou da padronização dos tipos físicos e vestimentas da comissão que abria o desfile de aniversário da cidade. Alguém poderia até observar as semelhanças físicas ao olhar para a fotografia, mas certamente a determinação pela similaridade, decidida antes dos desfiles, não poderia ser fotografada e essa informação seria alijada da história, não fosse o uso dessa proposta metodológica.

Em sua entrevista, Nelson Jacobs revelou uma frase que seu pai dizia a ele e aos irmãos para justificar a mudança para o povoado de Maripã, atual Santa Mercedes: “Nós temos que desbravar o sertão.” Este trabalho é uma forma de desbravar o sertão. Sertão que é a história do município de Santa Mercedes, por se tratar de um campo árido, sem a presença de condições que permitam a conservação de sua história e muito distante da possibilidade de se construir sua memória. Sertão também, no sentido de ser algo desconhecido esperando para ser explorado. Ainda que trate tão-somente de um recorte temporal dos desfiles de aniversário da cidade, na segunda metade da década de 60, recuperar histórias e apresentá-las à população não deixa de ser uma forma de desbravamento.

Referências

BORGES, Maria Elisa Linhares. **História e fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

HOFFMANN, Maria Luisa. **Guardião de imagens: “memórias fotográficas” e a relação de pertencimento de um pioneiro com Londrina**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

IBGE. **Cidades**. Santa Mercedes – SP. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p.41-47.

PERLI, Fernando. **A história de Santa Mercedes**. Santa Mercedes: Prefeitura Municipal de Santa Mercedes, 1999. Mimeo.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTA MERCEDES. Prefeitura Municipal. **Municípios em Foco**. São Paulo: Camargo de Arruda, [1968].

SATO, Larissa Ayumi. **Imagens e Memória**: a fotografia como documento e fonte de pesquisa para a recuperação histórica da Colônia Esperança (1935-1963). 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p.21-34.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1995.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Álbuns de família e álbuns digitais: a propósito de semelhanças e diferenças

Anderson Timóteo Ferreira
Katharine Nóbrega da Silva



Álbuns de família e álbuns digitais: a propósito de semelhanças e diferenças

Anderson Timóteo Ferreira *
Katharine Nóbrega da Silva **

Resumo: O presente trabalho parte da observação dos retratos e dos álbuns digitais nas redes sociais para entender como as fotografias expostas na internet representam os usuários e como elas influenciam na constituição de identidade do sujeito no mundo contemporâneo. Identifica semelhanças e diferenças entre os álbuns de família tradicionais e esta nova forma de expor fotografias pessoais. Para contextualizar o tema, discute questões referentes às origens do retrato fotográfico, às funções sociais da fotografia e sua ligação com a internet – a partir dos *sites* de relacionamento *Orkut* e *Facebook* –, assim como as novas formas de relações sociais que a *internet* implica. Dessa forma, é feita uma análise na busca de semelhanças entre fotografias dos álbuns antigos e dos digitais, percebendo as situações socialmente fotografáveis e as transformações advindas da utilização desse novo suporte.

Palavras-chave: Fotografia. Álbuns de família. Álbuns digitais. Redes sociais.

* Bacharel em Fotografia pelo Centro Universitário Senac. Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: atfhaweb@hotmail.com

** Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: katharinenobrega@hotmail.com

Introdução

“Ninguém é tão feio como na carteira de identidade, tão bonito como no *Orkut*, tão feliz como no *Facebook*, tão simpático como no *Twitter*, tão ausente como no *Skype*, tão ocupado como no *MSN* e tão bom como no *Curriculum vitae*”. Esta é uma das muitas piadas veiculadas nas redes sociais e que foi reproduzida a exaustão por seus usuários. A frase faz referência a como as pessoas se apresentam nesses espaços virtuais, seus comportamentos uniformes na tentativa de transmitir uma falsa imagem da realidade em que vivem.

A frase corrobora com a ideia de um jogo de aparências e interesses presente nas novas relações sociais impostas pela internet. Neste jogo de aparência e comportamento, a fotografia tem fundamental importância na construção da imagem do sujeito.

Após anos de evolução técnica e diante dos diferentes usos e funções que lhe foram atribuídos ao longo do tempo, a fotografia é, nas redes sociais, a primeira forma de reconhecimento do sujeito diante do outro. É por meio dela que as pessoas se apresentam imageticamente no mundo virtual.

Em um primeiro momento o retrato identifica o sujeito. Posteriormente, as fotografias dos álbuns apresentam um pouco mais de seus costumes e dos acontecimentos de sua vida. Com as imagens, o sujeito pretende construir uma narrativa de si mesmo para os outros. Aí estão traçadas as linhas de uma intensa e ininterrupta trama de interpretações que, mesmo em um novo ambiente, ainda se reporta aos padrões de representação oriundos da invenção fotográfica, os de que a fotografia é espelho do real, documento e atestado de existência. Em razão desses padrões, o sujeito entende que a fotografia tem a força de apresentá-lo ou representá-lo na sociedade. Contudo, esse é apenas um processo de apresentação de si mesmo.

Para alcançarmos uma análise mais detalhada das fotografias utilizadas nesses *sites* de relacionamento, primeiro discutiremos a fotografia, seu desenvolvimento técnico e sua relação com a internet, refletindo como

ela permeia as novas relações, passando pelo conceito de cibercultura, de Pierre Lévy. Em seguida, esclareceremos as funções sociais que ela assumiu desde sua invenção no século XIX e, principalmente, sobre sua força enquanto representação dos indivíduos perante a sociedade. Por fim, no rastro dessa concepção, trataremos da importância de sua aparência no processo identitário do indivíduo e de seu desejo de pertencimento a certos grupos sociais.

Para finalizar, foi realizada uma análise a partir de amostragens retiradas dos *sites Orkut e Facebook*. As imagens foram comparadas, identificando padrões de apresentação e comportamento dos usuários das redes sociais, além de atentar para as transformações que ocorrem por conta da mudança de suporte.

Fotografia e internet

A popularização das câmeras fotográficas, no século XIX, levou o equipamento para os amadores, aumentando a produção de imagens que até então estava centralizada pelos detentores do ofício de fotógrafo, normalmente pessoas que dominavam seus processos físicos, químicos e ópticos. Durante todo o processo evolutivo, os avanços tecnológicos que facilitaram captação e reprodução de imagens fotográficas. Um equipamento que no princípio precisava de muitos aparatos e pessoas para ser utilizado, cerca de 50 anos depois de sua invenção, já podia ser quase colocado no bolso.

O século XX – e a tecnologia digital – trouxe outras questões para a área fotográfica. Na fotografia analógica, ou mecânica, o filme tinha que ser revelado e a imagem ampliada, processo que demandava horas ou mesmo dias. As pessoas iam até um laboratório, deixavam os negativos e, horas mais tarde, apanhavam os positivos e, com eles, constituíam seus álbuns fotográficos. Com a tecnologia digital e sua capacidade de armazenamento junto aos computadores, e com as rápidas evoluções em

termos tecnológicos, as pessoas foram parando de imprimir fotografias. Apenas as deixam em suas máquinas, ou as transferem para computadores e as acumulam em arquivos e mais arquivos eletrônicos.

No entanto, nesse processo de transição de estrutura e funcionamento, algo surge como alternativa: as redes sociais e seus álbuns digitais. Agora as pessoas e suas fotografias mudam de suporte. Abandonam a película e o papel, adotam os números, os *pixels* e as interfaces dos computadores. Grande parte das relações começa a se estabelecer de forma virtual e os álbuns de família migram para os *sites* de relacionamento na internet. São nesses álbuns que as fotografias pessoais passam a ser expostas, trazendo outras mudanças que vão desde a organização e seleção de fotografias até a quem tem acesso aos álbuns virtuais.

Com a revolução tecnológica dando origem à “sociedade da informação”, termo utilizado por Pierre Levy (1999), e com o advento e expansão da internet, surgiu uma nova dimensão social: o ciberespaço. Trata-se de um novo contexto que gera novos tipos de relações sociais, proporcionando também o surgimento da cibercultura – conjunto de práticas e modos de pensamento que se desenvolvem nesse novo ambiente.

Segundo Levy (1999), a rede de computadores é um universo sem totalidade, ou seja, ela possibilita às pessoas conectadas construir e partilhar a inteligência coletiva sem se submeter a qualquer tipo de restrição político-ideológica. O autor aponta a internet como agente humanizador – porque democratiza a informação – e humanitário – porque permite a valorização das competências individuais e a defesa do interesse das minorias.

Os chamados *sites* de relacionamento, como *Orkut* e *Facebook*, por meio dos quais milhões de pessoas mantêm contato virtual em todo o mundo, possibilitam que seus usuários criem perfis para interagir nesse novo ambiente. Esses perfis estão repletos de fotografias que são mais que meras ilustrações, pois os álbuns virtuais estão tomados por fotografias que mostram diversos momentos da vida dos usuários – seus gostos; ocupações, do trabalho ao lazer; realizações; conquistas –, fotografias que trazem traços do indivíduo, da sua comunidade e do seu tempo.

Origens e funções sociais da fotografia

O retrato fotográfico tem em suas origens influências do retrato pictórico, pois tem suas principais representações derivadas da pintura: pose, iluminação, fundo, cenário, formato. Segundo a pesquisadora Annateresa Fabris (2004), a função social do retrato na sociedade oitocentista atendia à necessidade de autorrepresentação que a alta burguesia alimentava. Anteriormente, o retrato era um sinal de distinção apenas da aristocracia, que intencionava inscrever o indivíduo na continuidade de gerações. A burguesia, por sua vez, ambicionava encontrar um retrato que representasse o gesto inaugural da criação de uma linhagem, que surgiria pelo êxito de seu fundador. E a fotografia chegou para impulsionar esse desejo de representação da nova classe social.

Neste contexto, André Disderi teve um papel importante. O fotógrafo francês inventou o formato cartão de visita, em 1850. O formato foi patenteado em 1854 e se popularizou quatro anos depois e revolucionou a fotografia, introduzindo-a na fase de industrialização. Com a possibilidade de se ter oito tomadas simultâneas em uma mesma chapa, além do barateamento da produção fotográfica, o direito de ter uma imagem sua passou também para os pequenos burgueses e até para o proletariado. Com isso, a produção industrial da fotografia começou a estimular a criação de estereótipos sociais, aos quais se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa.

As construções das imagens de Disderi tinham simbologias sociais. Eram imagens idealizadas para atestar a existência de uma sociedade com o aspecto burguês. Para isso, seu ateliê era equipado com cenários e vestimentas, ele preferia a representação de corpo inteiro para valorizar a pose, além de, em alguns casos, sugerir diferentes fundos para diferentes personalidades.

O que Disderi e seus clientes almejavam é transformar em imagem a estabilidade e a legitimidade da burguesia graças a uma composição ordenada e unitária, que se inspira na pintura em

voga, marcada pela inteligibilidade imediata da representação, pela desindividualização dos modelos [...]. (FABRIS, 2004, p.31).

Foi Disderi quem começou a introduzir, nas fotografias, acessórios que identificassem os modelos, criando estereótipos sociais. Esses retratos diziam mais sobre o grupo ao qual o indivíduo pertencia do que sobre ele próprio.

Tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem. (FABRIS, 2004, p.31).

Agora, no século XXI, não apenas o retrato, mas as fotografias em geral continuam com essa mesma função social. Hoje já não é necessariamente um fotógrafo quem produz a imagem. Amigos tomam fotografias de amigos, familiares de familiares e a pessoa dela mesma. Quando se tira a câmera das mãos dos fotógrafos profissionais e a coloca nas mãos dos amadores, a função da fotografia é de legitimar o indivíduo perante a sociedade. Seus outros sentidos e funções são, por vezes, colocados de lado e ela é vista como uma prova, como mimese ou indício de que algo realmente aconteceu, de que tal pessoa esteve em determinado local.

Neste sentido, Fabris (2004, p.27) alerta que “apesar dessa proclamação de fé na capacidade mimética do ‘espelho dotado de memória’, a fotografia é fonte de mentiras, provocadas pelo desejo da clientela de ter uma aparência fidedigna e agradável”. Mesmo não tendo “ninguém” para produzir as imagens, as pessoas, de acordo com o ambiente nos quais estão inseridas, as constroem de acordo com seu repertório. Percebe-se nos álbuns digitais os mesmos padrões dos álbuns de família, ou seja, certas normas sociais. Quando dialoga com Christian Phéline afirmando que “a fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia, não raro, o conceito de

individualidade” (FABRIS, 2004, p.19), a autora coloca a fotografia como algo que confere ao indivíduo uma consciência social de si mesmo.

O aniversário, o casamento, as viagens, a escola ou a universidade, os amigos são acontecimentos considerados importantes socialmente, por isso sempre figuram nos álbuns. Provavelmente não se trata da totalidade de suas relações, mas as consideradas mais importantes pelo indivíduo/sociedade.

