

Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real



Dulcília Helena Schroeder Buitoni

*Livre-docente e professora titular de Jornalismo (ECA-USP)
Professora de pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero
E-mail: dbuitoni@facasper.com.br*

Resumo: Este ensaio discute as relações entre fotografia, jornalismo e o real e mostra como alguns autores têm abordado esse tema. Há um pequeno levantamento histórico da fotografia na imprensa brasileira. Quais são as razões de uma imagem ser considerada jornalística? Processos analógicos e formas digitais foram da imprensa – jornais e revistas – ao webjornalismo. Vimos profundas mudanças tecnológicas; porém o uso de caminhos digitais não tem ajudado o jornalismo a atingir mais qualidade expressiva e informativa. O conceito de imagem complexa pode abrir novas perspectivas teóricas e práticas.

Palavras-chave: fotografia jornalística, real, índice, imagem digital.

Fotografía y periodismo: de la plata al píxel – discusiones sobre el real

Resumen: Este ensayo discute las relaciones entre fotografía, periodismo y el real y presenta como unos autores abordan este tema. Hay un pequeño histórico de la fotografía en la prensa brasileña. Por que razones una imagen es considerada como periodística? Procesos analógicos y formas digitales se fueran de la prensa – diarios y revistas – al webperiodismo. Hubo importantes cambios tecnológicos; pero el uso de caminos digitales no tiene ayudado el periodismo a obtener más calidad expresiva e informativa. El concepto de imagen compleja puede abrir nuevas perspectivas teóricas y prácticas.

Palabras claves: fotografía periodística, real, índice, imagen digital.

Photography and journalism: from silver to pixel – discussions about the real

Abstract: This essay discusses the relations between photography, journalism and the real. It presents how authors have approached the theme and a little historical survey of photography on Brazilian press. What are the reasons of an image being considered how journalistic? Analogic process and digital forms came from the press – newspapers and magazines – to web-journalism. We have deep technological changes; but the using of digital ways has not helped journalism to achieve more expressive and informative quality. The concept of complex image can open new theoretical and practical perspectives.

Key words: journalistic photography, real, index, digital image.

Que o ser humano sempre se relacionou com narrativas, imaginadas ou contadas a partir do real, isso sabemos. Que sempre tentou elaborar representações visuais de suas histórias, também sabemos. Nem foi preciso os antropólogos explicarem tais inclinações: muito antes os filósofos teorizaram acerca de relatos verbais e imagens visuais.

Ora, se o jornalismo foi se constituindo como comunicação de sucessos sociais e culturais, era natural que a presença de visualidades figurativas se impusesse como necessidade. Por que as imagens e as sucessivas inovações tecnológicas foram-se incorporando à quase totalidade dos formatos jornalísticos? Que função cumpre a imagem junto ao texto jornalístico? Talvez estejamos buscando uma fenomenologia da imagem jornalística: refletir sobre critérios de utilização e validação. E a imagem jornalística por excelência tem sido a obtida por técnicas que podemos generalizar como aparatos fotográficos. Além do desenho, da pintura, da infografia, a fotografia ou as construções para-fotográficas – para usar a expressão de Pepe Baeza (Baeza, 2001:30) são os procedimentos técnico-expressivos mais determinantes do conteúdo visual da imprensa.

Re-ver alguns percursos que fizeram inquirições sobre a natureza jornalística de uma imagem – eis um primeiro passo, que será acompanhado por uma exemplificação concreta de uso da iconografia no jornalismo brasileiro. Este artigo pretende levantar as principais linhas teóricas que discutem a relação entre a fotografia e o real, além de apontar algumas ocorrências significativas.

Consideramos que a imagem existe entre o imaginário e a realidade. A instrumentação técnica traduz sob uma forma gráfica uma percepção humana do mundo. Representação mental e técnicas se associam: a instrumentação concretiza a ligação entre o imaginário e o real ao fabricar uma imagem.

Natureza indicial

Uma pergunta possível é sobre os motivos que tornam uma foto jornalística. Por que uma foto é considerada jornalística? Que usos sociais legitimam essa qualificação?

