

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Laura Duarte Uliana

Jornalismo Visual: A Reportagem Fotográfica na Contemporaneidade

São Paulo

2020

LAURA DUARTE ULIANA

## Jornalismo Visual: A Reportagem Fotográfica na Contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* da Faculdade Cásper Líbero, na Linha de Pesquisa Jornalismo, Imagem e Entretenimento, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Simonetta Persichetti

São Paulo

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca Prof. José Geraldo Vieira

Uliana, Laura Duarte

A Reportagem Fotográfica na Contemporaneidade / Laura Duarte Uliana.  
São Paulo, 2020.

132 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero,  
2020.

Orientadora: Profa. Dra. Simonetta Persichetti.

1. Fotojornalismo. 2. Jornalismo visual. 3. Micro-história. 4. Fotografia.  
5. Comunicação. I. Persichetti, Simonetta. II. Faculdade Cásper Líbero,  
Mestrado em Comunicação. III. Título.

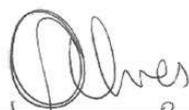
CDD 070.49

*Bibliotecária responsável: Ligia Cristina dos Santos Nunes - CRB 8/6923*

# ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

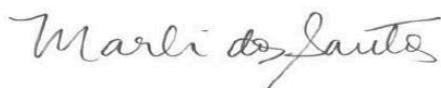
**AUTORA: LAURA DUARTE ULIANA**

**“JORNALISMO VISUAL: A REPORTAGEM FOTOGRÁFICA NA  
CONTEMPORANEIDADE”**



---

**Profa. Dra. Fabiana Aline Alves  
Universidade do Oeste Paulista - UNOESTE**



---

**Profa. Dra. Marli dos Santos  
Faculdade Cásper Líbero - FCL**



---

**Profa. Dra. Simonetta Persichetti  
Faculdade Cásper Líbero - FCL**

**Data da Defesa: 10 de agosto de 2020.**

## Agradecimentos

As primeiras pessoas que preciso agradecer são minhas avós, Cida e Antonieta, e meu avô João, por serem sempre minha maior motivação para voltar para a casa e por sempre me esperarem com muito carinho e uma xícara de chá. Com sua garra, meus avós me inspiraram a seguir sempre em frente e a ter uma visão otimista de futuro. Orgulhá-los, e ver um grande sorriso em seus rostos, é minha maior motivação.

Também tenho de agradecer à minha mãe, Sueli, por me apoiar incondicionalmente a estudar e buscar conhecimento, além de me permitir dedicar-me integralmente à pesquisa desde os tempos de graduação. Minha mãe, durante estes dois anos, conversou comigo todas as noites e acompanhou os altos e baixos do trabalho, sempre me aconselhando a manter a calma. Ela também me permitiu acesso a uma bibliografia muito rica que não tem no Brasil e que foi fundamental para a qualidade deste estudo. Minha mãe, filha do meu avô João, nunca me deixou perder a fé e a esperança; isso vai ficar para sempre em meu coração como sua maior lição.

Meu pai, José Celso, é meu maior apoiador e fã. Vibra por mim a cada pequeno passo que dou e é a primeira pessoa a me incentivar a buscar conhecimento. Meu primeiro contato com a fotografia foi através dele, que me fotografava incansavelmente quando eu era criança e, depois, me levava ao laboratório revelar as imagens já feitas e comprar novos filmes. Ele me ensinou a pegar com as duas mãos em uma câmera, quando, em uma viagem a Orlando, me deu meu primeiro equipamento fotográfico, e me ensinou o básico para eu fotografar antes de chegar na faculdade. Hoje, saímos juntos para fazer imagens. Serei eternamente grata por todas as experiências e ensinamentos.