O retrato fotográfico contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. (FABRIS, 2004, p.38).

Pode-se afirmar que, a partir da divulgação do cartão de visita, o retrato se tornou uma fotografia de identidade e, graças a ela, o indivíduo se identifica e identifica o grupo ao qual pertence.

O jogo das aparências: ser, não ser ou parecer?

O sujeito se identifica na fotografia e quer ser identificado por ela. Para Maffesoli (2000), é preciso se fazer ver e ser visto para existir. Só se existe no e pelo olhar do outro. Em *sites* de relacionamento, é importante ver quem é a pessoa com quem está se relacionando. “O diferencial deste site em relação aos outros é a ênfase nas imagens de seus usuários, para estes indivíduos é importante ‘ver’ quem é a pessoa (*persona*) que está dividindo o espaço com ele [...]”. (SARMENTO, 2006, p.18).

Ao desejar pertencer a algum grupo as pessoas buscam se adequar. Tanto a internet como a fotografia oferecem mecanismos que

permitem ao indivíduo selecionar, recortar ou manipular a forma como quer ser visto, conscientemente ou não. Os álbuns virtuais e *avatares* podem mostrar mais sobre como o sujeito deseja ser visto do que como ele realmente é. Mas, independente de seu caráter ilusório, a fotografia ainda é a primeira forma de reconhecimento instantâneo. “O retrato fotográfico impõe-se ao indivíduo para atestar sua existência e reforçar a sensação de pertencer ao corpo social [...]. *Tenho um retrato, logo existo.*” (ZAMBOM; LOPES, 2007, p.35, grifo das autoras).

Fabris (2004, p.51) alerta que os retratos, desde sempre, foram – e são – utilizados com o intuito de que os outros construam uma imagem sobre o retratado. “O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro. [...] Esse mecanismo social, que permite construir uma noção de identidade graças ao olhar exterior [...].”

Outra questão importante nesse “jogo” de ver e querer ser visto, de ser ou aparentar para pertencer, é a aparência. Ela se torna cada vez mais importante para a construção das identidades individuais e sociais e para a apresentação de si mesmo no cotidiano. No século XIX já existia traços de uma cultura da aparência, havia um verdadeiro ritual em torno do ato fotográfico que não implicava apenas em posicionar o modelo cuidadosamente em frente à câmera, mas também envolvia escolha de vestimentas.

Vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação, vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade. Para a burguesia oitocentista, o papel significativo da vestimenta é mais importante que o papel funcional, pois confia à aparência a tarefa de afirmar sua posição dominante e afastar qualquer semelhança com a classe operária. (FABRIS, 2004, p.37).

Hoje, a escolha de vestimentas e acessórios continua sendo feita no intuito de diferenciação. Existem os grupos que se diferenciam de acordo com as faixas etárias, mas cada um, dentro de seu contexto, escolhe como deve se vestir, que tipo de cabelo usar e qual pose deve fazer para se adequar ao grupo que lhe apetece. Isto porque “mostrar-se no ciberespaço é, ao mesmo tempo, escolha e imposição das novas relações de sociabilidade”. (ZAMBOM; LOPES, 2007, p.41).

O sujeito e o papel da fotografia nas redes sociais

Em um mundo onde a maioria das relações atuais está atrelada ao uso da internet e ao que ela oferece em termos de comunicação, cada vez mais sujeitos se veem impossibilitados de viver sem ela. Nessa nova forma de se relacionar – em uma espécie de “novo mundo”, no qual a informação é mais democratizada, pois a mesma notícia pode ser vista simultaneamente em qualquer lugar do globo – existem os *sites* de relacionamento que surgiram com o intuito de fazer com que as pessoas pudessem manter contato umas com as outras, independente de onde estivessem. Cria-se uma nova relação de espaço-tempo.

As redes sociais surgiram após o ano 2000 e foram crescendo na medida em que as pessoas foram perdendo o medo do computador e o equipamento foi se tornando financeiramente mais acessível. Paralelamente às inovações oriundas da rede mundial de computadores, a fotografia passava por uma fase de transformação tecnológica em relação ao seu suporte. O analógico estava sendo deixado de lado para dar espaço ao advento do digital. Mais uma vez em sua história, a fotografia alternava seu processo de fixação das imagens.

No início do digital, muitas eram as dúvidas quanto à qualidade das imagens resultantes do novo processo. No princípio, elas ficavam muito aquém da qualidade analógica. Mas, com o tempo, a nova forma de fazer fotográfico, além dos acréscimos em qualidade, também

acelerou o processo de interação das pessoas com a imagem. Surgia um mecanismo autônomo de qualquer laboratório. A relação entre câmera digital e os computadores permitiu que as pessoas não só fotografassem como também tivessem a possibilidade de interferir diretamente no resultado final. Uma liberdade “pós-clique” que não existia anteriormente.

Diante da relação de dependência entre a fotografia digital e o computador, não é difícil pensar na relação intrínseca existente entre as redes sociais e as fotografias, havendo um diálogo inevitável entre as duas. Tanto as redes sociais dependem da fotografia digital para o bom funcionamento de sua estrutura, quanto a fotografia digital amadora necessita das redes e de seus álbuns para ser exibida e difundida. A facilidade com que se pode compartilhar as imagens aumentou e se tornou necessidade diante das novas relações estabelecidas pela internet. Afinal, quem acreditaria somente em letras no mundo digital, um ambiente impalpável e que se vale de regras próprias?

As relações mudaram e, agora, a exibição das fotografias pessoais não é mais algo tão íntimo, feito apenas dentro de casa para familiares e amigos mais próximos. As fotografias colocadas na rede se tornam públicas, de modo que mesmo indivíduos desconhecidos podem ter acesso à imagem de um sujeito, ainda que eles não tenham nenhum tipo de relação pessoal.

Os álbuns digitais das redes sociais reforçaram a necessidade do sujeito de ver e querer ser visto pelo outro. As fotografias não só mostram o que acontece na vida da pessoa como também oferecem indícios de comportamento e da personalidade do sujeito, acabando por representá-lo diante de um grupo e da própria sociedade como um todo. A apresentação nos álbuns digitais está ligada diretamente ao jogo de aparências que se entrelaça nas redes sociais.

Nestes álbuns virtuais, não há preocupação com a estética fotográfica. As fotografias não precisam de técnica apurada e o uso de programas de edição de imagens é feito de forma sutil, até porque seu uso abusivo ainda não é familiar para maioria das pessoas e faria com

que o efeito de veracidade da imagem fotográfica se perdesse. As fotografias são objetivas, mostram, delatam, incriminam o sujeito na situação em que é visto. Não se contesta o valor da imagem e isto se tornou uma espécie de regra adotada inconscientemente pelos usuários das redes sociais.

Álbuns surgem e somem instante a instante no mundo virtual. São memórias que mais parecem refletir o presente do que o passado e que se apagam no efêmero do digital. O que antes era editado e preservado como sendo de momentos marcantes agora é banalizado. As pessoas se conhecem eventualmente e a maioria das situações acaba se tornando importante e fotografável, desde que sejam publicadas o mais rapidamente para que o outro saiba o que está acontecendo.

A máquina se tornou extensão do corpo, vigilância e registro. Um aparelho multiplicador do “eu” e do “nós”. Um invento contemporâneo que vem, segundo Oliveira (2009), para ser máscara e/ou duplo do sujeito em seus estereótipos sociais, tribos urbanas e formas de comportamento.

A imagem no espelho não somos nós, no entanto ela nos representa fielmente. O espelho, um objeto de vidro, assim como nosso corpo físico, existe, mas aquilo que reflete não passa de uma imagem. Um duplo de nós que frequentemente nos satisfaz (porque acreditamos que reflete a realidade), a ponto de prestarmos mais atenção nessa imagem do que em nós. (OLIVEIRA, 2009).

O que é produzido e exposto nos álbuns digitais por meio das redes sociais serve como objeto de análise, pois as fotografias trazem indícios de realidade, carregam características de quem é o indivíduo ou de como ele deseja ser visto. Os personagens dos álbuns se confundem na realidade virtual com o real. Fica difícil decifrar o que é duplo e o que é máscara, mas conseguimos juntar os signos e definir estereótipos, julgando o grupo social e/ou tribo urbana no qual essa personagem interage.

Na Grécia antiga as máscaras tinham o mesmo valor de um rosto verdadeiro. To prosopon, ‘aquele diante de meus olhos’, era a palavra usada para designar tanto o rosto quanto a máscara. Em latim, persona é a palavra para máscara. Esta ideia contrasta com as noções modernas, como aquela da psicologia pós-freudiana, onde a máscara é uma metáfora do eu exterior ocultando a realidade interior. (OLIVEIRA, 2010, grifo do autor).

O duplo e a máscara estão ligados à pessoa que se expõe, porém é muito subjetivo analisar o seu comportamento por meio da fotografia, uma vez que se torna uma cena teatral na qual os sujeitos interpretam e se utilizam de máscaras para poderem figurar algo ou alguém que na vida real não conseguem ser. Por outro lado, o duplo também se apropria da imagem fotográfica para revelar o que se mantém escondido, ou seja, aquele comportamento apresentado na fotografia pode ser tanto uma interpretação como uma revelação do sujeito.

É importante lembrar que múltiplas leituras podem ser feitas a partir de imagens fotográficas, portanto, talvez também seja necessária a análise de textos ou legendas acionadas pelos donos dos perfis. De acordo com José de Souza Martins (2008), pode-se fazer a leitura não só da imagem, mas do imaginado que a situa e define.

A fotografia pode mostrar a diferença de valores, concepções e regras que regulam a mesma atividade em diferentes sociedades no especular do que é fotografado, a sociedade invisível como tal que se manifesta nos modos como as pessoas se apresentam e se relacionam, sobretudo em público. (MARTINS, 2008, p.173).

Apesar das constantes transformações no funcionamento dos *sites* de relacionamento, eles permanecem fazendo parte do dia a dia da maioria das pessoas que tem acesso à rede mundial de computadores. Os motivos são variados: contatos com pessoas que estão longe, entretenimento, contatos profissionais etc. Não raro, observa-se que os usuários transferem para imagens publicadas, por meio da seleção e até da manipulação, o que o representa ou o que ele acha que o representa de alguma forma.

Análise de álbuns e fotografias de perfil

Ao olharmos uma fotografia, não vemos necessariamente o que está inscrito, mas o que ela evoca. Nossa mente interpreta os signos contidos na imagem pelo processo de similaridade, ou seja, eles são para nós o que representam no nosso repertório. Portanto, os signos ganham significados a partir do repertório de quem os lê/interpreta. É neste sentido que a análise deste trabalho irá rumar. As fotografias acabam por inscrever os indivíduos em certos grupos e/ou tribos devido à crença no poder de reprodução e representação da imagem fotográfica.

As imagens a seguir são amostragens retiradas dos *sites Orkut* e *Facebook* de forma aleatória. Único critério em comum utilizado para seleção é o fato de serem ou terem sido perfis abertos para todos os usuários. Dois momentos foram analisados dos mesmos perfis: o primeiro capturado no dia 3 de junho de 2011 e o segundo, no dia 31 de outubro do mesmo ano. Esse intervalo permite observar certas mudanças na seleção de fotografias, no número de postagens e nas possibilidades de escolha dos usuários. É interessante observar as diferentes formas de representação escolhidas para *avatars* e álbuns.

Nas figuras 1 e 2, retiradas do *Orkut*, percebe-se que o usuário reproduz a própria imagem em um dos álbuns do perfil escolhido. Neste caso, é claro o “fazer-se ver” para existir a partir do olhar do outro. Trata-se de retratos acompanhados da própria câmera, seja a do celular ou a da câmera fotográfica digital. A própria imagem é reproduzida várias vezes e a exibição do corpo, de vestimentas que o valorizam e de elementos que se repetem, como o boné, faz pensar na importância desses itens na representação do sujeito específico.

Ao visitarmos o mesmo perfil cerca de cinco meses depois, as fotografias do álbum não mudaram e ainda outras foram incluídas. Além das novas imagens – em junho eram 73 fotografias e em outubro 100 – a fotografia do perfil foi alterada. No entanto, ela ainda segue a mesma linha da imagem mais antiga, pois são construídas por elementos similares,

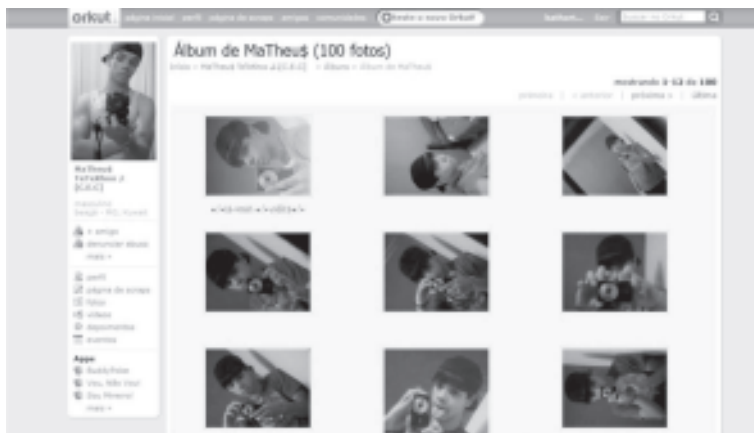
mantendo as mesmas características da primeira fotografia, porém, com indícios mais atuais que permite identificar o quanto é recente.