A maioria dos estudiosos da imagem aponta a natureza indicial da fotografia como um elemento fundante de seus usos e aplicações. O vínculo físico entre o referente e a foto é a pedra de toque que justificou a credibilidade e a veracidade dessa reprodução técnica. Esse liame da cena, pessoa ou objeto com o momento exato do disparo somou-se à aura científica do contexto histórico em que a invenção fotográfica surgiu, contribuindo para a idéia de registro fiel. Philippe Dubois (Dubois, 1994) e Jean-Marie Schaeffer acreditam que a perspectiva mais produtiva para analisar a fotografia é priorizar o índice.

Qualidades como objetividade, transparência, verdade, foram sendo assumidas pelo discurso jornalístico, que adotou a fotografia como reprodução confiável do real, assim como arquivos fotográficos dos órgãos do estado e a fotografia usada como prova judicial.

A fotografia como espelho da realidade ainda conserva um fundo de justificativa para o senso comum, apesar de os teóricos apontarem as inúmeras intervenções que o processo sofre, do disparo até chegar à pá-

gina impressa ou em telas na web. Mesmo a própria vivência dos usuários de câmeras digitais, que sabem das manipulações – e as realizam – não é suficiente para que se desconfie da veracidade da foto jornalística ou não jornalística.

Já nos anos 80 Arlindo Machado com seu clássico *A ilusão especular* dissecava, um a um, os elementos que fazem com que o espelho seja mera ilusão:

O que nós chamamos aqui “ilusão especular” não é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelatório. A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como “espelho do mundo”, só que um reflexo dotado de memória. (...) Ora, se é verdade que as câmeras “dialogam” com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força muito mais que reproduzora (Machado, 1984:10).

John Tagg, professor de história da arte e da fotografia na New York University discorre sobre o peso da representação na fotografia, afirmando que a natureza indicial é enormemente complexa e não pode garantir nada no âmbito do significado:

O que estabelece o vínculo é um processo técnico, cultural e histórico discriminatório no qual determinados mecanismos óticos e químicos são postos em ação para organizar a experiência e o desejo de produzir uma nova realidade: a imagem em papel que, através de outros novos processos adicionais, pode chegar a ter significado de muitas maneiras possíveis (Tagg, 2005:9).

O autor se refere à fotografia convencional, analógica, mas tais considerações podem ser aplicadas com mais razões ainda, à fotografia digital. Tagg continua se perguntando como esses processos poderiam ser reduzidos a uma garantia fenomenológica. Ora, em cada etapa, os efeitos do acaso, as intervenções intencionais, as escolhas e as variações produzem significado, independentemente

da habilidade que se aplique e da divisão de trabalho que haja.

Nessa linha de raciocínio, cada inovação tecnológica da fotografia também produziu embates e alterações desde a matriz do índice até as sucessivas visualizações dos produtos difundidos pelos meios de comunicação e/ou arquivados ou contemplados em consumo privado.

● **Imagens pré-fotográficas e fotográficas na imprensa**

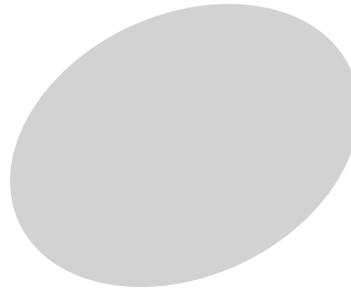
Voltemos no tempo: vamos às imagens que eram feitas diretamente pela mão humana; voltemos às imagens pré-fotográficas. Mesmo antes da prata, o desenho realista construía o jornalismo visual. Matérias com imagens existiam antes do aparecimento da fotografia. Na primeira metade do século XIX, ilustradores iam aos lugares onde os fatos estavam acontecendo ou já haviam acontecido e elaboravam gravuras que acompanhavam os textos. Cenas da vida política, retratos, paisagens, catástrofes, crimes, batalhas eram cuidadosamente elaboradas no intuito de trazer uma representação a mais realista possível.

A fotografia não substituiu tão fácil e rapidamente o desenho na imprensa. Há relatos de que durante um bom tempo nos jornais europeus a fotografia servia de modelo para o gravurista e de que o público atribuía mais credibilidade ao desenho do que à foto. Mesmo no século de grande aceitação da ciência – e a invenção da fotografia está relacionada ao desenvolvimento científico – esta é uma situação em que a nova tecnologia não suplantou de imediato a anterior.