Entretanto, quem mais me ensinou sobre fotografia foi minha orientadora, Profa. Dra. Simonetta Persichetti. A disciplina de fotojornalismo foi, desde o começo, a minha favorita na graduação, não apenas pela parte prática, ministrada pelo querido Ari Vicentini, que também me ensinou muito, mas também pelas questões teóricas colocadas pela professora Simonetta, que me intrigaram muito. Logo no começo, quando quis estudar mais, ela me recomendou livros e exposições e conversou muito comigo. Na iniciação científica, ela passou de professora a orientadora, relação esta que continua até o mestrado, e aí o aprendizado foi maior ainda. Com sua generosidade característica, Simonetta sempre fez

questão que eu aprendesse com profundidade e me ensinou a ter maior visão crítica. Com sua sinceridade, deu broncas que me fizeram pensar e fez elogios que me fizeram sorrir. Ao me “puxar”, como ela mesma coloca, me fez criar trabalhos dos quais me orgulho muito. Ao falar que as broncas que ela me dá são porque valho a pena, ela me estimula a seguir em frente. Eu tenho muito orgulho de dizer que sou orientanda de uma profissional tão ética que me ajuda a conduzir minha pesquisa com muita seriedade. Simonetta, com seu jeito tão característico — e italiano — de ser, me fez rir e me fez chorar, e em cada um destes momentos passou ensinamentos que vou levar para toda a vida.

Foi graças à Simonetta, também, que conheci duas grandes amigas, que me acompanharam durante todo o mestrado: Deysi Cioccarri e Letícia Quatel. Por já serem mestras pela Cásper, elas conseguiram me aconselhar ao longo dessa jornada, além de sempre me animarem e me ouvirem. São pessoas com quem eu quero continuar a amizade por muito mais tempo.

Outra pessoa que conhece bem o universo onde estive imersa nestes anos foi a monitora Giulia Garcia, que também se tornou grande amiga e com quem eu sei que posso contar. Sua ajuda foi fundamental ao longo destes dois anos. Quatro outras pessoas do curso de jornalismo da Cásper foram muito importantes para mim: Letícia Pugliesi e Beatriz Langella, a quem “adotei” quando estavam em seus primeiros anos de graduação, e Miguel Groisman e Natália Barão, que são grandes amigos.

Agradeço ao corpo docente do mestrado da Faculdade Cásper Líbero, em especial à Profª. Dra. Marli dos Santos tanto pelos apontamentos e sugestões de leituras na banca de qualificação quanto por seus valiosos conselhos ao longo do curso. Quem também fez apontamentos fundamentais na banca de qualificação foi a Profª. Dra. Fabiana Alves, da UNOESTE, que mergulhou a fundo no meu trabalho e fez sugestões que tornaram esta dissertação mais madura e robusta teoricamente.

Foram muitas as pessoas que me ajudaram ao longo do mestrado, e esta pequena lista de agradecimentos não consegue fazer jus a todas. Deixo aqui meu “muito obrigada” a todos e todas que me acompanharam ao longo dessa jornada.

“A fotografia nos tirou o álibi da ignorância.”

Susie Linfield

## Resumo

Esta dissertação, requisito para a obtenção do grau de mestra em comunicação na Faculdade Cásper Líbero, trata das narrativas fotográficas da contemporaneidade. Dividida em três capítulos, começamos investigando um pouco da história das revistas ilustradas e, especificamente, do uso de reportagens fotográficas, passando pelo período da República de Weimar (1918-1933), na Alemanha, e tratando em profundidade da revista *Life*, nos Estados Unidos. Em seguida, buscamos em quatro conceitos referentes à fotografia do século XX as bases para a construção do jornalismo visual do século XXI, sendo eles: fotografia humanista, novo fotojornalismo, reportagem roteirizada e reportagem dialógica. Por fim, chegamos ao conceito principal do trabalho: o jornalismo visual, como definido pelo teórico norte-americano Fred Ritchin, que se refere ao tipo de reportagem feita com diversos meios, como fotografias, vídeos, infográficos e mapas. Estabelecemos, também, uma comparação entre este conceito e a teoria da micro-história desenvolvida na Itália na segunda metade do século XX. Entrevistamos, para este trabalho, três fotojornalistas (Adriana Zehbrauskas, David Goldman e Lalo de Almeida) e dois pensadores (Fred Ritchin e Jorge Pedro Sousa) para entendermos melhor as práticas do jornalismo visual. Ao longo de todo o trabalho, damos ênfase à fotografia das classes invisíveis, ou seja, das pessoas excluídas da visibilidade dominante na imprensa, por acreditarmos que o jornalismo visual é uma maneira mais humanizada de contar estas histórias. O resultado da pesquisa foi a percepção de que o jornalismo visual pode ser considerado a evolução das narrativas fotográficas do século passado e que, na possibilidade que estudamos aqui, permite-se o uso de micro-histórias como estratégias narrativas.