Figura 1 - Print Screen de perfil do Orkut. Autorretratos



Fonte: Orkut

Figura 2 - Print Screen de perfil do Orkut. Autorretratos



Fonte: Orkut

Retiradas do *Facebook*, as figuras 3 e 4 apresentam temas semelhantes aos dos álbuns de família tradicionais, com modelos de situações fotografáveis e socialmente valorizadas de alguma forma: viagens,

datas comemorativas, bichos de estimação, cotidiano na escola, eventos que o indivíduo classifica de significativos para ele ou para as pessoas do meio onde vive.

Neste caso, o acesso posterior ao perfil não foi possível. O usuário se utilizou de uma das opções de privacidade de imagens disponibilizada pela rede social e restringiu a visualização das fotografias, assim este já não é um perfil totalmente aberto. Apenas algumas pessoas têm acesso ao que o usuário posta. Mesmo assim, com 789 contatos diretos (amigos), muito mais pessoas do que a família e amigos mais próximos poderão visualizar as suas imagens.

A única fotografia disponível a todos os usuários da rede social, pois esta não se pode ocultar, é a do perfil. Após cinco meses, a imagem é a mesma e mostra o usuário no Rio de Janeiro em frente à estátua do Cristo Redentor, uma das sete maravilhas do mundo moderno. Como este é um ponto turístico conhecido internacionalmente, trata-se de um momento que confere certo *status* perante a sociedade. Quanto aos álbuns, não há como saber sobre possíveis mudanças.

Figura 3 - Print Screen de perfil do Facebook. Retrato e fotografias de viagens, amigos, escola



Fonte: Facebook

Figura 4 - Print Screen de perfil do Facebook. Perfil bloqueado para o público



Fonte: Facebook

Considerações finais

Percebe-se no decorrer da análise que o retrato e os álbuns digitais são utilizados pelos usuários de redes sociais com intuito de melhor se apresentarem ao outro, seja priorizando o aspecto físico, seja priorizando a forma como a sociedade os vê a partir das situações que vivem.

Na maior parte das vezes, os acontecimentos registrados são semelhantes aos dos álbuns antigos, mas também é possível observar novos registros. A quantidade de momentos fotografáveis/fotografados aumentou graças às novas possibilidades provenientes não só da fotografia digital como também da internet. As novas formas de compartilhar informação trazem novos hábitos com o passar do tempo, como a reprodução exaustiva de autorretratos, por exemplo.

A máscara e o duplo idealizam a imagem do sujeito nesse novo suporte. O mundo digital leva ao conhecimento público experiências íntimas. O uso abusivo de fotografias faz com que elas se tornem efêmeras e virem

resquícios em nossa memória. As redes sociais familiarizaram a aventura e o *status* de se ter um retrato como fonte comprobatória de haver estado em determinado local.

As pessoas se apresentam no ciberespaço, geralmente, por meio de fotografias amadoras. A identidade compartilhada pelo movimento da cibercultura fez com que pudéssemos conhecer mais o outro. Agora, antes de uma aproximação física, é possível identificar o próximo a partir de suas fotografias e, assim, saber um pouco como ele é ou o que ele faz. Muitas empresas de recursos humanos, inclusive, se utilizam das ferramentas das redes sociais antes de contratar novos empregados.

Mesmo passado tanto tempo desde sua invenção, continuamos a julgar o retrato como elemento de identificação do outro. Um julgamento baseado em repertórios mentais repletos de estereótipos, mas que nos abastecem de possíveis respostas em relação ao outro. Ao se observar as fotografias sobre alguém, não se pode traçar afirmativas, mas alguma forma de pensamento será construída a partir de nosso repertório cultural. Pode ocorrer desde uma identificação com o sujeito e as atitudes expostas pelas imagens nos álbuns digitais, como também podem acontecer formas de repúdio em relação às mesmas fotografias. Essas reações de identificação ou repúdio ocorrem principalmente pela sensação de pertencimento ou não com o mesmo grupo social.

O não pertencimento ao grupo social e/ou tribo urbana gera o repúdio. O sujeito não é bem-vindo por não ter características em comum com aquelas pessoas. Observa-se um exemplo no filme *Dog Ville*, de Lars von Trier. Quando a personagem chega a uma pequena vila de moradores que se inter-relacionam por diversas décadas e tenta entrar na vila e conviver com os vizinhos, o grupo se apressa em julgá-la. O julgamento é movido por ela não ser nativa do local. Apesar de a personagem ter todas as características físicas das pessoas do lugar, o fato de não ter nascido ali faz com que o grupo se sinta no direito de não querer aceitá-la, por ser alguém de fora. Mesmo com aspecto preconceituoso, a ideia passada em *Dog Ville* é justamente a de mostrar a sobrevivência de uma comunidade. Aceitar um novo membro que, apesar

de possuir características semelhantes, não tenha os mesmos hábitos é colocar a identidade e a existência desse grupo em risco.

No decorrer deste trabalho, encontramos certas respostas às questões propostas. Há semelhanças entre álbuns antigos – os chamados álbuns de família – e os álbuns digitais. Ainda são as mesmas situações socialmente aprovadas que são fotografadas, normalmente situações que conferem *status* ao indivíduo. No entanto, novas situações também são observáveis, como a crescente produção de autorretratos.

Outras questões foram percebidas no tocante ao compartilhamento de fotografias. Antes apenas a família e os amigos tinham acesso às imagens; hoje, pessoas desconhecidas podem olhar os álbuns umas das outras. Outro ponto a ser destacado é a efemeridade do registrar/expor/excluir, que trazem fotografias mais preocupadas com o presente do que com o passado. No entanto, todo o observado sobre a relação que a sociedade mantém com imagem surge da necessidade de registro e de manutenção de identidades, mesmo ainda tendo muito a ser analisado em torno das transformações que se sucedem freneticamente no mundo atual, com informações em excesso.

Referências

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MAFFESOLI, Michel. As máscaras do corpo. **Líbero**, São Paulo, ano 3, v.3, n.6, p.44-49, 2000.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Aciole de. **O rosto que temos e aquele que vemos (I)**. 2009. Disponível em: <<http://corpoesociedade.blogspot.com/2009/07/o-rosto-que-temos-e-o-que-vemos-i.html>> Acesso em: 31 out. 2011.

_____. **Entre o rosto e a máscara**. 2010. Disponível em: <<http://corpoesociedade.blogspot.com/2010/09/entre-o-rosto-e-mascara.html>> Acesso em: 31 out. 2011.

PERFIL do *orkut*. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Album?uid=10071960379305703078&aid=1>> Acessos em: 3 mar. 2011 e 31 out. 2011.

PERFIL do *facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=623670296&sk=wall>> Acessos em 3 mar. 2011 e 31 out. 2011.

SARMENTO, André. **Desvendado múltiplas máscaras do jogo social no mundo virtual: estudo antropológico sobre o fenômeno do Orkut**. Disponível em: <www.iluminuras.ufrgs.br/artigos/2006-16-jogo-social.pdf> Acesso em: 10 maio 2009.

VON TRIER, Lars. **Dogville**. Manaus, 2003.

ZAMBOM, Michele; LOPES, Dirce Vasconcellos. A fotografia como modo de representação da identidade: dos cartões de visita de Disderi ao ciberespaço. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.3, n.3, p.29-54, 2007.

Imagens silenciosas: a fotografia no cemitério sob uma abordagem fotoetnográfica

Letícia Silva de Jesus
Alamir Aquino Corrêa



Imagens silenciosas: a fotografia no cemitério sob uma abordagem fotoetnográfica

Letícia Silva de Jesus*
Alamir Aquino Corrêa**

Resumo: Este trabalho busca analisar o papel da fotografia como mediadora de representações importantes para a construção de identidade e a sua recuperação, como atos de presentificação e preservação da memória de um grupo na esfera local. Para esta análise, utilizamos os conceitos de *fotografia e etnografia* (ACHUTTI, 1997) e de *efêmero e perpétuo* (KOSSOY, 2007). O estudo se baseia em impressões fotoetnográficas realizadas sobre os retratos fotográficos do cemitério municipal São Pedro, em Londrina. Recorre-se, nesta interpretação, à configuração dos túmulos, à imagem fotográfica do morto e ao significado possível da fotografia enquanto adereço tumular.

Palavras-chave: Representações do luto. Fotografia de cemitério. Fotoetnografia.

* Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) em 2003. Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2011. Estudante especial do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: leticia_sj@msn.com

** Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) em 1982. Doutor em Literaturas Hispânicas pela Indiana University Bloomington. Estágios pós-doutorais na University of Alberta (1997-1998) e na University of Virginia (2010-2011). Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: correa.alamir@gmail.com

Introdução

“Imagens silenciosas”. Este é um termo empregado por Boris Kossoy (2007, p.133) ao definir a memória individual pessoal gravada pelo registro fotográfico. O ato de manter lembranças por meio dos retratos de família, inserido em um cenário e tempo de nossas vidas, é sempre a tentativa de efetivar a memória visual de uma época, como se pode perceber enquanto herança no relato feito por Armando Silva (2008, p.43) em seu *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Mesmo que tentássemos explicar verbalmente o que vemos, nunca ficaria adequadamente demarcada a essência de sua constituição e duração contidas na fotografia, ou, como postulou Philippe Dubois (2008, p.15) em sua obra *O ato fotográfico e outros ensaios*: “não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”.

Com certeza, há de se perceber que o registro fotográfico depende tanto da vontade (dirigida ou inconsciente ou desprendida) do fotógrafo, quanto e principalmente do observador da fotografia; o tempo do registro fotográfico inexistente no sentido de lhe faltar uma duração precisa como se vê no filme, como apontou Christian Metz (1985, p.81). Ressalvado o fato da inovação digital que vulgarizou ou aumentou a utilização do tempo em fazimento do filme, a proposição de Metz permanece viável, quando estipula, com base em Pierre Bordieu (1965), que a fotografia é uma lembrança, uma recordação (METZ, 1985, p.82). A fotografia tende a representar o que se era, mas que não é mais (METZ, 1985, p.83); ao mesmo tempo, é o recorte de um tempo de um mundo que deixa de ser, enquanto espelho do que se torna inatingível, morto – “um fragmento, uma parte do objeto, para uma longa viagem sem volta”. (METZ, 1985, p.84). Neste sentido, a imagem retirada de seu contexto – álbum de família, documentos, jornais – e ainda presa em um papel fotográfico, permanece como uma recuperação de um tempo, uma presentificação da memória, um testemunho a ser olhado e interpretado pelos mais variados repertórios culturais.

Assim, parece ser impróprio afirmar que o processo da percepção de qualquer imagem se apresenta primeiramente por palavras. Conforme enfatiza o pesquisador Rudimar Baldissera (2008, p.198), é “preciso pensar naquelas imagens que se formam na mente, a partir da articulação de linguagens, especialmente, a verbal”. Uma imagem ao passar por nossos olhos é processada pela mente e, por conseguinte, reproduzida por meio do ato verbal. Em síntese similar, Martine Joly (1996, p.19) define a imagem mental correspondente a que temos quando lemos ou ouvimos a descrição de um objeto: “Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e parece tomar emprestadas suas características da visão. Vê-se.”

Deste modo, cabem algumas indagações que estão inseridas no discurso do processo de conhecimento da estrutura visual, como também no campo da representação e construção de sentidos que essas figuras não verbais apresentam. É sob essa perspectiva abrangente que perseguimos a função e o uso dos retratos fotográficos do cemitério municipal São Pedro¹, em Londrina, segundo município mais populoso do estado do Paraná.

Na história da arte funerária no Brasil, aos poucos, em razão da diminuição do impacto ou do controle da igreja sobre os cemitérios, houve o aparecimento cada vez mais de imagens profanas e adornos desvinculados da tradição cemiterial. Particularmente, há de se anotar o vínculo entre a produção de mármore e seu uso nos túmulos e o progressivo desaparecimento do artesão, como registrou Maria Elizia Borges (2002, p.284-288). A inserção de fotografias nos túmulos segue o procedimento identitário antes observado no uso de brasões, epitáfios e outros sinais de riqueza.

No contexto imagético, não buscamos outros elementos estéticos como referência, já que o objetivo é ressignificar uma visita à

¹ São Pedro é o cemitério municipal mais antigo de Londrina. Antes, o espaço foi reservado por ser distante do centro urbano, porém, com o crescimento urbano e da população, hoje o cemitério se encontra localizado bem no coração da cidade. Fonte: ACESF – Administração de Cemitérios e Serviços Funerários de Londrina.

