

Fotojornalismo: a manipulação visual da notícia

Dissertação de mestrado defendida no curso
de Comunicação Social da Faculdade Cásper Líbero
Orientador: Prof. Dr. Antonio Adami

NELSON
CHINALIA

O papel do repórter fotográfico, diante da nova configuração dos produtos jornalísticos impressos, ganha uma nova dimensão, na qual o mais importante não é mais o fato, mas sua representação, sua plasticidade, muitas vezes em detrimento da informação. As novas tecnologias têm propiciado uma verdadeira revolução nas formas de captação e transmissão de imagens, o que leva o fotojornalista a perder o controle sobre sua produção, pois, no processo de elaboração da informação, suas imagens podem ganhar novos contornos, novos tratamentos para buscar não somente a representação da notícia, mas também para obter a estetização e, conseqüentemente, a manipulação. A fotografia torna-se espetáculo, para se conseguir algum objetivo através da informação visual ou apenas alavancar vendas, gerar lucros. Conforme assinala KOSSOY (1999: 31): “A fotografia de imprensa é o resultado de um processo de criação/construção técnico-cultural-estético de uma realidade imaginada, dramatizada de acordo com a ênfase pretendida em função da finalidade ou

aplicação a que se destina”.

As imagens jornalísticas sofreram mudanças radicais a partir do momento em que ganharam cores, com os novos métodos de impressão. Os cortes, reenquadramentos, alterações de todos os tipos não são descartados na edição final da imagem na página do jornal. Toda fotografia para ganhar as páginas dos jornais ou revistas precisa ser digitalizada e as informações nela contidas se transformam em números – zeros e uns – que podem ser profundamente alterados, dando margem a novas construções, manipulações e possíveis transformações parciais ou totais na imagem captada.

O trabalho do fotojornalista, bem como as pautas impostas ao novo fazer jornalístico, sofreu mudanças profundas a partir do momento em que a notícia deu ênfase ao aspecto visual da página. Em meados dos anos 90, os grandes jornais passam a publicar as imagens em cores, as fotografias impressas buscam muito mais plasticidade que informação. Até mesmo os registros escritos mudam para acompanhar o espetáculo da imagem, con-

forme afirma o ex-editor de fotografia da *Agência Estado*, Silvio Ribeiro: “Não são raras as vezes que uma fotografia dá origem a uma matéria. Se eu tiver uma foto boa, eu mudo o jornal. A fotografia ganhou seu devido valor nos últimos anos, basta ver diariamente o espaço que ela ocupa na primeira página, às vezes ela é mais importante que a manchete.”

Com as novas tecnologias mudaram-se os conceitos sobre as formas de representação da realidade. A fotografia, antes vista como documento do real, ou um momento privilegiado eleito pelo fotojornalista, passa a ganhar novos contornos que buscam cores mais intensas, ressaltam aspectos de claro ou escuro que uma cena pode conter. Não apenas no aspecto estético, cuja intervenção se torna menor, mas o caso é que quase tudo pode ser transformado pelas novas ferramentas tecnológicas de captação e manipulação pós-produção da imagem.

Hoje, as técnicas de manipulação são tão simples que, virtualmente, podemos unir pessoas que fisicamente estão distantes, como se estivessem num diálogo frente a frente. O autor da imagem (o repórter fotográfico) já não sabe se a fotografia transformada via programas computador é realmente de sua autoria, se ela representa ou continua representando a realidade dos fatos. O leitor deveria saber que tudo pode ser uma grande farsa manipulada segundo os interesses de cada jornal. Até mesmo nas redações muda o perfil do editor. Para exercer essa função é fundamental o conhecimento das novas tecnologias, uma vez que este o auxilia a compreender o produto da

nova empresa jornalística, filha do pós-modernismo e da conseqüente espetacularização da notícia. O editor não apenas detém os conhecimentos dos recursos gráficos, dos processos de fechamento do jornal, mas conhece e está envolvido com áreas diversificadas da empresa, atuando com ferramentas importantes, tais como a pesquisa, o marketing e as variáveis do produto, como a publicidade, o classificado e as relações público/jornal. Nesse contexto, não só a fotografia, mas toda a informação sofre profundas mudanças diminuindo ainda mais as distâncias entre a notícia e a publicidade, entre a realidade e ficção (conforme pode ser observado no quadro “Fotografia e Ressignificação” na página seguinte).

