

## FOTOJORNALISMO: QUE REGIME DE VISIBILIDADE?

SOFIA ALEXANDRA DA COSTA LOPES

*Instituto Politécnico do Porto*

xecamaria@gmail.com

### Resumen

Este trabajo pretende problematizar, a partir de una declaración de Martine Joly, el lugar del fotoperiodismo en el régimen estético del arte, de acuerdo con la comprensión de Jacques Rancière, de las relaciones entre estética y política.

*Palabras clave:* fotoperiodismo, imagen, arte, estética, política.

### Abstract

This paper aims to problematize the place of photojournalism within the aesthetic regime of art, according to Jacques Rancière understanding of the relationships between aesthetics and politics.

*Keywords:* photojournalism, image, art, aesthetics, politics.

### 1. Problematizar

“A imagem pode tornar-se perigosa tanto por excesso como por falta de semelhança” (Joly, 1994, p. 43). Esta afirmação serve de mote à presente reflexão, pela riqueza de conceitos que reúne e pela problematização que fomenta.

Em que medida podemos falar de uma imagem perigosa? Como definir excesso ou falta de semelhança? Estas questões são as primeiras impressões que podemos retirar da declaração mas, mais pertinentes ainda, são as que

---

*Recibido: 02/12/2011. Aceptado: 15/02/2012.*

vislumbramos na raiz deste questionamento. O que é afinal uma imagem? Que poder representativo tem a imagem?

O nosso propósito, neste artigo, é partir de uma noção da imagem enquanto signo analógico, enquanto ordenação de sentido cujo princípio de funcionamento é a semelhança, explorando até que ponto podemos falar da imagem jornalística, tal como descrita por Jacques Rancière: “the legible testimony of a history written on faces or objects and pure blocs of visibility, imperious to any narrativization, any intersection of meaning” (Rancière, 2009, p. 11).

## 2. A imagem como signo analógico

Senso comum, levantar a questão da semelhança, no âmbito da imagem, mais propriamente da imagem fotográfica, pode parecer redundante. Mas filosoficamente é uma questão em aberto; procuramos compreender de que forma podemos definir a imagem, escolhendo diversas estratégias de entendimento da mesma, descobrindo permanentemente camadas de significação no objecto fotográfico e na sua relação (ou não) com o(s) seu(s) referente(s).

Podemos, no entanto, assentir no facto de a imagem funcionar como uma analogia, como “algo que se assemelha a qualquer outra coisa” (Joly, 1994, p. 42). Remete-nos esta afirmação para o princípio da semelhança, princípio este que comanda a função representativa da imagem e que sugere dois problemas: por um lado, a imagem pode ser tão semelhante que conduz a uma confusão entre a representação e o representado; por outro, a semelhança pode ser insuficiente, o que pode implicar uma ilegibilidade por parte do observador, perdendo-se a relação de sentido entre o significante e o referente. Podemos assim falar de variações qualitativas da analogia, que afetam a “função cognitiva, referencial ou denotativa que está associada às fotografias de imprensa” (Joly, 1994, p. 65).

Ainda que conscientes de que, “nenhuma mensagem pode ser absolutamente denotativa, mesmo que o pretenda, como a linguagem jornalística ou científica”<sup>1</sup>, devemos reconhecer que a perigosidade, associada a este princípio de funcionamento da imagem, está ligada à percepção que o sujeito tem da mesma, bem como à expectativa e contexto em que esta está inserida.

Não mantemos a mesma atitude perante uma fotografia exposta numa galeria e uma imagem na capa de um jornal. A importância da dimensão analógica da imagem depende, em grande parte, do seu suporte e contexto.

---

<sup>1</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, citada por Martine Joly (1994, p. 65).

Isto torna-se mais importante quando nos referimos ao fotojornalismo. A relação entre a dimensão estética e o objetivo informativo da imagem é objeto de um permanente questionamento, em torno do que deve ser o fotojornalismo enquanto maneira de fazer.

Como nos diz Jacques Rancière, the “images of art are operations that produce a discrepancy, a dissemblance” (Rancière, 2009, p. 7). Como entender então o fotojornalismo como atividade informativa e prática artística? Como pode uma imagem ter uma raiz analógica, de semelhança e ao mesmo tempo provocar a dissemelhança?

É precisamente nestas interseções de sentido que encontramos a fertilidade das fotografias jornalísticas. Não é nossa preocupação, aqui, definir fotojornalismo. Não será nossa ocupação entrar nesta questão semântica e concetual. O que nos dirige é a intenção de compreender de que forma a fotografia apresenta “a relationship between the sayable and the visible, a relationship which plays on both the analogy and the dissemblance between them” (Rancière, 2009, p. 7). Que lugar para as imagens jornalísticas?