**Palavras-chave:** fotojornalismo; jornalismo visual; micro-história; fotografia; comunicação.

## Abstract

The present dissertation, requirement for the masters degree at Faculdade Cásper Líbero, talks about the photographic narratives in contemporary times. Divided in three chapters, we start by investigating the history of illustrated magazines and, specifically, the use of photo essays, going through Weimar Republic (1918-1933), in Germany, and approaching Life Magazine, from United States, in depth. Following that we seek the basis for the construction of visual journalism in four different theories about photography in the twentieth century, being them: humanist photography, new photojournalism, scripted story and dialogical reporting. Lastly, we come to the main concept of this dissertation: visual journalism, as described by American scholar Fred Ritchin, which refers to the kind of report done with diverse media, such as photography, videos, infographics and maps. We establish, as well, a comparison between this concept and the micro-history developed in Italy on the second half of twentieth century. We interviewed three photojournalists (Adriana Zehbrauskas, David Goldman and Lalo de Almeida) and two scholars (Fred Ritchin and Jorge Pedro Sousa), to better understand the practices of visual journalism. Throughout this dissertation, we emphasize the photography of invisible classes, that is, of people excluded from the dominant visibility on the media, because we believe that the visual journalism is a more humane way of telling their stories. The research resulted in the realization that the visual journalism is the manifestation of the photo essays from the 20th century, and that, in its possibility which we study here, the micro-history principles can be used as a narrative strategy.

**Keywords:** photojournalism; visual journalism; micro-history; photography; media studies.

## Lista de Figuras

**Figura 1:** Primeira página da reportagem “*Franklin Roosevelt has a Wild West*”, publicada na revista *Life* em 1936. Foto: Margaret Bourke-White.

**Figura 2:** Segunda e terceira páginas da reportagem “*Franklin Roosevelt has a Wild West*”. Fotos: Margaret Bourke-White.

**Figura 3:** Quarta e quinta páginas da reportagem “*Franklin Roosevelt has a Wild West*”. Fotos: Margaret Bourke-White.

**Figura 4:** Sexta e sétima páginas da reportagem “*Franklin Roosevelt has a Wild West*”. Fotos: Margaret Bourke-White.

**Figura 5:** Duas últimas páginas da reportagem “*Franklin Roosevelt has a Wild West*”. Fotos: Margaret Bourke-White.

**Figura 6:** Primeira página da reportagem *Country Doctor* publicada na *Life*. Foto: W. Eugene Smith.

**Figura 7:** Segunda e terceira página da reportagem *Country Doctor* assim como publicadas na *Life*. Fotos: W. Eugene Smith.

**Figura 8:** Quarta e quinta página da reportagem *Country Doctor* assim como publicadas na *Life*. Fotos: W. Eugene Smith.

**Figura 9:** Sexta e sétima página da reportagem *Country Doctor* assim como publicadas na *Life*. Fotos: W. Eugene Smith.

**Figura 10:** Oitava e nona página da reportagem *Country Doctor* assim como publicadas na *Life*. Fotos: W. Eugene Smith.

**Figura 11:** Décima e décima primeira página da reportagem *Country Doctor* assim como publicadas na *Life*. Fotos: W. Eugene Smith.