No Brasil, o clima não foi diferente. Apesar da grande difusão da fotografia, muitas publicações preferiam os desenhos descritivos. Frequentemente, as fotos funcionavam como registro de uma cena que seria transformada em gravura. A revista *Semana Ilustrada* formou um corpo de fotógrafos com jovens oficiais que estavam indo para a Guerra do Paraguai (1864-1870). As fotos ti-

radas pelos militares eram reproduzidas em litografia (Andrade, 2004).

A *Revista da Semana*, editada no Rio de Janeiro, surgiu em maio de 1900 e foi até o final da década de 1950; trouxe fotos desde seu primeiro número. Durante muito tempo era a responsável pelo imaginário visual brasileiro. Comemorações, paisagens, personagens, iam mostrando caras e cenas posadas; um ou outro flagrante, numa estética bastante ufanista.



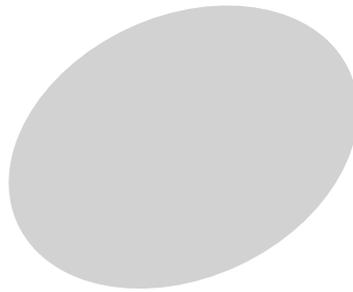
Nem a experiência concreta, nem a realidade podem ser separadas das linguagens, das representações, no seio das quais se articulam

Depois o imaginário visual passou para as páginas de *O Cruzeiro* (início em 1928), que realmente implantou e desenvolveu uma mentalidade de fotojornalismo entre nós. A revista de Chateaubriand apresentava um certo Brasil aos brasileiros: cidades, paisagens, cenas folclóricas, tipos regionais, crimes, os índios – sendo contactados e sendo trazidos para a “civilização”, artistas do cinema americano, artistas do rádio, políticos, inaugurações, carnaval... Alguns fotógrafos, como o francês Jean Manzon, criaram estilos de fotorreportagem. Havia manipulação? Claro, como bem demonstrou Helouise Lima Costa em sua dissertação de mestrado “Aprenda a ver as coisas”. A revista *Manchete*, da editora Bloch, lançada em 1952, também foi uma vitrine do Brasil. Apoiou e acompanhou a construção de Brasília: mais do que texto, era uma revista que privilegiava a fotografia.

Dois jornais cariocas colocaram a imagem fotográfica no eixo de suas fórmulas editoriais: *Última Hora*, de 1951 e o tradi-

cional *Jornal do Brasil*, fundado em 1891. Samuel Wainer, o criador do *Última Hora*, valorizou a presença do visual nesse diário que revolucionou o jornalismo brasileiro. Grandes fotos na primeira página, fotos de esporte – geralmente futebol – na contracapa do segundo caderno. Também começou a fazer uso de fotos em cor; e inovou ao publicar os créditos dos fotógrafos.

Jornais e revistas adotaram as fotos digitais, mas essa nova tecnologia não trouxe transformações expressivas em termos informativos e estéticos



Nos anos de 1950 e 1960, o *Jornal do Brasil* passou por longo e criativo processo de modernização. Responsável pela diagramação, o artista plástico Amílcar de Castro deu espaço e destaque à fotografia. Nessa época, o diretor de redação era Odylo Costa Filho e Reinaldo Jardim chefiava o inovador *Suplemento Dominical*. Jânio de Freitas dirigiu a redação a partir de 1959; em 1962 o cargo foi ocupado por Alberto Dines. Ambos exploraram as potencialidades do discurso fotográfico, que resultaram inclusive em Prêmios Esso. As funções de editor de fotografia foram delineadas no *JB*, em meio a outras estruturas novas como comitês editoriais e a instalação do Departamento de Pesquisa. Nesse período foi editado o *Caderno de Jornalismo do Jornal do Brasil*, publicação que discutia questões teóricas e práticas da área e que serviu inclusive de apoio didático aos nascentes cursos de jornalismo da década de 1960.