### 3. A fotografia jornalista como *imagem nua*?

No seu livro *The future of Image*, Jacques Rancière distingue três categorias de imagens que são exibidas nos museus e galerias. São elas a imagem nua (*naked image*), a imagem ostensiva (*ostensive image*) e a imagem metamórfica (*metamorphic image*)<sup>2</sup>.

Define *imagem nua* como o tipo de imagem que não constitui arte, porque exclui o que é nuclear na definição de uma imagem artística. A discrepância e dissemelhança não são traços característicos destas imagens, apenas o testemunho de uma realidade.

Por oposição à *imagem nua*, a *imagem ostensiva*, apresenta-se como arte, ainda que o seu princípio seja de *pura presença, sem significação* (*sheer presence, without signification*)<sup>3</sup>. Reveste uma natureza icónica que expressa a dialética contemporânea das imagens.

Por fim as *imagens metamórficas*. Imagens, de acordo com o autor, baseadas num postulado de indiscernibilidade: “they simply set out to displace the representations of imagery, by changing their medium, by locating them in a different mechanism of vision, by punctuating or recounting them differently” (Rancière, 2009, p. 27).

---

<sup>2</sup> Conceitos desenvolvidos a partir da p. 22 do livro *The Future of Image*.

<sup>3</sup> Expressão utilizada na p. 23 da obra citada.

Estas três categorias de imagem são formas de “imageness”, formas de atestar a presença e o testemunho histórico, pensar e dispor a relação entre a arte a imagem, numa dialética permanente de deslocação de sentidos e possibilidades.

As fronteiras entre as categorias imagéticas são difíceis de limitar, primordialmente pela natureza dual da imagem estética, que torna muitas vezes complexa a possível classificação. A imagem apresenta uma dupla metamorfose: “the image as cipher of history and the image as interruption” (Rancière, 2009, p. 25). A discrepância, a dissemelhança.

Procuramos encontrar o lugar das imagens jornalísticas neste universo de sentido.

Jacques Rancière dá como exemplos de *imagem nua*, as fotos dos repórteres em 1945, testemunho dos campos de concentração. O objetivo era mostrar uma realidade, até aqui, fora do alcance visual. Testemunhar: passar ao outro a imagem, tornar presente, atualizar o outro numa realidade até aqui não vista.

Ao procurar cumprir este objetivo de aproximação, por exposição *ao* objeto e *do* objeto, numa função epistémica de instrumento de conhecimento, essas imagens remetem para o que está ausente nelas. Os corpos torturados, aniquilados, a ausência da presença humana.

Este exemplo serve para, de alguma forma, ancorarmos o universo fotojornalístico e o seu propósito. Como nos diz Gisèle Freund, os primeiros repórteres, tinham como objetivo a obtenção de imagens isoladas, com o fim de ilustrar uma história. Esse trabalho era, e ainda hoje é, realizado sem preparação prévia, sem enquadramento imagético prévio, num movimento bem descrito por Erich Salomon, um dos primeiros fotojornalistas historicamente assinaláveis: “a actividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter. É uma batalha contínua” (citado por Freund, 1984, p. 117).

Esta é a função primária destas ilustrações, mas porque acabam muitas vezes as fotografias jornalísticas nas paredes dos museus e das galerias, porque são objeto de prémios regulares, prémios atribuídos a “fotografias que fazem perguntas”<sup>4</sup>?

Compreendermos o lugar do fotojornalista nesta disputa e distribuição conturbada de lugares e ocupações, entre o jornalismo e o trabalho artístico, entre a deontologia profissional e a liberdade estética, só é possível

---

<sup>4</sup> Sítio do Prémio fotojornalismo Visão/Bes 2008 - <http://premiofotojornalismo.visao.pt/>

após o entendimento das relações entre a estética e a política no regime estético das artes. Se por um lado a fotografia jornalística não se define primariamente como uma prática artística, veremos que ela participa dessa conturbada distribuição de lugares, dessa negociação de tempo e espaço em que se exercem as atividades.

#### 4. O fotojornalismo como prática artística

Jacques Rancière define as práticas artísticas como formas modelares de acção, de distribuição do comum: “sont des «manières de faire» qui interviennent dans la distribution générale les manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d’être et des formes de visibilité” (Rancière, 2000, p. 14). A partir da análise destas práticas, podemos compreender as relações entre a estética - o “novo regime de identificação da arte que se constitui na viragem do séc. XVIII e XIX: um determinado regime de liberdade e de igualdade das obras de arte” - e a política - “recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”, conflito para determinar os objectos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas” (Rancière, 2005, p. 2).