**Figura 12:** página inicial da reportagem *Freedom's Fearful Foe*. Foto: Gordon Parks.

**Figura 13:** Segunda dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*. Fotos: Gordon Parks.

**Figura 14:** Terceira dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*. Foto: Gordon Parks.

**Figura 15:** Quarta dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*. Fotos: Gordon Parks.

**Figura 16:** Quinta dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*. Fotos: Gordon Parks.

**Figura 17:** Última página da reportagem *Freedom's Fearful Foe*. Foto: Gordon Parks.

**Figura 18:** Mosaico com as imagens da reportagem. Fotos: David Goldman.

**Figura 19:** Continuação do mosaico com as imagens da reportagem. Fotos: David Goldman.

**Figura 20:** Sam passa na frente de uma das farmácias onde mais comprava opióides. Foto: David Goldman.

**Figura 21:** Deb Ware lê seu diário. Foto: David Goldman.

**Figura 22:** Composição com três fotografias de Sam Ware em diferentes idades, cartões de serviços e um versículo bíblico impresso e plastificado. Foto: David Goldman.

**Figura 23:** Deb Ware leva seu filho, Sam Ware, para sua casa três semanas depois de tê-lo encontrado com overdose. Foto: David Goldman.

**Figura 24:** Imagem de abertura da matéria. Foto: David Goldman.

**Figura 25:** Imagens da primeira parte da matéria, nas quais as pessoas retratadas aparecem de forma genérica, sem a inclusão do nome das personagens ou de suas histórias. Fotos: Adriana Zehbrauskas.

**Figura 26:** Fotos da segunda parte da reportagem, na qual conta-se a história de Sophia, uma das meninas infectadas pelo Zika. Fotos: Adriana Zehbrauskas.

**Figura 27:** Mosaico da terceira parte da reportagem, na qual se conta a história da menina Alicia, também infectada pelo Zika. Fotos: Adriana Zehbrauskas.

**Figura 28:** Última parte da reportagem, na qual é retratada a vida do menino Daniel, também infectado pelo Zika. Fotos: Adriana Zehbrauskas.

**Figura 29:** mosaico com as imagens da parte “Cisjordânia e Israel”, da reportagem Um Mundo de Muros. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 30:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Cisjordânia e Israel. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 31:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Cisjordânia e Israel. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 32:** mosaico com as imagens da parte sobre o Peru, da reportagem Um Mundo de Muros. Fotos: Avener Prado.

**Figura 33:** continuação do mosaico com as imagens do muro no Peru. Fotos: Avener Prado.

**Figura 34:** mosaico com as imagens do muro entre Sérvia e Hungria. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 35:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Sérvia e Hungria. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 36:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Sérvia e Hungria. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 37:** mosaico com as imagens da parte “Brasil”, da reportagem Um Mundo de Muros. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 38:** continuação do mosaico com as imagens da parte “Brasil”, da reportagem Um Mundo de Muros. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 39:** mosaico com as imagens da parte “Quênia e Somália”, da reportagem Um Mundo de Muros. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 40:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Quênia e Somália. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 41:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Quênia e Somália. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 42:** mosaico com as imagens da parte “México e Estados Unidos”, da reportagem Um Mundo de Muros. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 43:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre México e Estados Unidos, tiradas no lado mexicano. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 44:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre México e Estados Unidos, tiradas no lado mexicano. Fotos: Lalo de Almeida.

**Figura 45:** mosaico com as imagens da parte “Estados Unidos e México” (tiradas do lado estadunidense), da reportagem Um Mundo de Muros. Fotos: Avener Prado.

**Figura 46:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Estados Unidos e México, tiradas no lado estadunidense. Fotos: Avener Prado.

**Figura 47:** continuação do mosaico com as imagens do muro entre Estados Unidos e México, tiradas no lado estadunidense. Fotos: Avener Prado.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo 1: A Reportagem Fotográfica no Século XX</b>	<b>20</b>
<b>Capítulo 2: Os conceitos acerca da narrativa fotojornalística</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo 3: Jornalismo visual e a narrativa fotojornalística na contemporaneidade</b>	<b>67</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>125</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>129</b>

## Introdução

Quando decidi fazer faculdade de jornalismo na Cásper Líbero, não imaginava que iria gostar tanto de fotografia. Logo no primeiro semestre de curso, em 2014, me interessei tanto pelo tema que decidi fazer uma extensão em Nova York, na *New York Film Academy*, em julho daquele mesmo ano.