“casa dos mortos”, para e sob o olhar das fotografias nos cemitérios. Destacamos apenas as imagens congeladas e silenciadas para, assim, investigar a natureza de sua *perpetuação da memória*, conceito defendido por Kossoy (2007) como o segundo tempo da fotografia, quando ela é recortada, fragmentada e cristalizada em forma de imagem. O autor considera o tempo da representação, na qual a fotografia é codificada culturalmente e, assim, persiste na trajetória de longa duração.

Nessa direção, é preciso ressaltar que a fotografia no cemitério, por um lado, é um elemento documental e contribui para o reavivamento da memória. Por outro, deixa, portanto, de se constituir em dispositivo que produz significado e soma sentido à experiência da vida social, para se converter em diferentes processos comunicacionais e identitário. Neste cenário, a fotografia se preza como importante documento de preservação e recuperação de memória social.

Ao longo deste trabalho, buscamos identificar o potencial da fotografia como objeto de pesquisa e fonte de preservação de memória, documento e identidade de um grupo social, reiterando-a como portadora da ideia de morte, que acaba sendo transferida ao objeto imagético por também representar o tema da morte.

Recorremos aleatoriamente a diversas fotografias expostas em lápides no cemitério São Pedro, em Londrina. Com base no método fotoetnográfico, definido como técnica interpretativa que faz o uso da fotografia associada às técnicas antropológicas de pesquisa de campo (ACHUTTI, 1997, p.13), a investigação de campo foi realizada no mês de março de 2011. O mapeamento de quatro cenários que dinamizam as interfaces do contexto dos retratos fúnebres é o percurso delineado para construção deste texto. Deste modo, como aporte teórico, nos apoiamos em alguns autores que debatem o tema em foco, como Barthes (1984), Achutti (1997) e Kossoy (2007).

Fotoetnografia e fotografia mortuária: primeiro cenário

O uso da metodologia visual, à luz da etnografia, tem grandes contribuições para o campo da pesquisa antropológica. Sua relevância se dá pela proximidade do pesquisador nas dinâmicas dos grupos sociais com seu meio. Esta ferramenta metodológica já não é mais vista como uma vertente que limita o sujeito da pesquisa apenas na condição do entender o “outro” (sentido da antropologia), mas se estende a novas compreensões de grupos em suas redes sociais. Para além dessa interação entre sujeitos, a fotografia, no campo científico, tem crescido em vários setores do conhecimento empírico e contribuído como método de pesquisas para diversas áreas.

Em meio a tal tendência, a antropologia, etnografia e a fotoetnografia são campos convergentes que têm se beneficiado dessa legitimidade e difusão de trabalhos. Isso tem envolvido o registro fotográfico como um elemento agregador à pesquisa, à luz da prática de observação, interpretação e narração visual. Essa incursão multidisciplinar das visualidades em diversos campos de pesquisa se faz presente nas reflexões de Kossoy (2001, p.55):

Assim, as imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas de arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica.

Podemos perceber, desta forma, que a fotografia se caracteriza como importante instrumento para história, memória e cultura. Assim, cabe

ao pesquisador saber apurar seus modos particulares de construção e percepção da realidade em que se insere.

Os retratos fotográficos² encontrados no cemitério, em específico no São Pedro, têm suas particularidades pela questão multicultural em que Londrina está inserida, em razão da diversidade étnica de constituição da sua população. Diante deste aporte, adentramos no campo das imagens “congeladas” – tanto física quanto simbolicamente – para entender as implicações inseridas na construção da identidade local, observadas as fotografias como artefato fúnebre e objeto de comunicação, expressão, manifestação e comportamento das culturas vigentes.

Prática mortuária com matriz configuradora dos costumes contemporâneos: segundo cenário

Antes de buscarmos os retratos fotográficos nos cemitérios, é fundamental uma volta ao século XIX para, assim, identificarmos as origens dos hábitos fúnebres da sociedade contemporânea. O uso da fotografia mortuária foi uma prática adotada, inicialmente, com o advento do daguerreótipo na Europa. Fotografar o indivíduo no ato de seu falecimento foi uma atividade corriqueira durante todo século XIX. A atividade se tornou tão trivial que muitas pessoas da época publicavam os retratos dos mortos em veículos de comunicação. Essa prática, inclusive, era a forma usada pelos fotógrafos como publicização de seus trabalhos no campo fotográfico. A postura familiar que ensejava tal utilidade da fotografia mortuária era a necessidade de dar conhecimento à sociedade da sua dor, transmitindo a parentes distantes a notícia (como hoje ainda acontece nos postais funerários e mais recentemente nos vídeos de velórios transmitidos

² Segundo Maria Elizia Borges, o objeto fotográfico encontrado nos cemitérios são retratos de porcelanas: “De posse da fotografia selecionada pela família do morto, o fotógrafo faz um negativo especial da foto; aplica-o na porcelana; efetua retoques com tintas e pincéis especiais; sobrepõe uma película protetora em toda peça e, por último, leva a porcelana ao forno para fundição da foto na peça.” (BORGES, 2002, *apud* BORGES, 2006, p.3).

em tempo real pela internet) e também para marcar socialmente o que antes era feito pelos epitáfios e orações fúnebres, enquanto artefatos narrativos publicados nos jornais.

Dentro do âmbito das visualidades, a fotografia mortuária, utilizada comumente pela burguesia, prestava-se à manutenção do seu *status quo*, complementando os ritos funerários de velórios e procissões – na tradição da *ekphora* ou *âêöïñÛ* grega, que ocorria no terceiro dia do falecimento, levava-se o morto a sua sepultura ou local de cremação (STEARNS, 2008), e rezava-se missas de corpo presente e de ofício dos mortos. A intenção fundamental da fotografia mortuária era a eternização do ente falecido e o auxílio no processo da tarefa do luto: “Eles satisfaziam os anseios da família burguesa que deseja eternizá-lo diante da comunidade, além de contribuir para elaboração do luto. Este hábito da sociedade brasileira está presente em todas as camadas sociais e perdura até a atualidade crescente.” (BORGES, 2010, p.2).

Os ritos fúnebres extremamente pomposos e públicos se tornaram modernamente menos presentes ou reconhecidos, com o afastamento dos cemitérios do centro das cidades, a partir do século XVIII, e a inobservância cada vez mais acentuada das marcas de sujeira que deveriam ser purgadas com o passar do tempo através do vestuário funéreo e das interdições sociais (especialmente no caso das mulheres casadas ou órfãs). De certa maneira, a fugacidade da vida moderna com o afastamento natural entre familiares por terras, cidades e bairros distantes tem contribuído para o papel importante do retrato mortuário, em função da popularização da técnica e seu consequente barateamento, por um lado, e, por outro, a sua qualidade industrial que lhe granjeou maior espaço comercial. Aliás, tal registro teve considerável importância para o desenvolvimento da fotografia, “tanto que os defensores da nova técnica faziam referência aos bons resultados obtidos nos retratos de defuntos para explicar a qualidade da nova tecnologia”. (BORGES, 2006, p.51).

Como a disseminação do registro mortuário era bem socializada na Europa Ocidental, os fotógrafos podiam usar e abusar de suas habilidades técnicas em busca do registro perfeito. O ato era realizado tanto na casa familiar do falecido, como em estúdio fotográfico. As técnicas utilizadas para compor as fotografias eram as mais diversas possíveis. Uso de luzes, posições, cenários, tudo era pensado com objetivo de deixar o morto com mais características de “vivo” em cena.

Todos esses elementos eram práticas arraigadas na sociedade devido ao seu valor simbólico, porém não obrigatórias nos ritos fúnebres. As famílias optavam em fazer – ou não – o retrato. A escolha em obter a fotografia mortuária era arbitrária, conforme pontua Borges (2006, p.53); no entanto, parecia haver um consenso entre a sociedade daquele período: “Não há evidências da existência de um dever moral ou religioso desta natureza nas sociedades cristãs ocidentais, como ocorria, por exemplo, com a roupa preta como marca de luto numa família, comportamento com regras cuja observância deveria ser bastante rígida.”

Outro exemplo simbólico que, por algum modo, influenciou nas disseminações dos hábitos mortuários por meio de retratos resultou da condição social da época, afinal o registro mortuário pela fotografia teve também um aspecto econômico, pois o custo de pinturas e máscaras mortuárias era alto; logo a fotografia se tornou a forma mais barata e oportuna. Também a reprodutibilidade técnica com a invenção da *Carte de Visite*, em 1854, por André Adolphe Eugène Disdéri, permitia o envio de fotografias do morto a parentes distantes.

Não é curioso que esses mesmos hábitos ainda persistam na atualidade. Na sociedade cristã, por exemplo, temos os cartões conhecidos como “santinhos de luto”. Estes lembretes são entregues nas missas de sétimo dia de falecimento com mensagens e uma fotografia. Outro dado relevante a respeito dos hábitos de luto na contemporaneidade é posto em evidência na cultura japonesa. Para aqueles que seguem a religião budista, os ritos funerários são concentrados no oratório particular. Neste espaço, o retrato do

falecido é inserido como objeto digno de orações. Já no âmbito midiático, é comum vermos, nos meios de comunicação, a fotografia feita durante o ato fúnebre (Figura 1), que mostra o registro imagético feito durante o velório ex-vice-presidente da República, José Alencar³, falecido em 2011.

Figura 1 - Velório do ex-vice-presidente da República, José Alencar



*Fotografia: Celso Junior / Agência Estado
Fonte: Versão online de O Estado de S. Paulo (30/03/2011)*

Assim, os artefatos visuais são dispositivos para avivar a memória coletiva ou individual. A fotografia sob este contexto de luto, em seu próprio modo de representação, estabelece associação entre o ato de expor a morte, com a intenção de preservar a memória. Este processo também se estende para o campo da seleção desta imagem. A família enlutada fazer a escolha da fotografia já é uma prática caracterizada por significados que somam sentidos de como deseja eternizar o ente falecido à sociedade. Assim, a elaboração do luto por meio da representação visual nos parece uma das principais explicações para a prática de manter fotografias em cemitérios.

³ A fotografia do ex-vice-presidente da República, José Alencar, feita durante seu velório, foi capa da versão *online* de *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: [http://blogs.estadao.com.br/radar-politico/2011/03/30/corpo-de-jose-alencar-chega-a-brasilia/](http://blogs.estadao.com.br/radar-politico/2011/03/30/corpo-de-jose-alencar-chega-a-brasil/). Acesso em: 30 jun. 2011.

Formas de ver e objetos observados: terceiro cenário

Em *Janelas da alma, espelho do mundo*, Marilena Chaui apresentou uma reflexão antropológica, etimológica e filosófica no sentido de entender a “visão” como potencializador da produção do conhecimento. Seu olhar serve como referência questionadora sobre os modos de ver frente à realidade contemporânea. Romper com a suposta naturalidade que as imagens podem sugerir é a principal proposição da autora quando questiona: “Não é o olhar alheio fonte de alienação?” (CHAUI, 1988, p.33). Ela se refere aos modos particulares de construção e percepção da realidade. Para a autora, o olhar é plural – dentro e fora – define-se, por um lado, pelo ato intuitivo e, por outro, pelo operacional que depende dos olhos para ver.

Nessa mesma direção, é válido o entendimento que o ser humano necessita de conhecimentos para poder se estabelecer no mundo em que vive e é por isso que o homem procura explicações para tudo que existe. Assim também propõe o campo das imagens. É preciso compreender esse mundo para entender as imagens e nesta perspectiva, é vista a curiosidade do homem pela decifração de códigos e linguagens.

Diante dessas reflexões, algumas perspectivas podem servir para demarcar os questionamentos propostos. Importa destacar aqui o olhar como instrumento crítico na identificação das produções ideológicas das imagens; politizar os objetos para não torná-los abstratos e contextualizar sua formação, que subsidiam a estrutura de uma determinada imagem. As formas de ver, inicialmente, podem ser demarcadas em um sentido etnográfico geral, na medida em que tenhamos em conta que este método não exige padrões rígidos para que o pesquisador trabalhe no campo e no contexto de seus estudos. Em posse desta diretriz, o cemitério pode ser visto como um grande palco iluminado, onde existem objetos comunicacionais das mais variadas espécies e tamanhos, inserindo-se no campo da escrita, do visual, da oralidade e da estética.

Nesse contexto, o campo da fotografia se articula como uma dimensão visual e sociocultural, um trabalho que possui vida própria. Fotografia e linguagem devem ser justificadas por si mesmas, já que o fotógrafo deve estar consciente de sua ação ao fotografar. Um ato que vai muito além de captar imagens. É um registro de sua opinião sobre as coisas e o mundo e, para tanto, o fotógrafo necessita transpor e conhecer o processo técnico. Como define Achutti (1997, p.37):

Para viabilizar um trabalho de antropologia visual com a utilização da fotografia, é necessário que antropólogo domine a especificidade da linguagem fotográfica e que o fotógrafo tenha o substrato do olhar do antropólogo, com suas interrogações e formas específicas de olhar o outro.