Com o intuito de compreendermos estas relações, o autor, distingue três regimes de identificação da arte: o regime ético, o regime poético ou representativo e o regime estético.

No regime ético, a questão das imagens surge associado ao problema da identificação da arte ou questão da divisão entre as verdadeiras artes ou saberes fundados na imitação de um modelo para fins definidos, e os simulacros de arte que imitam simples aparências.

Esta divisão inscreve-se na dinâmica de partilha das ocupações da cidade. “Il s’agit dans ce régime de savoir en quoi la manière d’être des images concerne l’ethos, la manière d’être des individus et des collectivités. Et cette question empêche l’art de s’individualiser comme tel”(Rancière, 2000, p. 28).

O regime poético ou representativo das artes, em oposição ao regime anteriormente abordado, tem no princípio mimético não um princípio normativo, mas um princípio pragmático “qui isole, dans le domaine général des arts (des manières du faire), certains arts particuliers qui exécutent des choses spécifiques, á savoir des imitations” (Rancière, 2000, pp. 28-29). Este princípio permite a definição das condições, segundo as quais podem ser, nesse quadro, apreciadas como boas ou más.

Este regime é apelidado de *poético*, pois identifica as artes (ou belas-artes) como maneiras de fazer e define em consequência as maneiras de bem fazer e apreciar as imitações; é apelidado de *representativo*, pois é a noção de representação ou de mimesis que organiza as maneiras de fazer, de ver e de ajuizar. Por um lado, criam-se as condições de autonomização das artes, mas essa autonomia articula-se com, a hierarquia global das ocupações políticas e sociais<sup>5</sup>.

Por fim, o regime estético das artes. Porquê estético? Pois a identificação da arte não se faz por uma distinção das maneiras de fazer, mas pela distinção de um *modo de ser sensível* próprio dos produtos da arte. As coisas da arte são identificadas pela sua pertença a um regime específico do sensível. É no seio deste regime que a imagem é entendida diferentemente.

A imagem, como nos refere o autor, “is a way in wich things themselves speak and are silent. In a sense, it comes to lodge at the heart of things as their silent speech” (Rancière, 2009, p. 13). Ela refere-se a duas coisas distintas: a relação de semelhança com o original a partir de um conjunto mínimo de dados que a criam a identificação entre o objeto e a sua representação, e a alteração dessa mesma identificação pela operação ao nível da dissemelhança, criando assim um objeto artístico. No seio do regime estético entendemos assim, o movimento de opostos que abre a uma reinterpretção do conceito de arte.

É neste contexto concetual que entendemos o papel do fotojornalismo, enquanto maneira de fazer, atividade e ocupação. A questão, na atualidade, está no papel do fotojornalista, entre a tarefa que pode ser atribuída a qualquer observador que regista fotograficamente um evento, para mero registo de um relato, e o de um artista, o criador que cria discrepância, dissemelhança, conduzindo a novas leituras significativas do real.

## 5. O espaço público e o fotojornalismo

Compreendemos o universo conceptual de Rancière, primordialmente o seu entendimento das complexas relações entre estética e política, através da caracterização do regime estético das artes. Este entendimento conduz-nos a uma reflexão sobre o papel das práticas artísticas no universo do espaço público.

Existindo estas relações transversais entre a estética e a política, como entender o lugar das práticas artísticas numa sociedade e num regime, em

---

<sup>5</sup> Rancière, 2000, p. 30.

que a arte não ocupa já um lugar específico, não se identifica como uma ocupação particular, não é uma distribuição do sensível, mas antes um modo de ser sensível?

Segundo o autor, a complexidade deste entendimento advém da tensão permanente entre duas *políticas estéticas*: por um lado a experiência estética assemelha-se a outras formas de experiência, o que tende a apoiar esta dissolução da arte noutras formas da vida pública (*le devenir vie de l'art*)<sup>6</sup>; por outro, a arte eleva o seu potencial político, distinguindo-se das outras atividades e resistindo a qualquer dissolução (*la forme resistente*)<sup>7</sup>. Esta tensão ajuda à compreensão do lugar da política no *coração* da arte e da estética.