A experiência alimentou em mim uma vontade não somente de fotografar, mas também de entender a fotografia em seus processos sociais de maneira aprofundada. Foi por isso que, durante a viagem, pedi para que a profa. Dra. Simonetta Persichetti, docente da disciplina de fotojornalismo na graduação, me indicasse alguns livros para que eu começasse a estudar. Voltei com um total de 25 livros de fotografia.

Em 2015, enquanto lia todo este material, fiz o curso profissionalizante em fotografia na FullFrame, em São Paulo. No ano seguinte, decidi fazer uma iniciação científica no Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Cásper Líbero, sob a orientação da Profa. Dra. Simonetta Persichetti. Durante o ano, escrevi dois artigos sobre a crença na fotografia como instrumento de prova: o primeiro, comparando o surgimento da revista *Life* (1936-1972) com o da agência *Magnum* (1947) em seus respectivos momentos na história da fotografia; já o segundo foi uma pesquisa sobre o *status* de documento conferido às fotografias da *Farm Security Administration*<sup>1</sup>, a FSA, dos Estados Unidos. Para este artigo, fui visitar a biblioteca do congresso, em Washington-DC, e pude fazer parte da minha pesquisa no acervo original da FSA. Ainda em 2016, participei do Congresso Nacional de Iniciação Científica, o CONIC, e meu trabalho foi classificado como o quinto melhor da categoria em que foi inscrito.

No ano seguinte, fiz meu trabalho de conclusão de curso, o TCC: foi uma comparação entre conceitos escritos por Susan Sontag e Susie Linfield acerca da fotografia de vítimas de violência política. Como aplicação das teorias, fiz a análise de imagens produzidas pelo fotojornalista brasileiro Maurício Lima no Afeganistão em 2010. Esta pesquisa, também orientada pela Profa. Dra. Simonetta Persichetti, ficou em terceiro lugar na categoria no CONIC e recebeu menção honrosa no prêmio Adelmo Genro Filho, promovido pela

---

<sup>1</sup> A *Farm Security Administration* foi o fomento do governo norte-americano à produção agrícola durante o período do *New Deal*, projeto do presidente Franklin Delano Roosevelt de fazer diversos investimentos estatais para requerer a economia dos Estados Unidos. Mas, no trabalho, falamos do departamento de documentação do órgão, que produziu um enorme acervo de fotografias (mais de 270.000 negativos) sobre o território todo do país. Por ele passaram fotógrafos como Walker Evans, Jack Delano e Dorothea Lange.

Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, a SBPJor, na categoria de Iniciação Científica.

Também neste ano, apresentei minha pesquisa realizada no CIP em dois congressos: o Eneimagem, promovido pela Universidade Estadual de Londrina, no Paraná, e na conferência internacional da International Association of Semiotics Studies, realizada em Kaunas, na Lituânia.

Assim que me formei em jornalismo, decidi partir para um mestrado. Escolhi, então, continuar seguindo a mesma linha de pesquisa desde quando comecei e, por este motivo, submeti um projeto sobre fotojornalismo para o processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Continuei a ser orientada pela Profa. Dra. Simonetta Persichetti e comecei a pesquisa cujos resultados serão apresentados nesta dissertação.

O presente trabalho começou a partir de uma curiosidade: como são produzidas as narrativas fotográficas na contemporaneidade? Não o fotojornalismo de imagem única ou as reportagens mais factuais, mas sim as grandes narrativas, como as publicadas em sites de renomados jornais internacionais como o norte-americano *The New York Times* e o britânico *The Guardian*, assim como no brasileiro Folha de S.Paulo.