O *Jornal da Tarde*, do grupo *O Estado de S. Paulo*, criado em 1966, também representou uma ruptura na estética dominante em termos de imagem: diagrama-

ção inovadora, fotos que tomavam toda a primeira página, manchetes criativas. Talvez foi um dos jornais mais avançados do mundo, em sua época. Nos anos 1970, o *Jornal de Brasília* também realizou experimentações com fotografias jornalísticas. Em 1966, a Editora Abril lançou *Realidade*, uma revista que praticou jornalismo de grandes reportagens em texto e foto, trabalhando numa estética documental. Como o próprio nome dizia, buscava-se registros da realidade.

Até os anos 1960, não se discutia muito a qualidade da representação do real ou não da foto jornalística. A aceitação de que havia uma grande dose de verdade era bastante implícita, fazia parte da circulação dessas mercadorias culturais. Pesquisadores europeus como Barthes, Luc Boltanski e Bourdieu começaram a discutir as relações da fotografia com o real. Barthes apontou as alterações de significado em *A mensagem fotográfica*; Bourdieu foi atrás de usos sociais, do excedente de significação que as fotografias podem revelar.

Embrião narrativo

Por mais que tenhamos consciência das interferências e manipulações, o substrato do real permanece ao justificar a foto, seja jornalística, seja familiar. Pepe Baeza aceita esse substrato do real, esse vestígio, mas considera que o fotojornalismo está em crise. (Baeza, 2001). Ele crê que as imagens televisivas dominam a iconosfera e determinam modelos de comportamento e uniformização do gosto em todo o mundo. Nesse sentido, a imagem impressa deveria criar referências distintas das televisivas. Baeza defende a imagem como forma de pensamento. Mostra como a indiferenciação de conteúdos, a mistura de discursos publicitários com jornalísticos conduz a um consumo acrítico de imagens. Com as imagens virtuais, a aceleração aumenta; e também o efêmero, a cultura-mosaico, a saturação... e o apagamento das narrativas.

Defendendo a função documental e testemunhal, Baeza propõe a divisão das fotos de imprensa em dois grupos – fotojornalismo e fotoilustração. A fotoilustração cumpre as funções clássicas da ilustração: descrever, explicar, detalhar. O fotojornalismo inclui a função profissional, de longa tradição histórica; e um tipo de imagem canalizada em função dos valores de informação, atualidade, relevância política/social/cultural. O fotojornalismo também é influenciado pela fotografia documental, que igualmente tem compromisso com a realidade, mas busca fenômenos mais estruturais do que a conjuntura noticiosa. Um exemplo de fotografia documental são os trabalhos de Sebastião Salgado.

Baeza relaciona a foto jornalística com a conjuntura de produção noticiosa. Gostaríamos de acrescentar dois elementos que ajudam a definir a natureza jornalística. Um é o flagrante, já apontado por alguns autores. Ao imobilizar um quadro de uma seqüência, o congelamento temporal fica mais evidente: o flagrante seria mais “jornalístico” que outras fotos. Outro elemento é o que chamamos de “embrião narrativo” (muitas vezes presente no flagrante) – quando a imagem nos dá pistas de uma ação a ser continuada, ou que pelo menos nos sugira a existência de ações – antes ou depois – da cena registrada. Nessa linha, fotos com pessoas – naturalmente personagens de ações – também seriam mais “jornalísticas”.

A narratividade que pode estar presente numa foto isolada é a mesma potencialidade narrativa de um fragmento de ação. O jornalismo tem uma natureza intrinsecamente narrativa, pois relata ações humanas. Daí, podemos inferir que uma foto que apresenta uma narratividade latente estará mais apta a fazer interface com o texto.

Barthes apontou manipulações em seu artigo sobre a mensagem fotográfica (Barthes, 1970), mas no livro *A câmara clara* reafirma em cada parágrafo uma convicção realista. Para ele, há uma conexão existencial entre a coisa necessariamente real que foi captada pela objetiva e a imagem resultante desse ato. Philippe Dubois, no seu *O ato fotográfico* afirma

que essa conexão existe apenas nessa fração de segundo do disparo; aliás, esse é o motivo de sua obra ter a palavra “ato” no título.