O fotojornalismo como prática artística no seio do regime estético das artes não foge a esta tensão que recorta o espaço público. Ele está entre a “identidade de um trabalho e de uma ociosidade<sup>8</sup>, de um movimento e de uma imobilidade, de uma actividade e de uma passividade” (Rancière, 2005, p. 4). A indiferenciação entre a arte e a vida cria um permanente questionamento em torno da realidade situacional do fotojornalista.

Um factor determinante da sua condição particular é o tempo. O registo de um evento não permite a preparação, convida ao improvisado, é determinado pela criatividade e engenho do fotógrafo. Muitas vezes não conseguimos distinguir, tampouco, onde começa e onde termina a prática fotojornalística.

Exemplo deste desenho situacional é a imagem de Manuel Roberto<sup>9</sup> de Rem Koolhaas (Fig. 1), na escadaria da Casa da Música, em 13 de março de 2005, um mês antes da inauguração deste edifício.

Esta imagem foi obtida quando o fotojornalista, passando pelo local de automóvel, reconheceu o arquitecto, autor do projecto da Casa da Música, na cidade do Porto, sentado na escadaria principal do edifício projetado por si, tranquilamente ao sol, num intervalo do que seriam os últimos trabalhos até à inauguração.

A fotografia não resultou de um propósito prévio, da captação de um momento socialmente relevante, tão simplesmente do registo de um gesto

<sup>6</sup> Berrebi, 2008.

<sup>7</sup> Berrebi, 2008.

<sup>8</sup> Entendida por Jacques Rancière como o “distanciamento com relação a todo o ‘trabalho’ social”; apesar de o fotojornalismo ser entendido como uma atividade e não, à partida, como uma ociosidade, é bastante comum a discussão em torno do papel do fotógrafo nos cenários que observa e regista, bem como a possibilidade de qualquer cidadão comum poder desempenhar este papel, atendendo à crescente democratização dos meios tecnológicos.

<sup>9</sup> Fotojornalista do jornal diário português *Público*; imagens utilizadas com o consentimento do autor.



Fig. 1. Rem Koolhaas na escadaria da Casa da Música. Fotografia publicada no jornal *Público* em 14/05/2005. Edição: Porto. Autor: Manuel Roberto.

que nos remete, para as invisibilidades que não são parte da ilustração, mas ocupavam, à data, o espaço público social e político. A Casa da Música, uma construção realizada no âmbito do projeto Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, foi um projeto polémico, moroso, dispendioso e a população da cidade encontrava-se na antecipação de um juízo valorativo “enformado” pela comunicação social. A inauguração estava na agenda mediática, mas não certamente a pausa intimista do arquiteto, num intervalo do seu trabalho.

Esta imagem parece ilustrar o poder que tem uma aparência, de reconfigurar o “dado” da realidade, de reconfigurar a própria relação entre aparência e realidade. Constrói uma ficção, no sentido de uma “nova relação entre o aparente e o real, o visível e o significado, o singular e o comum” (Rancière, 2005, p. 6), jogando com o contexto e as expectativas

de que falávamos no início do texto, em relação à imagem como signo analógico. Esta imagem transcende o mero registo ilustrativo de um evento, a fotografia que identifica a notícia, mas ocupa o seu lugar num regime de exibição universal, num regime estético fértil em imagens metafórmicas, que por um lado não deixam de testemunhar uma relação entre a realidade e a sua representação, mas que surpreendem pela rutura da expectativa do observador, pela forma como o conduzem a uma visão quase ficcionada; qual o lugar para a polémica na aparente tranquilidade do arquiteto?

Outro exemplo do potencial dissemelhante da imagem no fotojornalismo é uma fotografia, do mesmo autor, registada aquando das cerimónias comemorativas do 10 de Junho, Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades portuguesas, em 2000 (Fig. 2).

Na imagem surgem os mais altos representantes dos órgãos de soberania do Estado português (da esquerda para a direita): o Presidente da Assembleia da República, Almeida Santos; o Presidente da República, Jorge Sampaio; o Primeiro-Ministro, António Guterres e o Juiz-Presidente do Tribunal Constitucional, Cardoso da Costa.



Fig. 2. Altas figuras do Estado Português na cerimónia de comemoração do feriado do dia 10 de Junho. Fotografia publicada na capa do jornal *Público* em 11/06/2000. Autor: Manuel Roberto.