Podemos dizer que os retratos nos cemitérios são observados e interpretados pelas mais variadas cenas. Podem ser presenciados pela estética ou conteúdo. A forma de abordagem poderá acarretar diferentes interações e sentidos. Importa ressaltar que o modo de olhar é múltiplo. Reconhecer as características intrínsecas da fotografia é um ponto essencial para o processo de evolução. O olhar já atento à percepção da realidade conta como acréscimo. E, acima de tudo, é preciso observar as práticas sociais em torno da produção imagética.

Certamente, o trabalho de campo pode ser inserido como um encontro, conhecimento, enriquecimento e trocas *multiculturais*, entendidas como qualitativo a partir “[d]as características sociais e [d]os problemas de governabilidade apresentada por qualquer sociedade nas quais diferentes comunidades culturais convivem”. (HALL, 2003, p.123).

A partir desse conjunto multiculturalista, o pesquisador deve estabelecer o diálogo com o estudo da fotografia, de acordo com algumas observações de Kossoy:

Se não for pensada em função do contexto em que se desenvolva a cena, se não for pensada em seus usos e aplicações, se não for, enfim, percebida na trama sociocultural em que a imagem é gerada. Em contrapartida, o emprego da fotografia como mera ilustração

ou ‘prova’ documental de um determinado fato, desloca do seu papel de representação construída, também levará o intérprete a uma compreensão míope do fato. A fotografia deve ser compreendida em seu mútuo caminhar entre objeto e a fonte numa definitiva relação inter e multidisciplinar. (*apud* BONI, 2010, p.184)

Assim, é possível dizer que o estudo de imagem é um jogo que evolue olhar, instituição, observação, interpretação, repertório, figuração e caracterização para ser ter sentido diante do entendimento alheio.

O espaço cemiterial: quarto cenário

As análises que propomos a seguir se iniciam a partir de uma reflexão de Kossoy:

Fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentos vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante da sua ocorrência de sua existência/ocorrência. [...] Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizado por tempo muito bem demarcado: o de sua gênese e o de sua duração. (*apud* BONI; MORESCHI, 2007, p.131).

O autor propõe um pensamento entre os dois tempos tradicionais da fotografia, que denomina o primeiro como *efêmero* e o segundo como *perpétuo*. Buscamos, por meio destes dois conceitos, o ponto de partida à luz da abordagem etnográfica para iniciar as investigações e observações do objeto dentro de seu cenário. Aqui, procuraremos unir a pesquisa com algumas reflexões do autor para, assim, construir alguns apontamentos sobre os tempos da fotografia inseridos no cenário cemiterial.

Para a concretização desta comunicação recorreremos ao trabalho fotoetnográfico no cemitério municipal São Pedro, em Londrina. A escolha foi aleatória, ou seja, ao percorrer o cemitério, quando uma fotografia nos chamava à atenção a registrávamos. Logo, não foi possível realizar uma

análise quantitativa da presença da fotografia no cemitério. Lembramos a observação de Kossoy sobre a noção de que toda fotografia tem se prestado à memória do homem e se mantido sob diferentes formas e meios, ao mesmo tempo em que nos remete a pensar o retrato como fonte de lembrança e prova documental. O pesquisador, nesta reflexão, destaca outro ponto relevante, visto como *perpetuação da memória*, no qual a fotografia é fragmentada, descontextualizada.

É justamente sobre o olhar vinculado ao espaço de memória que Barthes (1984), em seu livro *A câmara clara*, devaneou sobre o álbum fotográfico de sua mãe. O autor procurava o isolamento, o resquício. Debruçava-se sobre o retrato da história de sua mãe antes de seu nascimento, para assim tentar “reencontrar” e encontrar ali a essência de sua história.

Deste modo, a produção fotográfica guarda e produz a memória visual dos rastros familiares, além de associar a fotografia à morte. Por um lado, é necessário ter em mente que a fotografia tem o seu tempo de circunstância, ou extrínseco, carregando também, enquanto objeto, a sua fragilização, o seu distanciamento entre o tempo de sua produção e o tempo de sua percepção ou fruição; por outro, a fotografia incorpora o seu tempo de produção, a sua ambientação, naquilo que pensou Philippe Dubois (1993), o tempo de seu fazimento, de sua constituição, recortado, incorporado ao registro fotográfico. O que Barthes (1984) acrescenta é a relação entre o interesse do receptor, o *studium*, e a sua qualidade perfurante, o *punctum*, que atrai o receptor para a cena do tempo incorporado ao registro. Neste particular, Barthes vai além do que pensou Walter Benjamin ao enfatizar o lado reprodutível da fotografia – que não teria um aspecto genuíno. Entretanto, é o *punctum* que permite a ambos os olhares, tanto o familiar quanto o estranho ou estrangeiro, a possibilidade da construção hipotética de identidade do tempo incorporado no registro fotográfico ou, na visão de Susan Sontag (1986, p.83), a sua autenticidade.

Abordagem prática

Na investigação de campo, aleatoriamente, observamos os retratos nos cemitérios reportando-os ao primeiro tempo da fotografia, que é o *tempo da criação*, a “primeira realidade” proposta por Kossoy (2007) – diferente de seu segundo tempo, o da representação. Nesta perspectiva, foi analisada a existência de certa preocupação com a pose, cena e transmissão de uma informação favorável a respeito do falecido por parte da família enlutada. Tal reconhecimento é encontrado na escolha da fotografia que denota o pleno gozo do indivíduo em vida: “Todos estão ali para reforçar a identidade cultural constituída para cada gênero. A vestimenta e os atributos que aparecem nos retratos são fortes elementos identificadores de hábitos já estabelecidos.” (BORGES, 2010, p.7).

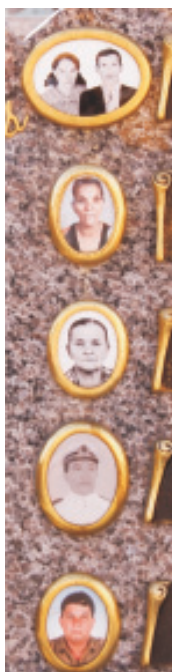
Esta mesma preocupação visual, como forma de exposição à sociedade, é manifestada também na condição social cumprida na segunda realidade, o *tempo da representação*, seja enquanto documento iconográfico, documento visual, portarretrato como instrumento de trabalho e investigação. (KOSSOY, 2007, p.134). Estes incrementos são transmitidos ao receptor pela evolução da moda, valor simbólico, econômico e moral da família. Por outro lado, a popularização da fotografia quebrou a padronização dos formatos dos retratos nos cemitérios, como os tradicionais retratos de porcelana decorados com elementos simbólicos. Neste aspecto, já não é tão comum encontrar fotografias em branco e preto. Trata-se de um formato similar ao portarretrato (Figura 2), com fotografias coloridas que evidenciam características identitárias do falecido. Neste cenário fúnebre, é notório a preocupação, por parte da família enlutada, em organizar os retratos de forma hierárquica ou pela data da morte e pela sua valorização profissional enquanto competência na área, como se percebe na figura 3.

Figura 2 - Fotografia cemiterial similar a um portarretrato⁴



*Fotografia: Leticia Silva de Jesus / Cemitério São Pedro / Londrina (PR), 2011
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa*

Figura 3 - Fotografia cemiterial da Família Gonçalves, organizada de forma hierárquica⁵



*Fotografia: Leticia Silva de Jesus / Cemitério São Pedro / Londrina (PR), 2011
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa*

⁴ Sem identificação do falecido ou da família no túmulo.

⁵ A ACESF não soube informar o endereço da Família Gonçalves para contato.

Outro aspecto característico encontrado nas fotografias fúnebres está inserido na formas de representação social. Há uma constante preocupação em congelar o tempo e espaço ao resgatar imagens da pessoa falecida enquanto bela e jovial. Trata-se, conforme afirma a pesquisadora Maria Elizia Borges (2010, p.7), da realidade construída: “Esta família procura neste momento construir a imagem ideal social de si mesma, escolhendo as melhores fotos de esposo, da mãe e dos filhos.” Ainda que se reconheça a natural ligação entre fotografia e morte, a fotografia escolhida para a lembrança cemiterial será sempre a de um tempo morto.

Olhar da representação

Dessa dinâmica, denota-se, portanto, que em jazigos de casais falecidos ao mesmo tempo, emergem processos de afirmação social ao unir as imagens em uma única moldura (Figura 4). O mesmo procedimento se repete quando falecem em datas diferentes. Em sua maioria, as molduras são decoradas com flores, como sinal de ternura de seus ofertantes; mostram a ligação das figuras, no sentido de união eterna; e apresentam folhas de vinha, símbolo da felicidade e da vida eterna, percebidas também em outros espaços cemiteriais por Borges (2010, p.5).

Figura 4 - Fotografia cemiterial do casal Geraldo e Gertrudes Malmegrin⁶



*Fotografia: Leticia Silva de Jesus / Cemitério São Pedro / Londrina (PR), 2011
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa*

⁶ A família de Geraldo e Gertrudes Malmegrin, gentilmente, permitiu a publicação da fotografia.

Em outra linha de investigação, examinamos a legitimação de certas “tradições” cultuadas em sociedade: as formas de representação simbólica sobre aquilo que o falecido introduzia como valores. Esta característica, como exemplo, foi observada em dois momentos. Vale ressaltar que em ambos os casos, o sepultamento veio acontecer em épocas recentes, entre 2009 e 2010. O primeiro instante representa um homem de idade mediana, feliz, caracterizado de peão de rodeio, em um cenário rural ou em uma festa desse gênero.⁷ No outro, já urbano, aparece um jovem sobre um *skate* (Figura 5), com trajes de esportista e posa para as lentes fotográficas como quem acabou de realizar uma manobra em uma pista. Aspectos reconhecidos no campo simbólico e convencional, mesmo admitindo que a fotografia seja concebida pelos campos físico e real com o que quer representar. No âmbito étnico, diversos retratos apresentam a mistura de povos conforme o passar de gerações. Esse aspecto é comum também em jazigos de famílias tradicionais.

Figura 5 - Fotografia cemiterial de Rockson Silveira, falecido antes de completar 18 anos⁸



*Fotografia: Letícia Silva de Jesus / Cemitério São Pedro / Londrina (PR), 2011
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa*

⁷ Trata-se da imagem de Josimar Brito, não inserida neste trabalho porque sua família pediu para que não a publicássemos.

⁸ A família de Rockson Silveira, gentilmente, permitiu a publicação da fotografia.

Fotografia e concepção de morte

A representação do entendimento social da vida e morte, diante da observação etnográfica, é contextualizada em dois portarretratos de uma única pessoa (Figuras 6 e 7). No primeiro momento, no tempo da criação, a pessoa se apresenta feliz em um cenário urbano. Já no segundo registro, em pose diferente, também com manifestação de contentamento, aparece em moldura menor, porém com fundo rodeado por nuvens e céu azul. A análise que obtivemos, na primeira fotografia, é a manifestação de sua condição social durante o gozo da vida. Na segunda, sob imaginação popular, encontra-se o firmamento. Seria a suposição imaginária, com fortes resquícios religiosos da atual condição em que a família anseia que seu ente querido esteja gozando.

Em vista disto, percebemos que a imagem possui um sentido abrangente, baseado em várias condições e símbolos que caracterizam a condição humana. Mesmo assim, coube a indagação que sustenta uma reflexão no sentido de entender que por mais fixo, congelado e silencioso que seja o retrato fotográfico, nunca o registro ficará neutro e inerte.

Figura 6 - Fotografia cemiterial de Maria Edilene Cereda 1⁹



*Fotografia: Leticia Silva de Jesus / Cemitério São Pedro / Londrina (PR), 2011
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa*

⁹ A família de Maria Edilene Cereda, gentilmente, permitiu a publicação das fotografias.

Figura 7 - Fotografia cemiterial de Maria Edilene Cereda II



*Fotografia: Leticia Silva de Jesus / Cemitério São Pedro / Londrina (PR), 2011
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa*

Considerações finais

A estrutura das cidades foi organizada ao redor da memória, de maneira a compreender e manter o espaço presente (SCHULZ, 2008, p.86-87), como era o caso do cemitério entre o extremo da cidade (onde se cultivava, o *ager*, e se levava os animais para o pasto, o *saltus*) e a igreja ou a existência de monumentos a estabelecer sua identidade. Em símile, é possível argumentar que o procedimento de recuperação e presentificação da memória contido nos registros fotográficos busca também estabelecer a memória entre os familiares e para a sociedade, na intenção talvez desesperada e mediática de uma eternidade compreendida pelo avanço técnico.