FOTOGRAFIA E INFORMAÇÃO

A fotografia ao surgir no século XIX inaugura a visão mecânica da natureza, com suas combinações químicas, ópticas e físicas. É um produto, portanto, das ciências emergentes que buscavam formas de representação sem a interferência humana (o discurso da mimese), sempre vista como o efeito da realidade ligado à imagem fotográfica. A fotografia, de início, só é percebida pelo olhar ingênuo da semelhança. Num olhar retrospectivo, tanto antes da fotografia, como depois dela, fica evidente a vocação, ou melhor, a obsessão humana pela reprodução da imagem visível, como descreve DUBOIS (1994: 116): “Desde que o ser humano, ainda nas cavernas tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza, o mundo passou a ser, cada vez mais

crecientemente povoado de duplos, réplicas do visível. A fotografia está na linha de um processo que não começou nem terminou nela. Para ficarmos só no universo de representações bidimensionais, antes dela haviam os desenhos na pedra, cerâmica, couro papel tecido etc.; havia também as pinturas,

as gravuras. Depois dela vieram o cinema, as impressões gráficas industriais, a televisão, o vídeo, a holografia e, hoje a computação gráfica. Dentro desse contexto as indagações sobre a fotografia devemos começar pelo seguinte: nessa linha de continuidade qual o traço diferencial da fotografia? De

FOTOGRAFIA E RESSIGNIFICAÇÃO

Um exemplo de fotografia jornalística que se transformou em imagem publicitária dois dias após sua publicação foi registrado na edição da *Folha de S. Paulo* do dia 25 fevereiro de 2002. A imagem publicada em três colunas no alto da capa, muito bem enquadrada, mostra o presidente Fernando Henrique Cardoso com sua neta Júlia, em Varsóvia (Polônia), tendo como fundo um enorme cartaz de um fabricante de cosméticos. Legenda: "o presidente FHC com a neta Júlia em Varsóvia, onde pediu a convocação do jogador Romário para a seleção brasileira". Ao lado da fotografia uma nota ratifica a legenda reforçando o pedido do presidente sem mencionar maiores detalhes sobre sua viagem à Polônia.

A fotografia mostra o presidente e sua neta muito bem vestidos para o rigoroso inverno local. A neta adolescente veste um casaco de pele, chapéu, cachecol e luvas, enquanto que seu avô veste um elegante sobretudo e luvas. Parecem que posam para a foto de Sérgio Lima (*Folha Imagem*), que demonstrou habilidade ao enquadrar a bem vestida Júlia na imagem glamurosa de uma modelo no cartaz da Avon.

Dois dias depois, 27 de fevereiro, nas páginas A-6 e A-7 da mesma *Folha*, é publicado um anúncio de página espelhada com o fundo cor-de-rosa. A mesma fotografia, desta vez muito maior e melhor definida, ocupa quase toda a página 6, e, na página ao lado, apenas uma frase: "Com Avon você sai bem na foto em qualquer lugar do mundo".

A fotografia original, cujo objetivo é complementar uma informação jornalística em 25/02, ganha novos contornos dois dias depois. Percebe-se um nítido "tratamento" na fotografia, apesar de manter o enquadramento original. A imagem ganha mais detalhes nas áreas escuras e com este efeito o casaco preto de Júlia e o sobretudo do presidente, bem como o grande cartaz ao fundo, ganham detalhes que não eram notados na imagem jornalística. Com o "tratamento" dado à imagem, detalhes preciosos ganharam visibilidade, como requer uma fotografia publicitária.