Talvez essa aderência visceral ao referente seja a justificativa epistemológica principal para a foto jornalística. Entendemos ainda que a imagem que se quer documental – ou memória – pede uma relativa estabilidade. Enfim, trata-se de fixar um aspecto que conserve algum traço de veracidade. Isso nos conduz a uma certa fixidez, numa época em que as imagens apresentam tanta mobilidade e impermanência. Ora, a imagem fotográfica para Barthes, era indício de morte. Morte, porque aquela cena foi única e não existe mais. Ao mesmo tempo, traz para o presente aquele referente.

Mas a imagem digital, ao surgir na tela, parece estar se presentificando inúmeras vezes. O registro do passado (até por a datação ser mais volátil), como por exemplo, os álbuns familiares na web – fica mais fluido: todos estão num arquivo virtual e podem ser atualizados a qualquer momento.

● Representação, poder e controle

Nem a experiência concreta nem a realidade podem ser separadas das linguagens, das representações, no seio das quais se articulam. Baeza (2005) chama atenção para o sistema discursivo, dizendo que é real o que faz com que a cópia impressa seja algo mais do que papel. Assim, não se deve pensar na “magia” do meio, mas nos processos conscientes e inconscientes através dos quais a fotografia pode assumir um significado. “O que é real não só é o elemento material, mas, também o sistema discursivo do qual também forma parte a imagem que contém. Não é em direção à realidade do passado, mas sim aos significados presentes e sistemas discursivos cambiantes que devemos voltar atenção”.

Na mesma linha, Tagg relaciona a foto utilizada com fins jurídicos a um sistema de discurso: “que uma fotografia possa ser levada a um tribunal como prova, não depende de um fato natural ou existen-

cial, mas de um processo social, semiótico” (Tagg, 2005). O que Barthes chamava força constativa é um complexo resultante histórica. Para Tagg a questão é histórica, e não existencial.

Boris Kossoy, professor e pesquisador, reforçou a idéia da fotografia como documento em vários de seus textos. No entanto ele também apontou o caráter de representação, mostrando como realidades e ficções convivem numa mesma imagem fotográfica. Assim, estamos diante de um processo de construção de realidades: “O ficcional se nutre sempre da credibilidade que se tem da fotografia enquanto uma pretensa transposição neutra, isenta, automática, do real, portanto, enquanto uma evidência documental (herança positivista)” (Kossoy, 2007:54).

Tagg relaciona a estética documental a estratégias discursivas do poder do estado. Assim, esses novos modos de analisar e representar a sociedade (e por vezes, tentando transformá-la), estavam diretamente relacionados à aparição de instituições, práticas e profissões relacionadas a arquivos, vigilância, disciplina, formação, controle.

Enfim, instrumentos de regulação e intervenção social. Ele aponta um aparente conflito entre essa proposição e a grande disseminação da fotografia:

Não existe uma contradição entre o argumento de que o desenvolvimento da fotografia como tecnologia de vigilância e arquivo trazia uma radical inversão do eixo político da representação e o reconhecimento do movimento oposto na dispersão e na aparente democratização da fotografia (...)? (Tagg, 2006).

● Migração digital

A imprensa do mundo todo foi-se adaptando à tecnologia digital e jornais e revistas passaram a utilizar a imagem de pixels. Essa migração acrescentou velocidade na produção, transmissão e armazenamento. Além disso, multiplicou as possibilidades de edição e manipulação. O próprio fotó-

grafo já edita, ao descartar, nos segundos seguintes, a imagem que não lhe pareceu boa. Jornais e revistas adotaram as fotos digitais, mas essa nova tecnologia não trouxe transformações expressivas em termos informativos e estéticos.

Mesmo com o aumento de opções de produção e edição, o jornalismo na web também não tem explorado a fotografia digital. A maioria dos jornais e sites com conteúdo jornalístico não utilizam as potencialidades da fotografia. Quase sempre as imagens comparecem com uma função identificatória, operando apenas no sentido do reconhecimento de uma celebridade, no reconhecimento de um acidente, uma tragédia, um encontro político. Prejudicadas também pela limitação de tamanho, as fotos na web geralmente são menores devido às dimensões da tela, pois não podem ser exploradas como nos jornais e revistas.