Se as vicissitudes modernas trouxeram um tempo maior de vida, ou de expectativa de vida, e afastaram a morte para os recônditos anônimos dos hospitais, a fotografia conseguiu organizar nossa memória, a par do

fato de sua contemplação de um tempo que já não é, presentificando-a, recuperando-a, tornando-a novamente possível. A memória encontrada nas fotografias presentes nos túmulos é a um tempo a reificação do passado e a outro a sua recuperação, como se por paradoxo na morte fotográfica possa ou pudesse se concretizar a eternidade da memória entre os familiares e entre os concidadãos. É o *punctum* que a fotografia pode trazer e traz para todos, mortos e vivos, a nos reconfigurar apesar de todos os outros elementos fáticos e concretos a acobertarem o morto, redivivo enquanto durar o nosso olhar.

Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Palmarinca, 1997.

BALDISSERA, Rudimar. Significação e comunicação na construção da imagem-conceito. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v.10, n.3, p.193-200, set./dez. 2008.

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

BONI, Paulo César. Conversa com Paulo César Boni. In: KOSSOY Boris. **Boris Kossoy**: fotógrafo. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 179-186.

BONI, Paulo César; MORESCHI, Bruna Maria. **Fotoetnografia**: a importância da fotografia para o resgate etnográfico. 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_paulo_cesar_boni.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2011.

BORDIEU, Pierre et al. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Editions de Minuit, 1965.

BORGES, Déborah Rodrigues. **Imagem e memória**: retratos de porcelanas no Cemitério Municipal de Bela Vista – GO. II Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC). Porto Alegre, 2006.

_____. **Registros de memória em imagens**: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960). 2008. Dissertação (Mestrado em Culturas Visuais) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, Goiânia. Disponível em: <http://btdt.ufg.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=150>. Acesso em: 23.mar.2011.

BORGES, Maria Elizia. **A fotografia como ornamento e objeto de memória em túmulos brasileiros**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS, 4., 2010, Piracicaba. **Anais...** Piracicaba: ABEC, 2010.

_____. **Arte funerária no Brasil (1890-1930)**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-63.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **O tempo da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

METZ, Christian. Photography and Fetish. **October** 34, Autumn 1985, p. 81-90. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/778490>. Acesso em: 23 mar. 2011.

SCHULZ, Sonia Hilf. **Estéticas urbanas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Senac, 2008.

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

STEARNS, Karen. Death Becomes Her. In: LAMENT, Ann Suter. (Ed.). **Lament: studies in the Ancient Mediterranean and Beyond**. New York: Oxford U P, 2008. p.258-279.

Imagem fotográfica: processo de leitura e análise documental

Maria del Carmen Agustín Lacruz
Katiusa Stumpf



Imagem fotográfica: processo de leitura e análise documental

Maria del Carmen Agustín Lacruz *
Katiusa Stumpf **

Resumo: O presente artigo aborda aspectos históricos e conceituais da imagem, propõe uma terminologia quanto aos diferentes tipos de imagem e enfoca questões relativas à leitura e à análise da imagem fotográfica. A imagem sempre foi um dos principais meios de comunicação na história da humanidade, conquistando, nos dias atuais, significativa relevância, em especial com o advento da internet e a difusão da comunicação em nível mundial. A invenção da fotografia permitiu, desde o seu surgimento, uma expansão gradativa na produção e no uso de imagens. A fotografia é passível de inúmeros significados. Por isso, para ser utilizada, necessita ser tecnicamente e intelectualmente tratada, o que implica leitura e análise de seu conteúdo, indexação e armazenamento, para, por fim, possibilitar sua rápida e eficiente recuperação.

Palavras-chave: Imagem fotográfica. Indexação e armazenamento de fotografias. Leitura da imagem fotográfica. Análise da imagem fotográfica.

* María del Carmen Agustín Lacruz é professora titular do Departamento de Ciências da Documentação e História da Ciência da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Zaragoza (Espanha). Licenciada em Filologia Hispânica. Diplomada em Biblioteconomia e Documentação. Doutora em Sistemas de Informação e Documentação pela Universidade de Zaragoza. E-mail: cagustin@unizar.es

** Katiusa Stumpf é bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestranda em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: katiusa_stumpf@yahoo.com.br

Importante mecanismo de comunicação

A imagem, na história da humanidade, foi e ainda é um dos principais mecanismos de comunicação entre os homens. A invenção da fotografia permitiu, desde o seu surgimento, uma expansão gradativa na produção e no uso de imagens, primeiramente de forma seletiva e, posteriormente, de maneira massificada, em jornais, revistas e mídias publicitárias.

Sob a ótica da ciência da informação, para ser utilizada, a imagem fotográfica deve ser organizada. Isso requer leitura e análise de seu conteúdo para sua indexação, armazenamento e recuperação. Em razão do elevado número de significados que uma imagem pode representar, a leitura e a análise são, talvez, as tarefas documentais mais importantes, pois a partir delas é que se torna possível garantir ao usuário o acesso e a recuperação da informação que ele necessita.

Este texto enfoca questões relativas à leitura e análise da imagem fotográfica, tendo como embasamento opiniões contidas em um significativo corpo de referências sobre o assunto. O tópico específico sobre *Leitura e análise de imagens fotográficas* é precedido de uma abordagem conceitual e histórica da imagem, bem como a definição dos diferentes tipos de imagem de acordo com uma terminologia que se insere na ciência da informação e da documentação.

Imagem: uma abordagem conceitual e histórica

A imagem, do latim *Imago*, é uma representação visual, construída por pessoas dos mais diversos tipos de realidades e conceitos. Pode estar no campo do concreto, quando se manifesta por meio de suportes físicos palpáveis e visíveis, ou no campo do abstrato, por meio das imagens mentais dos indivíduos. As mensagens fotográficas são construídas com códigos abertos e contínuos, o que as tornam passíveis de interpretações diversas.

Os estudos sobre imagens, segundo Costa (2005), mostram que elas têm, na cultura humana, funções complexas. Além de reconhecer amigos e inimigos, de diferenciar presas e predadores, de situar os seres em um espaço de onde podem entrar e sair, as imagens mentais podem ser armazenadas, constituindo a memória, analisadas, por meio de reflexão, e transformadas em bagagem de conhecimento, experiência e afetividade. E mais, os seres humanos são capazes de desenvolver técnicas que lhes permitem expressar todo esse movimento interno, mental e subjetivo por meio de outras imagens criadas por eles mesmos. Desenhos, pinturas e esculturas permitem que as pessoas compartilhem seus sentimentos e emoções umas com as outras.

No decorrer da história, a maioria das sociedades tem preferido a comunicação linguística para orientar a informação e o ensino. Conforme Agustín Lacruz (2010, 2011), as informações foram sendo codificadas com a utilização dos recursos de linguagem e assim a memória coletiva da humanidade tem sido dominada por representações textuais e, conseqüentemente, também tem sido este o meio preferido para o tratamento e a orientação dados às atividades e aos serviços profissionais da informação.

A cultura humana é eminentemente visual, audiovisual, multimidiática. Sua história mostra que se comunicar por meio de imagens não é algo novo. A utilização da imagem como meio de transmissão de informação é um recurso próprio de culturas que carece de sistemas de escrita. Antes que textos, os humanos realizaram pinturas em cavernas que lhes serviam de abrigo. Estas imagens eram um meio de comunicação de suas formas de vida, cultura e crenças que superou as barreiras espaço-temporais.

Já a escrita surgiu com imagens, por meio de pictogramas e hieróglifos. O objeto se representou pela imagem do próprio objeto. Posteriormente, a escrita alfabética usou um sistema de poucos signos, fácil de conhecer e manejar. Até épocas recentes, a leitura e a escrita eram patrimônios de classes privilegiadas. O surgimento da escrita não acabou com as imagens como formas de transmissão de informação: eles

convivem de forma paralela. A cultura visual se desenvolveu de forma vigorosa até a Idade Média. Atualmente, a cultura audiovisual também propaga os valores da sociedade de consumo entre massas semianalfabetas.

A invenção da imprensa e o triunfo da cultura humanista deixaram em um segundo plano os diferentes mecanismos de transmissão de informação baseados em imagens. Segundo Agustín Lacruz (2010, 2011), desde o Renascimento, as metodologias científicas que se desenvolveram colocaram os sistemas de signos icônicos na função de auxiliares. Atualmente, porém, as imagens estão reivindicando seu valor como meio e fonte de transmissão de informação.

O século XX foi marcado pelo desenvolvimento de tecnologias e ideias que levaram à maior compreensão da imagem e de sua importância não só como meio de comunicação, mas como instrumento eficiente para as tarefas de ensino e pesquisa. Nesse período a fotografia passou a fazer parte da vida das pessoas, pois, com os veículos de comunicação de massa, a imagem transformou-se em informação e conhecimento. As novas tecnologias computacionais desenvolveram maiores possibilidades de produção e uso de imagens, permitindo uma hipermediação com outros modos de comunicação. Com a fotografia em ascensão, o foco da discussão passou a girar sobre a própria fotografia, fazendo surgir correntes fotográficas e estudos sobre sua linguagem.

No atual contexto da *Era da Informação*, termo cunhado por Castells (2006, 2007), ainda prevalece a informação textual, mas a imagem voltou a ser uma forte fonte de informação e de comunicação de significados. Na sociedade atual, cada dia mais orientada à criação e ao uso de imagens, o armazenamento e posterior recuperação de imagens, fotografias, filmes e outros documentos gráficos e audiovisuais – especialmente os gerenciados com instrumentos multimídia – apresenta cada vez mais dificuldade.

A imagem apresenta maior importância como meio de expressão na sociedade, o que provoca um aumento contínuo do patrimônio gráfico por ela gerado. A cada dia que passa os arquivos fotográficos dos jornais

são maiores. O mesmo sucede em empresas e instituições que são obrigadas a organizar seus acervos. O consumo de imagens tornou-se um fato diário na vida das pessoas. Os bancos de imagens crescem a cada dia, assim como a de revistas especializadas em fotografia. A publicidade com imagens faz parte do contexto social atual. E os periódicos apresentam parte de suas notícias em fotografias. Na sociedade atual, a linguagem gráfica ocupa cada vez maior espaço.

Por tudo isso, justifica-se a existência de sistemas de recuperação de imagens complexos e eficazes, para cujo bom funcionamento se requer uma análise documental completa e com alto grau de qualidade. Pois, se para compreender um texto é preciso saber ler, para maior aproximação de uma imagem é preciso saber ver. Essa tarefa é difícil, uma vez que uma variada presença de signos se entrelaça – muitas vezes de forma pouco explícita –, porém é de grande peso para a significação final.

Os acervos de imagens são criados para que seja possível consultar ou reutilizar os documentos ali armazenados. Hoje existem arquivos de imagem nos ministérios e nos órgãos administrativos das instituições públicas, nas direções técnicas de empresas privadas, nas universidades e museus, nos serviços informativos dos meios de comunicação social, entre outras formas de organização social. Para intermediar a exploração desses acervos são necessárias as técnicas documentais e sua intervenção garante o aproveitamento conveniente da informação.

É necessário, portanto, o tratamento adequado desses acervos para que seu conteúdo se torne mais significativo. A descrição de um objeto no processo de análise documental facilita a recuperação das informações nele contidas. Essa descrição deve ser destinada a quem vai recuperar a informação. Para isto, é essencial para o profissional da informação a utilização de um sistema de organização do conhecimento. Nesse sentido, os tesouros auxiliam na indexação que facilita a recuperação da informação. Mas, para que as informações sejam devidamente indexadas, antes existe uma importante etapa que consiste em duas funções: leitura e análise.

Os diferentes tipos de imagem

Existe uma quantidade incalculável de imagens sendo produzida atualmente e colocada ao alcance do público. Segundo Lopez (2000), a criação de cada uma dessas imagens se vincula a uma causa ou a um fim específico, seja ele religioso, político, ideológico, publicitário, educacional, informacional, ilustrativo, artístico etc., sempre com uma ligação às características sociais, culturais, religiosas e econômicas de cada sociedade ou grupo. Apesar de, para a maioria dos estudiosos, as imagens serem consideradas uma linguagem universal – pois, ao contrário da escrita, são acessíveis a todos –, algumas não são assimiladas por determinadas culturas simplesmente porque elas não possuem conhecimentos cognitivos adequados para entendê-las. Isso porque as imagens se articulam com experiências do cotidiano das pessoas, com suas representações de mundo, crenças, discursos e práticas. Por tudo isso, aborda Burke (2003), são fontes ricas de informação, podendo ser entendidas como formas de representação social e cultural, ou seja, como formas de construção social do conhecimento.

O processo de leitura e interpretação de uma imagem requer, antes de tudo, sua identificação, para que seus aspectos singulares possam ser analisados. Assim, para nortear essa discussão, nesse estudo, optou-se por apresentar as imagens terminologicamente classificadas em quatro grandes gêneros e posteriormente foi realizada uma abordagem específica sobre a imagem fotográfica, como se apresenta em Pinto, García e Agustín Lacruz (2002):

- **Imagem icônica.** Originária da semiótica e das artes plásticas. Categoriza-se pela percepção e pela cognição. Trata-se de representação que transmite informação acerca do mundo percebido visualmente.