Na foto original aparecem ainda duas pessoas, uma atrás do presidente, e outra, atrás de sua neta, possivelmente dois seguranças, que tiveram seus rostos devidamente "apagados" para evidenciar ainda mais o brilho dos "modelos" famosos. Outro detalhe importante é que sobre a fotografia no anúncio está o logotipo da *Folha*, numa

tentativa de fazer o leitor se lembrar da edição de dois dias antes, porém com a nova significação imposta pela imagem publicitária e com uma nova legenda em duas linhas: "O presidente e sua neta em visita à Polônia". Na linha de baixo: "*Folha de S. Paulo*, detalhe da capa da edição de 25 de fevereiro de 2002", dando ainda mais a idéia de credibilidade para a fotografia, agora com nova leitura. Nessa breve análise, o que se observa é que a fotografia que informa, acrescida de algumas técnicas digitais, é a mesma que vende.



onde vem a força do grande impacto que ela foi capaz de provocar nos nossos antepassados e continua a provocar até hoje?”

Como qualquer outra imagem, a fotografia é um signo, sendo, portanto, na sua referência aquilo que está fora dela, segundo SANTAELLA e NÖTH (1997: 131), “Qualquer signo por sua natureza na sua relação com aquilo que é por ele indicado ou que está nele representado, é um duplo. Só pode funcionar como signo porque representa, substitui, registra, está no lugar de alguma coisa que não é ele próprio, daí ser necessariamente um duplo”.

Para MACHADO (1984: 24), “os signos e, entre eles, as imagens são mediações entre o homem e o mundo. Devido à sua natureza de ser simbólico, ser de linguagem, ser falante, ao homem nunca é facultado um acesso direto e imediato ao mundo. Tal acesso é através dos signos. Todas as modalidades de signos, inclusive as imagens, têm o propósito e a função de representar a realidade, mais, ao fazê-lo, inevitavelmente, interpõem-se entre homem e o mundo. Assim como os espelhos, ao mesmo tempo em que os signos refletem a realidade, também a refratam, quer dizer, ao refletir, transformam, transfiguram e, numa certa medida, até mesmo deformam o que é por ele refletido”.

Com distinções relativas, as características acima, em maior ou menor medida, são comuns a todos os tipos de signos, inclusive os fotográficos. Entretanto, a grande novidade inaugurada pela fotografia, em relação aos tipos de imagem que a antecederam, está no fato de que com ela, pela primeira vez, a imagem se viu nua e crua, re-

duzida a si mesmo, livre de todas as distorções, para melhor ou para pior, impostas pela imaginação, graças a uma máquina. Conforme assinalam SANTAELLA e NÖTH (1997: 131): “A fotografia é tida como o prolongamento de nosso sistema ótico e graças a efeitos físicos e reações químicas, constituem pedaços do mundo – mundo existente, material, físico, concreto – que a câmera tornou capaz de aprisionar, congelar, multiplicar ao infinito e guardar para sempre, para toda a eternidade. A conexão física, dinâmica e existencial da imagem com os objetos reais que ela registra é um fato incontestável. Tão incontestavelmente fiel a ponto de parecer um milagre. O milagre de duplicar o mundo. A imagem parece, afinal, ter conseguido se libertar dos limites impostos a todos os tipos de signos. A fotografia surge assim como se fosse a realidade, o próprio mundo capturado em fatias.”

A descoberta da fotografia produziu efeitos de euforia, como se vê nas declarações de Taine em sua *Filosofia da Arte*, 1865 (apud ARROYE 1978: 74): “A fotografia é a arte que, sobre uma superfície plana, com linhas e tons, imita, com perfeição e sem qualquer possibilidade de erro, a forma do objeto que ela deve reproduzir”. Em suma, a reação eufórica é uma reação de credulidade ingênua, celebratória, inocentemente apologética. “Sob tal ponto de vista a fotografia aparece como uma reprodução mediatizada, uma mônada capaz de fundir imagens e mundo, facilitando a apreensão direta das coisas.” (idem: 74)

Por outro lado, existiram posições não

tão eufóricas, algumas profundamente críticas, não a mera crítica negativista, mas instrutiva, funcionando como uma espécie de diagnóstico do caráter signico da fotografia. A marca de sua especificidade como signo, se mostrava ao apresentar uma certa ligação direta e imediata com o mundo sendo, às vezes, capaz de quase agarrá-lo, tocá-lo. A fotografia pela primeira vez, pôs na frente dos nossos olhos a brecha, a fenda aberta, o hiato de separação entre o mundo e seu registro, fazendo ruir qualquer ilusão de que o existente e o fotografado, a vida e o signo possam coincidir, como se referiu BENJAMIN (1985: 189): “A fotografia prepara este salutar movimento através do qual o homem e o mundo que o rodeia, tornando-se estrangeiros um ao outro, abrindo campo livre em toda a intimidade, dão lugar ao aclaramento dos detalhes.”