O objetivo desta pesquisa é discutir as narrativas fotojornalísticas na contemporaneidade e sua manifestação no jornalismo visual, conceito definido por Ritchin (2018) que será aprofundado no capítulo 3. Para isso, em primeiro lugar, traçamos um panorama histórico do uso de narrativas fotográficas, partindo das revistas ilustradas alemãs do período da República de Weimar (1918-1933), como a *Berliner Illustrierte Zeitung* e a *Münchener Illustrierte Presse*, passando pela revista estadunidense *Life* (1937-1972) e suas grandes reportagens — três delas a serem estudadas aqui — até chegarmos ao fotojornalismo da contemporaneidade. Acreditamos que o fotojornalismo atual tem como influência o que era publicado no século XX nas revistas ilustradas e, portanto, ao fazer o histórico, conseguiremos encontrar características que nos ajudem a compreender as narrativas fotográficas da contemporaneidade.

Junto com o histórico, também comparamos conceitos sobre a fotografia que possam nos ajudar a entender o porquê do surgimento deste tipo de reportagem e em qual sociedade elas estavam inseridas. Os conceitos que aqui estudamos são: a fotografia

humanista (GAUTRAND, 1998), a fotografia dialógica, a roteirização da reportagem (ROUILLÉ, 2009) e o novo fotojornalismo (RITCHIN, 2013).

Para falarmos da contemporaneidade, entrevistamos teóricos relevantes do campo do fotojornalismo mundial, como o estadunidense Fred Ritchin e o português Jorge Pedro Sousa, e os fotojornalistas David Goldman, Adriana Zehbrauskas e Lalo de Almeida, que trabalham com este modelo de narrativa. Analisamos, aqui, o conceito de “jornalismo visual”, pensado por Ritchin (2018) a reportagem que engloba diversas formas de mídias, desde a fotografia até o vídeo, a infografia, o áudio, o texto e até mesmo o uso de mapas, mas nossa análise terá como foco o uso de fotografias jornalísticas.

Também utilizamos três fotorreportagens como base para a comparação com o conceito, a fim de verificarmos se o que defendemos é plausível e tem alguma ligação com o que de fato é produzido pelo campo.

Por fim, estabelecemos uma comparação com a teoria da micro-história, pesquisada na Itália na década de 1970 por Carlo Ginzburg, Giovanni Levi e outros grandes pensadores. Observamos diversas semelhanças entre esta teoria e as narrativas fotojornalísticas da contemporaneidade e, portanto, acreditamos que este pensamento nos ajuda a compreender melhor as reportagens publicadas atualmente.

Quem nos ajudou nesta pesquisa foi, primeiramente, o teórico português Jorge Pedro Sousa, com seu livro “Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental” (2004). Nele, o autor fez um histórico do fotojornalismo desde seus primórdios, no século XIX, até o final do século XX e, portanto, passa pelo período que iremos estudar e nos ajuda a historicizar os fenômenos do fotojornalismo. O conceito de fotojornalismo que nos guia durante este trabalho também foi pensado por ele: a definição *lato sensu* consiste na “atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação na atualidade” (SOUSA, 2004, p. 12). Outra autora que muito contribui com um histórico das reportagens fotográficas, principalmente as publicadas nas revistas ilustradas alemãs e na *Life*, é Gisèle Freund, com seu livro “*Photography and Society*” (1980). Nele, a teórica passa informações precisas e apuradas sobre o tema. Três livros de história da fotografia também contribuem com diversas informações e conceitos: *A New History of Photography* (1998),

editado por Michel Frizot, *A World History of Photography* (2007), escrito por Naomi Roseblum e *The Power of Photography*, de Vicky Goldberg.

Para falar especificamente do fotojornalismo na imprensa ilustrada durante o século XX, trazemos o livro *The Making of Visual News* (2017), de Thierry Gervais. Para solidificarmos a pesquisa sobre as ilustradas alemãs, utilizamos também a biografia oficial de Stefan Lorant, escrita por Michel Hallett (2006) e, para aprofundarmos as informações acerca da revista *Life*, citamos os livros *Life's America* (1994), de Wendy Kozol, e *Looking at Life Magazine* (2001), organizado por Erika Doss.