O “grande” fotojornalismo é pouquíssimo presente na web. Há algumas exceções, como o Clarín.com, da Argentina que reserva muito espaço para fotorreportagem e para produtos multimídias com utilização criativa de imagens fotográficas. O *Clarín* dá bastante força a autoria: os fotógrafos são valorizados seja por créditos, seja por ensaios.

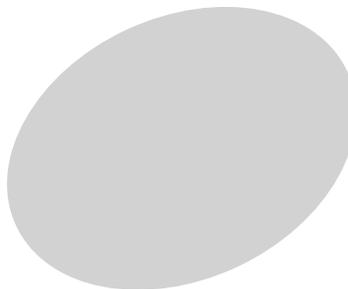
Em pesquisa com diários digitais espanhóis José Maria Caminos Marcet e outros professores constataram que a fotografia é um dos elementos informativos que mais dificuldades esta tendo para se adaptar ao novo meio, tanto em termos qualitativos como quantitativos. Analisando as edições digitais dos jornais *El País*, *ABC*, *La Vanguardia* e *El Mundo*, de uma semana do ano 2000, comparada a mesma semana do ano de 2006, verificaram que a utilização era de qualidade inferior ao que se via nos veículos impressos. Em 2000, a fotografia era escassa e repetitiva; em 2006 houve um aumento de quantidade, mas não se observou uma mudança significativa de qualidade. Todos apresentam “galeria de fotos” ou álbuns com reportagens ou ensaios fotográficos; no entanto há

pouca criação. As fotografias das primeiras páginas não têm a mesma relevância das edições impressas; são um mero adorno, um cromo que rompe a monotomia. A foto se converte em mera acompanhante do texto. Apesar do aumento no número de fotos no conjunto de cada edição a imagem fotográfica ainda não encontrou o seu verdadeiro lugar na web.

A migração da imagem fotográfica do meio impresso para o suporte digital-eletrônico está acarretando uma profunda transformação na produção, fruição e armazenamento, que talvez ainda não percebamos porque estamos mergulhados na aceleração, no uso mais comum, na imagem descartável e sempre substituída e substituível. O webjornalismo ainda está engatinhando na utilização desse campo imagético construído por matrizes fotográficas. A imagem digital propiciou espetacularidade e mobilidade. Em alguns jornais, como o *Clarín*, a fotografia é usada como link para texto gráfico, texto sonoro, como chave para conexões hipertextuais. O *Clarín* ainda é uma exceção. Suas fotos apontam para o real, mas trabalham com a complexidade da imagem, dentro da conceituação explorada pelo pesquisador da Universidad Autònoma de Barcelona, Josep M. Català.

Català e o fotógrafo, crítico e professor Joan Fontcuberta trazem reflexões que nos auxiliam a analisar a fotografia de pixels. Fontcuberta reuniu numa antologia – *Estética fotográfica* – textos clássicos da teoria da imagem fotográfica. Vinte anos depois, publica uma nova edição e no prólogo, discorre sobre as mudanças havidas nesse período. Pondera que existe um consenso em contemplar a fotografia como uma forma de ver que impregnava toda a cultura moderna – e assim os conceitos de objetividade, verdade, memória. Esses temas ainda persistem, mesmo com toda a problematização dos contextos atuais. Hoje, diz Fontcuberta (2007): “O que queremos saber é como essa combinação de luz, espaço e tempo adquire um sentido para nós (...)”.

O fotojornalismo pede o índice, necessita do índice para se legitimar. É quase uma exigência filosófica. Porém, onde está o índice na imagem digital? Como conciliar essa necessidade pragmática do registro jornalístico com essa tecnologia de índices deslizantes? As tecnologias operam cortes, fraturas, apagamentos:



A facilidade de registro e reprodução tem afastado o jornalismo da utilização de potencialidades da imagem complexa

Por uma parte, a tecnologia digital acentua a fratura entre imagem e suporte, entre informação e matéria. A tecnologia digital desmaterializou a fotografia, que se torna hoje a informação em estado puro, conteúdo sem matéria, cujo poder de fascinação passará a se reger por fatores novos. Por outro lado, a substituição do grão de prata pelo pixel não equivale a uma mera transformação de suportes; e sim nos obriga a reconsiderar a essência mais íntima do meio. O estatuto icônico do registro fotográfico convencional está suplantado por outro, distinto, que se acerca, por um lado, ao estatuto da pintura e por outro, ao da escritura (Fontcuberta, 2007:8).