Um dos maiores críticos da fotografia e de toda reprodução maquínica foi, certamente, Charles Baudelaire, como afirma DUBOIS (1994: 30): “A aversão de Baudelaire à corrente realista e naturalista e à ideologia cientificista, guia, evidentemente, seu ponto de vista. Sua reação à fotografia está ligada ao fato de ele reconhecer na maioria das produções fotográficas de sua época a forte influência do naturalismo, onde a arte era a pintura e a fotografia era a indústria”, detalhado por Baudelaire em sua obra *Le Public moderne et la photographie*: (...) “Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro, graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portan-

to necessário que ela volte ao seu verdadeiro dever: que é o de servir as ciências e as artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que lhe faltou na memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente, a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de algum lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós.”

O que é importante apontar aqui é a clivagem que Baudelaire estabelece com vigor entre a fotografia como um simples instrumento de uma memória documental do real e a arte como pura criação imaginária, na qual, para ele o papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar a ciência para melhorar a apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética da sua época, Baudelaire coloca a fotografia em um lugar restrito. Ela é um auxiliar (um servidor) da memória, uma simples testemunha do que foi, não deven-

do nunca pretender “invadir” o campo reservado à criação artística. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo que permite escapar do real.

Por outro lado, ele acerta em cheio na questão da fotografia como um registro do passado quando a relaciona à memória como um “servidor” ou testemunha do que foi, ou como um “caderno de notas para quem necessita em sua profissão de uma exatidão absoluta, até aqui não existe nada melhor.” Baudelaire parece ter previsto que a imprensa passaria a trabalhar a fotografia como prova de um fato. Em suas críticas ao mecanicismo das reproduções do real, Baudelaire levou a imprensa a perceber que a exatidão da imagem poderia também dar credibilidade ao texto impresso. Credibilidade que pode ser conferida a informação através das fotografias que passaram a ser publicadas a partir de 1855 nas páginas do jornal.

De todas as manifestações artísticas, a fotografia foi a primeira a surgir dentro do sistema industrial. Seu nascimento só se tornou imaginável frente à possibilidade da reprodução. Pode-se afirmar que a fotografia não poderia existir como a conhecemos, sem o advento da indústria, buscando atingir a todos. Por meio de novos produtos culturais, ela possibilitou a maior democratização do saber.

A nova invenção veio para ficar. A Europa se viu aos poucos, totalmente reproduzida pela imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim portátil e ilustrado. O homem moderno diante desse novo

cenário, tinha que ver para crer! Não podia mais contar com a lentidão e imperfeição e escassez das imagens produzidas artesanalmente por desenhistas e pintores de sua época.

A sociedade europeia levou muito tempo para compreender o real valor da produção fotográfica. Em 19 de agosto de 1839, a Academia Francesa mal anunciava publicamente a invenção do Daguerreótipo e o pintor Paul Delaroche já declarava enfaticamente: “De hoje em diante, a pintura está morta”.

Baudelaire negava publicamente a fotografia como forma de expressão artística, alegando que “a fotografia não passa de refúgio de todos os pintores frustrados”, e, sarcasticamente, celebrava a fotografia “como uma arte absoluta, um Deus vingativo que realiza o desejo do povo... e Daguerre foi seu Messias... Uma loucura, um fanatismo se apoderou destes novos adoradores do sol!”. Naquela época, somente era possível produzir imagens com auxílio da luz solar.

Com estas declarações, Baudelaire refletia o impacto causado pela fotografia na intelectualidade europeia da época. Um artigo publicado no jornal alemão *Leipziger Stadtanzeiger*, ainda na última semana de agosto de 1839, ajuda a compreender melhor este confronto: “Deus criou o homem à sua imagem e a máquina construída pelo homem não pode fixar a imagem de Deus. É impossível que Deus tenha abandonado seus princípios e permitido a um francês dar ao mundo uma invenção do Diabo”. [1]

A nova concepção da realidade conturbou o mundo cultural e artístico euro-

peu. Como entender que a fotografia viesse para ficar, a não ser em substituição das tradicionais formas de representação?