- **Imagem artística.** Inclui um amplo e complexo conjunto de práticas materiais, como pintura, escultura, arquitetura, dança etc. A imagem artística é produzida mediante técnicas manuais e artesanais convertidas em um único objeto.

- **Documentos gráficos.** Denominação advinda da ciência da informação para fins de caracterização. Tratam-se daqueles documentos cuja informação se codifica e é representada através de signos, tais como mapas e plantas arquitetônicas, por exemplo.

- **Imagem fotográfica.** Surge a partir de um conjunto de realizações técnicas, como a câmara escura, que se juntou a várias inovações científicas em ótica e química produzida na Europa durante a Revolução Industrial. Trata-se de um sistema físico capaz de reproduzir imagens. A fotografia tem uma natureza dupla e inseparável da produção como um meio de reprodução de imagens da realidade, por um lado, e como um meio de expressar mensagens comunicativas e valores estéticos, por outro.

Imagem fotográfica e seus subgêneros

Fotografia é a técnica de escrever com a luz, conforme a origem grega das palavras foto = luz, grafia = escrita. Conceitualmente, a fotografia representa um fragmento espaço-temporal da realidade, sendo sempre utilizada como forma de representação.

Capaz de eternizar determinado instante, de acordo com Coutinho (2006), a fotografia representa uma visão simbólica da imagem original, a partir do olhar de quem produziu. Exatamente por possuir esse olhar, pode-se inferir que a fotografia é construída à medida que capta aquilo que o fotógrafo deseja mostrar com base em enquadramentos, ângulos de tomada, objetivas usadas, iluminação etc.

Os fotógrafos inserem suas distintas percepções e visões de mundo em suas fotografias, bem como utilizam diferentes técnicas e equipamentos para captá-las, gerando, por fim, alguns gêneros fotográficos. No início da história da fotografia, esses gêneros foram estabelecidos vinculados à tradição artística. Tratavam-se de três: *Retrato*, *Paisagem* e *Natureza Morta*.

Na atualidade, com o vasto uso da imagem, esta classificação se tornou insuficiente. É necessário considerar outros aspectos, como a

diversidade de aplicações da fotografia, seu conteúdo e sua finalidade. Assim, para poder classificar e entender melhor cada gênero imagético, no âmbito da ciência da informação e da documentação, foram definidos os subgêneros da fotografia que, por sua vez, é um gênero imagético. Os subgêneros da imagem fotográfica incluem temas variados, mesclando categorias semânticas relacionadas com tema, uso e função. Desta forma, os principais subgêneros da fotografia, de acordo com Pinto, García e Agustín Lacruz (2002), são:

- **Fotografia de imprensa.** A imprensa abriu caminho para as fotografias substituindo as ilustrações desenhadas por fotografias com alto nível de qualidade e autenticidade. Paralelamente, o jornalista passou a utilizar cada vez mais a fotografia para ilustrar uma matéria ou para publicá-la como a própria notícia. *The Daily Mirror* foi o primeiro periódico que, desde 1904, incluiu somente imagens fotográficas para ilustrar suas páginas. Mas foram necessários quase trinta anos para que o novo método fosse adotado pela imprensa mundial. Por fim, desenvolveu-se uma imprensa muito ousada, em que fotógrafos famosos, como o alemão Erich Salomon, puderam reforçar o mais novo modelo fotográfico. Salomon introduziu um novo modelo de jornalismo, no qual as fotografias complementavam a matéria jornalística escrita. A importância do fotojornalismo aumentou ao longo do século XX, resultando em determinados subgêneros da imagem fotográfica, como o retrato de reportagem jornalística, a fotografia de guerra, esportes, natureza, moda etc.

- **Fotografia artística.** Esse subgênero da imagem fotográfica é uma forma de expressão artística que mostra, por meio de uma linguagem própria, a formação, os gostos e as necessidades expressivas de seu autor. Tradicionalmente, devido as suas vinculações históricas com a pintura, resultou que esta é justamente o foco de sua retórica expressiva e de sua temática. Entretanto, com o passar do tempo, a fotografia artística tem se desligado dos códigos estilísticos comuns, adquirindo uma natureza própria e independente dentro do conjunto das artes visuais.

• **Fotografia publicitária.** O subgênero publicitário constitui uma especialidade fotográfica extremamente importante, tanto economicamente, como por sua abrangência de técnicas e pela criatividade desenvolvida. Os publicitários se utilizam das características de representação da imagem fotográfica para comercializar produtos, serviços e ideias. Este subgênero de imagem fotográfica combina as contribuições que vêm da fotografia documental e da fotografia artística e, por isso, constitui um campo de análise de grande interesse no que diz respeito aos valores culturais, ideológicos e estéticos presentes em uma determinada sociedade. A fotografia de publicidade tende a criar ambientes harmoniosos e de apoio que aumentam a demanda por produtos anunciados, devendo apresentar valores positivos, como beleza, sucesso, felicidade, riqueza, prazer e poder. Suas mensagens buscam a originalidade na forma e a simplicidade no conteúdo, de maneira que a ambiguidade seja a mínima possível, pois a mensagem precisa ser direta e clara. Os fotógrafos publicitários se valem de diferentes recursos estéticos que sugerem emoção e sentimentos que estimulem o consumo. A fotografia publicitária se difunde por meio de diferentes canais, como cartazes, *outdoors*, folhetos, catálogos, jornais e revistas.

• **Fotografia documental.** Baseando-se na eficácia da comunicação e em sua capacidade de modificar ou influenciar a opinião pública, a fotografia documental tem procurado mostrar a injustiça social, tornando-se instrumento de denúncia de desigualdades, pobreza e miséria. O movimento chamado fotografia documental surgiu nos Estados Unidos, no início do século XX, em oposição ao movimento pictorialista, que queria manter relações estilísticas e temáticas com outras formas de arte, como a pintura. Antes, porém, nas duas últimas décadas do século XIX, o fotógrafo Jacob August Riis documentou o cotidiano de Nova Iorque e a dureza do trabalho nas fábricas. Usou o seu trabalho como um meio de tornar o mundo visível, pois acreditava que a câmera fotográfica era um sistema útil, com grande poder de persuasão para mostrar a realidade e denunciar as desigualdades.

• **Fotografia técnico-científica.** A aplicação técnico-científica é a mais antiga forma de uso para a fotografia. No discurso pronunciado em 19 de agosto de 1839, durante o ato de apresentação oficial perante a Academia de Ciências da França, François Arago destacou as importantes contribuições de Niépce e Daguerre para a invenção da fotografia. Também elucidou a utilização da fotografia no âmbito da astronomia e da arqueologia. No ano seguinte, John William Draper fotografou a lua e, em 1845, Hippolyte Fizeau e Léon Foucault fotografaram o sol. Essas técnicas fotográficas se desenvolveram notavelmente e seu uso se estendeu para outras áreas científicas. Sua compreensão requer conhecimentos altamente especializados e em sua análise de conteúdo não existe a descrição conotativa.

Leitura e análise de imagens fotográficas

As diferentes formas de observar as imagens podem estar ligadas a outras fontes de informação, como um texto, um relato oral, um discurso ideológico, dentre outros. As imagens, portanto, revelam-se como representações que transmitem informação. Pode se tratar de um tipo de representação descritiva, como registros ou transcrições da realidade. Também podem ser imagens que representam coisas recriadas, que descrevem ou inventam uma estória ou um mito. Outro tipo de representação é a simbólica, tais como uma bandeira ou um logotipo. Em obras cujo principal interesse é sua própria aparência visual, é comum que se busque algo mais do que informação ou representação. Existem, ainda, as imagens que projetam algo externo a elas mesmas, quando seu autor manifesta uma ideologia ou crença.

Independentemente do conteúdo representado pela imagem, a relação que cada indivíduo tem com ela é complexa e subjetiva. Não existem representações objetivas, nem tampouco olhares objetivos. Porque o que não existe é uma realidade objetiva. Existe uma realidade construída, mediada pela linguagem, pelos conceitos e ideias, pelas imagens.

Neste sentido, segundo Freedberg (2009, p.485):

Devemos outorgar às imagens toda a importância que merecem por pertencerem à realidade e não puramente (como recurso simples e vencido) ao âmbito da representação. Gerações de teóricos nos inculcaram que o extraordinário e o maravilhoso das representações não são iguais ao extraordinário e o maravilhoso da realidade. A este respeito, a representação é exatamente o contrario do que se pensou que fosse. A representação é algo milagroso porque nos induz erroneamente a pensar que é realista, mas só é milagrosa porque é algo diferente do que representa. O grande engano que escondem todas as teorias da representação que abordei [...] é o seguinte: fomos obrigados a avaliar a resposta (e o sucesso da criação) a partir da separação absoluta entre representação e realidade. Mas tudo o que está em volta de um quadro ou a uma escultura exige que contemplemos os objetos e aquilo que representam como uma parte da realidade: sobre esta base se perfilará nossa resposta. Reagir frente a um quadro ou escultura «como se» fossem reais, é algo distinto a reagir frente à realidade como algo real.¹

A realidade é construída no momento presente. Nem a mais fiel das representações é a realidade, é apenas um fragmento de uma parte da realidade que foi selecionada para ser apresentada de uma determinada maneira para que posteriormente cada indivíduo atribua sentido de forma sistêmica. Assim, a relação que cada pessoa tem com qualquer imagem é de interpretação, de atribuição de sentido. As imagens constroem uma certa realidade: como relato e como memória.

A fotografia traz em si uma mensagem que é produzida por alguém, transmitida por algum tipo de mídia e absorvida por um receptor que dela fará uso, mesmo que apenas no nível de visualização despreziosa. Todavia, qualquer que seja o uso que dela irá fazer, o receptor, ao interpretá-la, será influenciado por suas próprias imagens mentais e por todo o aparato cognitivo, cultural, ideológico, religioso e político que adquiriu durante a vida. Essas influências fazem com que uma mesma

¹ Tradução livre do original por André Luiz dos Santos.

fotografia possa sofrer diversos tipos de interpretações quando vista por diferentes receptores.

No mundo da representação fotográfica, conforme Kossoy (2007), existem duas realidades: a primeira realidade diz respeito ao próprio referente, ou seja, ao que será fotografado e também ao seu processo de construção. A segunda realidade é o resultado do registro da primeira realidade, a própria imagem fotográfica. Esta segunda realidade é sujeita a diferentes interpretações, de acordo com a visão dos receptores.

Por mais que se procure criar uma imagem fotográfica bem definida quanto ao seu conteúdo e expressão, haverá sempre, quando da sua análise, muitas formas de interpretação pelos diversos receptores. Por isso, de acordo com Manguel (2001), o primeiro aspecto que se destaca na discussão sobre leitura de imagens é o seu caráter polissêmico, ou seja, a multiplicidade de significados existentes nessas fontes de informação. Como no documento escrito, as imagens requerem análise, estabelecimento de comparações, semelhanças, coincidências, repetições. Manguel (2001) estabelece que os não especialistas também devem ter o direito de ler imagens como quem lê um texto. As imagens são como histórias à espera de um narrador e o espectador deve descobrir as histórias explícitas ou implícitas. No entanto, nem sempre essas imagens são de fácil leitura, tanto que, para lê-las, é necessário saber ver, interpretar.

O processo de leitura e análise de uma imagem requer etapas pré-estabelecidas por profissionais que foram gradualmente preparados em sua formação para tratar e disponibilizar a informação. Neste sentido, no âmbito da ciência da informação a leitura de imagens está relacionada com três elementos: riqueza e variedade da conjuntura contemporânea; competências de cada leitor para compreender os textos visuais e nível de alfabetização de cada sociedade.

Quanto à riqueza e variedade da conjuntura contemporânea, destacam-se as peculiaridades e características culturais que distinguem os povos e nações, mas que se apresentam de forma homogênea, posto que as mesmas imagens podem estar presentes em quase todo o mundo, embora sua leitura seja distinta em cada país ou continente.

A leitura depende do nível de alfabetização visual de cada sociedade. Programas de alfabetização correspondem geralmente a iniciativas institucionais assumidas pelos estados como necessárias para seu desenvolvimento social e econômico. As sociedades ocidentais se encontram orientadas sob o domínio de competências textuais. Tradicionalmente, os governos têm assumido entre suas funções a alfabetização textual de seus cidadãos. Agora, os programas educativos deverão incorporar o desenvolvimento de habilidades e competências de leitura visual, de alfabetização icônica.