Esta fotografia foi capa do jornal. A cerimónia é protocolar e dezenas de fotojornalistas posicionam-se para a imagem de circunstância, a imagem que ilustra a rigidez do contexto, a autoridade das figuras presentes. Mas o fotojornalista regista esta “composição”: a aparente atitude descontraída que cada um demonstra nos gestos. Mais do que a procura do enquadramento, do que a busca de uma formatação, esta imagem ilustra uma ruptura face ao visual predisposto do observador. Não é habitual romper o formalismo que a cerimónia obriga e nem mesmo os fotojornalistas são capazes, por vezes, de registar estes momentos de rutura, mas esta imagem cria uma nova história, para além daquilo é habitual observarmos nas personalidades identificadas na fotografia. Rompe com o próprio protocolo que orienta os fotógrafos neste tipo de registos: a tarefa é captar a imagem estereotipada e será essa a que surgirá nas páginas dos jornais.

Manifestação do que Rancière apelida de “*liberdade de indiferença*”: resultado de uma prática que por um lado é arte (categoria separada), pois “extremamente inútil, frágil e não produtiva”; e por outro, não arte (indistinta face a outras actividades), pois produto de uma arte que “não se

separa da vida pública nem a vida pública da colectividade da vida concreta de cada um” (Gil, 2005, p. 4).

Como referimos no início do trabalho, Martine Joly alertava-nos para a necessidade de refletirmos sobre a capacidade representativa da imagem, sobre a sua perigosidade enquanto perturbadora da relação de semelhança entre a realidade e sua aparência. O fotojornalismo trabalha esta relação no imediato sendo inclusivamente muito criticado por ser um género que faz uso de imagens recorrentes, estereotipadas, quer na estética, quer no significado. Um dos exemplos desta afirmação são os constantes prémios atribuídos a fotografias que exploram a imagem da *Pieta*, nos mais diversos contextos de guerra ou conflito social.

Esta acusação parte muitas vezes de críticos que não consideram o fotojornalismo uma prática artística, em completa dissonância com os que promovem concursos e prémios específicos para este género fotográfico. Estas imagens, que acabamos de analisar, podiam mesmo integrar um lote de fotografias a júri, num desses certames. A questão mais relevante é que este debate em torno do lugar do fotojornalismo e das imagens que dele decorrem, é uma discussão que ilustra as relações entre a estética e a política, tal como Rancière as descreve. O posicionamento dos géneros e das práticas artísticas, a classificação em torno do que é uma imagem nua, uma imagem ostensiva ou uma imagem metamórfica, o lugar da imagem no museu ou na capa do jornal, tornam-se questões que decorrem de um regime cujas fronteiras (ou falta delas) obriga a uma reinterpretção dos conceitos, das atividades e mesmo das ocupações.

O espaço público como palco e raiz das práticas artísticas, apresenta este pendor estético e político, onde o fotojornalismo se move e se exhibe.

## 6. Conclusão

A fotografia, especificamente a fotografia jornalística que aqui tratamos, está mais vulnerável a juízos de carácter ético e a especulações sobre o seu papel social no espaço público. Somos testemunhas quase diárias das discussões sobre os meios para conseguir determinadas imagens. Não foi nosso propósito debruçarmo-nos especialmente sobre este problema, mas não podemos deixar de considerar que as questões estética e ontológica, em torno do significado analógico da imagem e do seu princípio de semelhança, conduzem a uma discussão ética.

O facto da estética e política partilharem uma raiz comum, que dá lugar a uma negociação permanente da ocupação espaço/tempo de cada activida-

de, realça ainda mais a importância do debate sobre o lugar do fotojornalismo e das restantes práticas artísticas.

A escolha do fotojornalismo prende-se com a acessibilidade das suas imagens, bem como com a efemeridade e contingência específicas da prática. São essas mesmas condições que tornam as imagens parte da realidade quotidiana de cada um.

Terminamos com as palavras de José Gil a propósito do papel da arte e a sua inscrição no espaço público: “a maior gratificação que pode receber um artista é saber que a sua obra entrou no espaço anónimo em que, transformando-se multiplicadamente, vai fazer nascer outras vozes, outras escritas, outros pensamentos. Ter a felicidade de saber que a sua obra deixou de ser sua, precisamente pelo seu imenso poder de devir-outra” (Gil, 2005, p. 30).

## Bibliografia

- Berrebi, Sophie. 2008. “Jacques Rancière: Aesthetics is Politics”. Disponível em <URL: [www.artandresearch.org.uk/v2n1/berrebirev.html](http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/berrebirev.html)>
- Freund, Gisèle. 1984. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Veja.
- Gil, José. 2005. *Portugal Hoje, o Medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Joly, Maertine. 1994. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, Jacques. 2005. “Política da arte”. Disponível em: <URL:[www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf)>
- Rancière, Jacques. 2009. *The Future of the image*. Londres: Verso.