Já se haviam gastas vãs sutilezas tentando decidir se a fotografia era ou não arte, mas preliminarmente, ainda não se perguntara se esta descoberta não transformava a natureza geral da arte. Novidade numa época em que as artes plásticas, o teatro e a literatura passavam por uma série de mudanças com proclamações e manifestos de diferentes “ismos”, nasceram novas perspectivas na linguagem fotográfica.

Como não se poderia obter os resultados desejados pela simples aplicação dos processos tradicionais, começam a se desenvolver novas técnicas baseadas numa grande variedade de recursos, principalmente químicos, novas técnicas de enquadramento e iluminação. A fotografia vai aos poucos perdendo seu caráter de “cópia do real” para ser mais subjetiva, intimista, interpretativa, valorizando o discurso de seu próprio autor. As objetivas, por outro lado, foram reestudadas, com o intuito de se obter uma melhor qualidade de imagem e uma focalização mais suave. A fotografia trouxe consigo a aura da veracidade e seu surgimento contribuiu diretamente para que todos os segmentos artísticos, literários e intelectuais passassem por uma profunda reflexão, evidenciando um dado importante que até aquele momento permanecera intacto: “a concepção que o homem tinha de si próprio”, conforme observa FREUND (1976: 78).

A fotografia revela detalhes que fogem aos olhos e congela momentos que jamais poderão ser recompostos, tornando-se às vezes a testemunha ocular da história. O que Baudelaire não previu é que a fotografia é bem mais que uma impressão luminosa e mecânica do real. A fotografia, desde seu nascimento, revelou aos olhos atônitos do ser humano imagens quase mágicas, de povos e lugares remotos, fixou momentos mais simples ou especiais da vida familiar. Parentes se conheceram por fotografias, coisa impossível antes do século XIX. E ao longo do tempo a fotografia tornou-se o testemunho fiel dos acontecimentos sociais e políticos. Mas a popularização desse meio permitiu que qualquer cidadão se convertesse tanto num consumidor de imagens como em produtor delas.

As facilidades tecnológicas atuais permitem que todos possam fazer seus registros fotográficos, alguns que dominam um pouco mais as possibilidades fazem da fotografia uma forma de expressão comparada a de profissionais. A fotografia eletrônica trouxe consigo uma verdadeira reinvenção da fotografia e do fazer fotográfico. A computação transforma a fotografia em dígitos. “As possibilidades de sua manipulação deixam de ser periféricas e passam a ser um assunto central” conforme afirma VICENTE (1993: 48). [2] Para ele, toda imagem fotográfica, para ganhar as páginas impressas, precisa ser transformada em código binário (digitalização). Quando digitalizada, pode ser alterada parcial ou totalmente sem que tenhamos

possibilidade de descobrir as alterações.

Diante destas novas configurações, o registro fotográfico pode ser alterado de diferentes maneiras, podendo, então, buscar uma estética, antes, durante e após o registro da imagem. As novas tecnologias permitem, hoje, solucionar problemas técnicos complexos. Para a imagem digital não é necessário que exista o fato real – a realidade pode ser criada ou recriada, baseada na existência real ou no ficcional. A cada dia o leitor entende mais sobre as possibilidades da era digital e acredita menos naquilo que vê impresso. A chamada era da imagem pode se transformar na era do descrédito.

NOTAS

1 - Artigo publicado no jornal alemão *Leipziger Stadtanzeiger*, em 26 de agosto de 1839, pág. 1.

2 - VICENTE, Carlos Fadon. “Fotografia eletrônica, uma reinvenção da fotografia”. In: *Irisfoto*. (nº 46, pp. 48-49), 1993.

BIBLIOGRAFIA

ARROYE, Jean. *Semio-photo ou la Mort de l'analogie*. Paris: Critique, 1978.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Textos – Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1985.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.

FREUND, Gisèle. *La Fotografia Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem – Cognição, Semiótica*, São Paulo: Iluminuras, 1998.