Para tratarmos dos conceitos que podem nos ajudar a entender as reportagens contemporâneas, trazemos aqui Fred Ritchin, com seu livro “*Bending the Frame: Photography, Documentary, and the Citizen*” (2013), onde trata do conceito de novo fotojornalismo. Para ele, esta foi a resposta do fotojornalismo à tendência do *new journalism*, conceito este que aprofundamos com o livro “*Páginas Ampliadas: O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*” (2009), de Edvaldo Pereira Lima. Ritchin também fala muito da fotografia jornalística na contemporaneidade e como ela foi afetada pela tecnologia, o que nos ajuda a entender em que contexto as reportagens atuais que estudamos se encontram.

Quem nos trouxe outros conceitos é André Rouillé, em seu livro “*A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*” (2009). O autor fala da fotografia humanista, tendência iniciada na década de 1930 que tinha o povo como objeto principal, da fotografia dialógica, que é um tipo de reportagem que toma tempo para ser feita e preza pelo respeito ao fotografado, e a reportagem roteirizada, que, segundo o autor, proliferou na década de 1980. Outra contribuição importante do teórico é o estudo de como a fotografia foi percebida pela sociedade ao longo dos anos, o que ele dividiu em dois momentos: a fotografia-documento e a fotografia-expressão, que nos ajudam, também, a contextualizar os conceitos estudados aqui. Sobre a fotografia humanista, trazemos também o texto *Looking at Others: Humanism and Neo-Realism* (1998), de Jean-Claude Gautrand publicado no livro *A New History of Photography*.

O pesquisador brasileiro Boris Kossoy (2014) contribui para este trabalho com a comparação que ele faz entre a fotografia e a micro-história, principalmente em relação

ao uso de fotos como fontes históricas e o “paradigma indiciário” (uso de fontes primárias para a análise histórica de Carlo Ginzburg (2016, 2016 e 2017).

Ginzburg é o principal autor que utilizamos para falar de micro-história, por ser um dos principais pensadores desta teoria e por utilizá-la na prática em vários de seus livros. Outro autor que nos fala do conceito como um todo é o pesquisador brasileiro Henrique Espada Lima, com seu livro “A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades” (2006), por nos mostrar as diversas facetas desta forma de estudo. É ele que nos oferece uma primeira definição de micro-história a ser utilizada:

A micro-história era definida por Ginzburg e (Carlo) Poni como uma ‘prospografia a partir de baixo’: uma tentativa de reconstituição biográfica ‘coletiva’ que, com um diferente sentido político, tentava colocar no plano central as ações e pontos de vista das chamadas classes subalternas (LIMA, 2006, p. 63)

O foco nas classes subalternas — ou nas classes dos invisíveis<sup>2</sup>, como passaremos a chamar a partir de agora — era um dos principais pontos do estudo da micro-história, que tinha como outras características o uso do paradigma indiciário como forma de investigação, a redução na escala de análise e o uso do particular para a compreensão do geral. A ideia de utilizar esta teoria neste trabalho é para ver justamente se estas características principais podem nos ajudar a compreender as narrativas jornalísticas da contemporaneidade.

Estudamos estas narrativas por acreditarmos que elas sejam uma forma de humanizar o fotojornalismo e, ao mesmo tempo, de levar o leitor a ter empatia pelo fotografado. Além disso, poucas pesquisas são feitas sobre o tema como um todo e, portanto, é um campo a ser melhor explorado.