Se o processo de fabricação fotográfica está se aproximando da pintura e da escritura, então a imagem está prenhe de complexidade. No entanto, a facilidade de registro e reprodução e os princípios de eficácia econômica têm afastado o jornalismo da utilização das potencialidades da imagem complexa. Em seu alentado tratado sobre a imagem, Josep M. Català mostra de onde parte sua reflexão:

(...) é desta arquitetura que combina o interno e o externo, o fixo e o móvel, o espaço

e o tempo, o subjetivo e o objetivo que surge a verdadeira complexidade visual (...) Tratava-se de pensar as imagens mas também de pensar com as imagens, para colocar sua particular fenomenologia e os problemas epistemológicos, cognitivos e estéticos que as envolvem (Català, 2005:22).

E há a questão das imbricações com o texto verbal. Mais adiante, Català chama a atenção para as relações verbais/visuais nas páginas da web:

Estas páginas são disposições primordialmente visuais; são, em uma palavra, imagens. Pouco a pouco os pesquisadores se irão dando conta de que o fato de um número tão elevado de textos se encontrar em uma situação de proximidade permeável (contigüidade más digital que espacial) promove a possibilidade de interconexões entre os mesmos, que por sua vez abrirão o caminho a novos espaços fenomênicos” (Català, 2004:85).

Aí entra o raciocínio visual que engloba o conceito de imagem complexa. O autor considera que imagens complexas vêm sendo utilizadas de maneira bastante intuitiva e que suas potencialidades devem ser ampliadas. Questões sobre as relações texto/imagem seriam motivo para outro trabalho, pois não cabem na discussão aqui empreendida. Ressaltamos a importância do conceito de imagem complexa para o estudo das novas configurações fotográfi-

cas e deixamos apenas o registro dessa vinculação com o verbal.

A imagem fotográfica contemporânea, entendida e trabalhada em sua complexidade poderia trazer formas mais expressivas e informativas ao jornalismo. E o índice continua presente, embora cada vez mais virtual. Todas as formas de representação estão condenadas a se perguntar, em algum momento, sobre seus traços do real. A fotografia também se depara com o antiquíssimo dilema dos produtores de arte e de literatura: a arte reflete a sociedade? A literatura dá conta de registrar a vida, o mundo?

Por mais que a arte e a literatura se pensem como discursos autônomos – e quantas teorias estéticas não defenderam isso – subsiste sempre a finalidade de reproduzir, de alguma forma, a realidade, nem que seja como alegoria; ou pelo menos a necessidade de construir uma outra realidade que possa influir, de alguma maneira, no real. A referência ao real é inescapável.

De qualquer modo, a fotografia nos seguirá comovendo, sejam as crianças de Sebastião Salgado brincando com ossos, seja a imagem do desastre aéreo, o riso irônico do político, o olhar assustado da menina iraquiana... Por que os familiares de vítimas de violência ou acidentes estampam imagens de seus entes queridos em camisetas? A fotografia ainda preserva algum vestígio de evidência.

Referências

- ANDRADE, Joaquim Marçal F. de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2004.
- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. "A mensagem fotográfica". In: *O óbvio e obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CATALÁ, Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de la imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.
- COSTA, Helouise Lima. *Aprenda a ver as coisas*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). – Escola de Comunicação e Artes, ECA-USP, São Paulo, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papi-rus, 1994.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: G.G, 2007.
- KEVIN, Robin. "Nos seguirá commoviendo una fotografia?" In: LISTER, Martin. *Cultura visual y cambio tecnológico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LOUZADA, Silvana. "El periodismo fotográfico em la transición de la prensa carioca". *Signo y pensamiento*, n.48, Pontificia Universidad Javeriana, Colômbia.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARCET, Jose Maria et all. "El uso de la fotografia en los diarios digitales españoles". *Comunicación y Sociedad*, vol.19, n.2, Universidad de Navarra, dec. 2006.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papi-rus, 1996.
- SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2005.
- TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.