Em se tratando de metodologias de representação da informação imagética, no Brasil existem importantes contribuições para a área, mas, em âmbito internacional, destaca-se a metodologia de María del Carmen Agustín Lacruz que conta com um vasto volume de informações. (MAIMONE; TÁLAMO, 2009)

De acordo com Agustín Lacruz (2006), as principais competências semânticas que cada leitor deve possuir para compreender um texto visual são:

- **Competência iconográfica.** Baseando-se no reconhecimento de formas visuais simples, o leitor identifica formas iconográficas que possuem significado próprio;

- **Competência narrativa.** Baseando-se em experiências narrativas visuais, o leitor estabelece relações narrativas entre as figuras e os objetos da imagem, e ainda entre as pessoas que observam a imagem;

- **Competência estética.** Baseando-se em experiências simbólicas e estéticas, o leitor atribui sentido dramático à representação das figuras da imagem, distinguindo a posição do público espectador como uma modalidade não estética da representação;

- **Competência enciclopédica.** Baseando-se em sua cultura adquirida, o leitor identifica esta imagem com outra informação que possui sobre o mesmo assunto;

- **Competência linguística-comunicativa.** Baseando-se em sua competência linguístico-comunicativa, o leitor atribui uma proposição para a imagem;

• **Competência modal.** Baseando-se em sua competência espaço-temporal, o leitor interpreta a imagem como representação de um espaço e de um tempo.

Analisar conceitualmente uma imagem fotográfica implica determinar os seus sentidos representativos. Esta análise deve incluir não apenas uma leitura dos seus sentidos denotativo e conotativo, mas também sua composição, assim como as características dos produtores (fotógrafos) e receptores (público a que se destina).

Ao ler e interpretar uma imagem, é necessário observar que, além do aspecto objetivo e do domínio da técnica, existe um componente subjetivo que depende da vivência, da percepção e da sensibilidade do autor. Quando as pessoas se empenham em entender e atribuir sentido ao mundo, o fazem com emoção, com sentimento e com paixão. Portanto, não se busca mais na imagem fotográfica a coisa propriamente dita, mas a sua representação conceitual. Quanto a isso, Kossoy (2007, p.47) faz os seguintes comentários:

Para a análise e interpretação das fotografias nos apoiamos, em parte, nos conceitos de Erwin Panofsky – apesar de o autor ter proposto seu método para a representação pictórica – especialmente no que se refere à interpretação iconológica que corresponde ao nível interpretativo mais profundo, o ‘significado intrínseco’. Na realidade, Panofsky propôs três etapas de interpretação: a descrição pré-iconográfica (nível primário ou natural), a análise iconográfica propriamente dita (secundário ou convencional) e o terceiro nível, mais profundo, que diferia dos anteriores, centrado na busca do significado intrínseco (ou conteúdo), que comporta vários valores simbólicos.

Assim, conforme propõe Kossoy (2007), o processo geral de análise de conteúdo da imagem requer o estabelecimento de um modelo cognitivo que guie o procedimento de análise de uma imagem. Segundo Agustín Lacruz (2006, 2010, 2011), no âmbito da ciência da informação e da documentação, existe um elaborado modelo de análise documental, abordando mais especificamente o processo de análise da imagem. Essa

metodologia pode ser apresentada em seis etapas que não são necessariamente sucessivas, mas que se retroalimentam, de forma que uma etapa complementa a outra até o momento de representação final do conteúdo contido na imagem, conforme a figura:

Figura 1 - Fases de análise de conteúdo documental da imagem



Fonte: Agustín Lacruz (2010, 2011)

Após a visualização ou leitura da imagem fotográfica, a descrição é o nível mais básico da análise, mas constitui uma fase necessária e indispensável para determinar o conteúdo. Seu objetivo é recolher os dados básicos da representação, tais como figuras, objetos, espaços etc. e caracterizá-los de forma objetiva para assegurar sua identificação ao nível mais simples possível. É importante certo nível de detalhamento, especialmente quando existir a necessidade de distinguir entre diferentes realizações artísticas do mesmo tema.

A identificação consiste na tipificação dos temas e motivos iconográficos representados por meio das pessoas, figuras, objetos e lugares reconhecidos na etapa anterior. Através do estudo dos elementos presentes na imagem é possível fazer uma identificação consistente, praticamente inequívoca.

A interpretação é a fase que se ocupa do estudo do significado da imagem, considerando sua identidade, o ambiente histórico-cultural, a função, o alcance e a intencionalidade da obra. Supõe um estado de profundidade e complexidade superior, pois objetiva apreender o seu significado mais profundo. Também é preciso ter em conta que os significados dos mesmos temas iconográficos podem variar de acordo com a cultura e a época histórica.

A etapa de pesquisa documental implica na seleção de fontes de informação complementares que podem ser necessárias para a identificação e contextualização da imagem.

Apesar de sua importância, a análise de conteúdo não é o objetivo final do processo documental. O objetivo da análise é gerar representações documentais que reúnam as principais informações relativas ao conteúdo de cada imagem. A representação documental é uma fase de expressão das etapas anteriores e serve para facilitar o acesso ao conteúdo de um documento. Nesta etapa, são gerados os produtos documentais: o resumo e os descritores. Segue exemplo de análise de uma imagem fotográfica:

Figura 2 - O então presidente Luiz Inácio Lula da Silva cumprimentando o povo



*Fotografia: Ricardo Stuckert (Fotógrafo oficial da Presidência da República 2003-2011)
Fonte: O Globo (portal)*

Quadro 1 - Tabela de Metadados

TÍTULO	Lula cumprimentando o povo brasileiro (título atribuído, pois a fotografia não recebeu um título de seu autor).
FOTÓGRAFO	Ricardo Stuckert.
RESUMO	<p>Retrato colorido do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva cumprimentando o povo brasileiro.</p> <p>Destaca-se, em ângulo central, a imagem de perfil de uma criança, de nome Everton Conceição dos Santos, com o tronco do corpo à mostra, sem vestir camiseta, magro, de raça negra, cabelos-castanho escuros raspados e visivelmente encaracolados, pescoço com veias salientes, esboçando um sorriso em uma boca pequena de lábios carnudos e dentes retos e brancos. De cima do ombro de um homem, o menino se projeta para frente em direção ao então presidente, com o tronco do corpo, o braço direito e o rosto estendidos em sua direção. A mão direita do menino repousa sobre a face esquerda do ex-presidente de forma a lhe acariciar o rosto e, com olhos-castanho escuros, contempla os olhos de Lula, enquanto o braço e a mão esquerda se apoiam sobre a cabeça do homem que lhe dá suporte.</p> <p>Lula aparece de perfil, com o rosto um pouco inclinado para frente, com expressões de cansaço, mas sorrindo. Vestindo uma camiseta social estilo esportivo na cor marrom clara, com os primeiros botões abaixo da gola abertos, revelando por baixo uma camiseta na cor branca. O então presidente aparece com a barba, o bigode e os cabelos grisalhos escorridos com o suor. Sua imagem, principalmente a vestimenta, aparece com manchas de suor e sombreada pelas pessoas que estão à sua frente. Encontra-se com os braços estendidos e as mãos apertando, em cumprimento, as mãos de pessoas do povo. Sua mão direita aparece em maior evidência em cumprimento a um homem jovem aparentando trinta anos, de raça negra, sorridente, com veias salientes no pescoço, sem vestir camiseta, com os ombros à mostra, vestindo apenas um boné com estampas nas cores marrom, preto e diferentes tons de verde que reproduzem estampas das fardas dos oficiais do exército brasileiro.</p> <p>A fotografia é em espaço exterior, o céu está limpo e com poucas nuvens brancas. Bem ao fundo, no extremo direito, aparecem algumas árvores verdes, parte do que parece ser um toldo na cor branca, algumas pessoas, destacando-se, atrás do então presidente, vários rostos de homens, mulheres e crianças brasileiras. Diversas mãos estão estendidas em busca de seu cumprimento. Um homem branco vestindo camisa social de cor branca com os primeiros botões abaixo da gola abertos, ao fundo, no extremo esquerdo da imagem, aparece cortado pelo enquadramento da fotografia.</p>

	<p>A fotografia foi tomada, ao que parece em um comício, pelo então fotógrafo oficial do presidente, Ricardo Stuckert que se utilizou de equipamento profissional. A imagem reflete ou representa o momento em que o então presidente cumprimentava o povo brasileiro. Essa fotografia forma parte de uma série de imagens que foi utilizada para a campanha política para sua reeleição em 2006. Também fez parte da exposição intitulada “São Milhões de Lula”, exibida em julho de 2010, no Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, no Rio de Janeiro. A fotografia foi tecnicamente e artisticamente alterada. Suas cores e brilho foram intensificados e algumas imagens (tempo nublado, um homem ao fundo e uma mão em primeiro plano) que, originalmente apareciam, foram removidas.</p> <p>A imagem gerou críticas positivas e negativas em âmbito nacional e internacional. É considerada uma das melhores imagens do então presidente Lula, tendo sido amplamente reproduzida e difundida na mídia (TV, internet, de forma impressa etc.). É um retrato de um presidente cumprimentando o povo da nação que governava. Para algumas pessoas, simboliza a humanização de um governante. Para outras, representa uma imagem enganosa, significando estratégia política de comoção popular.</p>
Descritores topográficos	Brasil.
Descritores cronológicos	Entre 2003 e 2006.
Descritores onomásticos	LULA DA SILVA, Luiz Inácio (1945 - ---); SANTOS, Everton Conceição dos.
Descritores temáticos referenciais	Pessoas; Brasileiros; Presidentes; Governantes; Políticos; Negros; Brancos; Crianças; Árvores; Nuvens.
Descritores temáticos não referenciais	Partidos; População; Nacionalismo; Política; Manipulação; Poder; Carisma; Reconhecimento; Propaganda; Comunicação; Campanha Política.
Descritores formais	Imagem Fotográfica; Fotografia de Imprensa; Fotografia Documental; Retratos.

Fonte: Tabela elaborada pelas autoras

Considerações finais

O mundo de hoje é eminentemente imagético. A fotografia é o seu representante maior, compondo com a escrita e o som a hipermediação da comunicação extensiva moderna. Por isso, os meios de comunicação tradicionais ou informatizados, especialmente jornais, revistas e mídias publicitárias, necessitam de mecanismos que possibilitem, de forma rápida, segura e eficiente, a recuperação de imagens fotográficas adequadas aos temas de suas matérias.

A metodologia de análise imagética elaborada por Agustín Lacruz (2006, 2010, 2011) é de grande importância em um sistema de análise e recuperação de imagens fotográficas. Neste sentido, pode-se inferir que cada serviço de informação deveria criar sistemas que viabilizassem, de maneira antecipada, a organização das imagens analisadas, de acordo com as necessidades e demandas de seus usuários. Assim, ao preparar um documento técnico-científico, uma matéria informativa para um jornal ou revista, uma peça publicitária (ou qualquer outro documento que requeira o uso de uma fotografia), o usuário teria a certeza de encontrar material correspondente a sua necessidade informacional.

O resumo e os descritores utilizados para a indexação das fotografias servem como metadados que garantem a recuperação da imagem desejada pelo usuário que a busca em uma unidade de informação. Cada palavra que descreve minuciosamente o conteúdo da fotografia será identificada pelos motores de busca do *software* no qual estiver armazenada, fazendo com que a imagem possa ser posteriormente recuperada e utilizada por seu pesquisador.

Vale ressaltar, ainda, que este exemplo de leitura e análise fotográfica se dá no âmbito da ciência da informação, que estabelece categorias de imagens e de tratamento apenas para sua identificação e resgate dentro do sistema em que estiver inserida. Este estudo não teve a intenção de propor um modelo de análise fotográfica sob o olhar de fotógrafos, mas sim, sob o olhar de profissionais da informação (bibliotecários, arquivistas, museólogos), visando sempre organização e disponibilização de

informações. Evidentemente esse processo não é utilizado em todo e qualquer acervo, mas representa a forma mais completa e especializada de tratamento, organização e disponibilização informacional.

Referências

AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. **Análisis documental de contenido del retrato pictórico**: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya. Cartagena: 3000 Informática, 2006. (Tendencias, 3).

_____. El análisis y la representación documental de imágenes fotográficas en los medios de comunicación. In: AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen; Ubieto Artur, María Isabel (Coord.). **Innovación y creatividad en Información y Comunicación**. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011. p.153-164.

_____. El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. In: _____. **Polisemias visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. p.85-116. Disponível em: <<http://www.eusal.es/978-84-7800-166-8>>. Acesso em: 15 set. 2011.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, 1v.).

_____. **O fim do milênio**: a era da informação: economia, sociedade e cultura. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias**. São Paulo: Cortez, 2005.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

FREEDBERG, David. **El poder de las imágenes**. 2.ed. Madrid: Cátedra, 2009.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos**. 2000. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

MAIMONE, Giovana Deliberali; TÁLAMO, Maria de Fátima Moreira. Metodologia de representação da informação imagética. **Transinformação**, Campinas, v.21, n.3, p.181-196, set./dez. 2009.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

O GLOBO: portal. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/rioshow/mat/2009/07/15/exposicao-milhoes-de-lulas-reune-fotos-de-ricardo-stuckert-fotografo-oficial-do-presidente-756824677.asp>>. Acesso em: 15 set. 2011.

PINTO MOLINA, María; GARCÍA MARCO, Francisco Javier; AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. **Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos**. Gijón: Trea, 2002.