A divisão capitular do trabalho é feita da seguinte forma:

No primeiro capítulo, fazemos uma linha do tempo das práticas fotojornalísticas, com foco nas narrativas visuais ao longo da história; falamos, então, da

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin (2013, p. 228) afirmou que “[...] a renúncia à figura humana é, para a fotografia, a mais inadmissível de todas” e, ao comentar sobre o trabalho do fotógrafo alemão August Sander, falou sobre a imagem de pessoas anônimas na história da fotografia. Mas foi Susan Sontag (1977, p. 28) que tem uma afirmação que muito ajuda a entender a fotografia do invisível: “Fotografar é conferir importância. Não há, provavelmente, nenhum objeto que não possa ser embelezado; mais ainda, não há maneira alguma de suprimir a tendência inerente a toda a fotografia de conferir valor a seus objetos. [...] Nenhum momento é mais importante que qualquer outro momento; nenhuma pessoa é mais interessante que qualquer outra pessoa.” Tendo noção da importância das pessoas invisíveis para a história da fotografia e do fotojornalismo, decidimos, para este trabalho, utilizar o termo “classe dos invisíveis” em detrimento de “classes subalternas” por ter uma denotação mais próxima do que estudamos na fotografia. Sabemos que, em história, a palavra “invisíveis” tem outro sentido, mas, para um trabalho de comunicação, acreditamos que ela se adequa melhor ao objeto estudado e à comparação feita.

República de Weimar, da revista *Life*, da agência *Magnum* e da reportagem fotográfica após o surgimento da televisão. Ressaltamos, também, o papel dos grandes editores de imagem nas revistas ilustradas como motores de inovação. Aqui, fazemos a comparação com a reportagem *Franklin Roosevelt has a Wild West*, de Margaret Bourke-White.

No segundo capítulo, comparamos os conceitos que acreditamos ter relação com o fotojornalismo atual, sendo estes: a fotografia humanista<sup>3</sup>, a reportagem dialógica, a reportagem roteirizada e o novo fotojornalismo. Para efeitos de comparação, estudamos duas reportagens: *Country Doctor*, de W. Eugene Smith, e *Freedom's Feerful Foe: Poverty*, de Gordon Parks.

No terceiro capítulo, tratamos, então, das reportagens fotográficas atuais, tendo como referência o conceito de jornalismo visual definido por Ritchin e diferenciando-as do jornalismo factual e da foto única, e as comparamos com a teoria da micro-história a fim de verificarmos se o conceito da história contribui para que entendamos a prática fotojornalística. Este capítulo conta com entrevistas com três fotógrafos: Adriana Zehbrauskas, David Goldman e Lalo de Almeida. Aqui, focamos nos fotógrafos e, diferentemente do capítulo um, não tratamos do papel dos editores de imagem. A discussão aqui conversa com as reportagens *For Brazil's Zika Families, a Life of Struggle and Scares*, publicada por Adriana Zehbrauskas no site do jornal *The New York Times*, e *Australian Mother Fights to Save Addicted Son From Opioids*, como publicada por David Goldman no blog da agência de notícias *Associated Press*, e *Um Mundo de Muros: As Barreiras que nos Dividem*, publicada por Lalo de Almeida e Avenir Prado no site do jornal *Folha de S.Paulo*.

---

<sup>3</sup> <sup>3</sup> O autor Sérgio Burgi (2012) afirma que a revista brasileira *O Cruzeiro* realizou reportagens humanistas por um breve período de tempo, de 1947 até 1950, com o trabalho dos fotógrafos Flávio Damm, José Medeiros, Luciano Carneiro, Henri Ballot, Luiz Carlos Barreto e Eugênio Silva. A característica apontada por ele para categorizar estas reportagens como humanistas foi o registro do povo, do homem comum. Porém, também é citado pelo autor que a fotografia destas reportagens buscavam a objetividade e enfatizavam o caráter jornalístico, além de englobarem também os eventos importantes. Como veremos ao longo deste capítulo, estas ideias diferem do ideal humanista que explicitamos aqui e, portanto, não consideramos estas reportagens de *O Cruzeiro* como humanistas. Além disso, não trataremos do Brasil ao falarmos deste conceito por acreditarmos não existir uma expressão da fotografia humanista no fotojornalismo publicado na imprensa tradicional no país.

## Capítulo 1: A Reportagem Fotográfica no Século XX

Para entendermos a manifestação da fotografia no jornalismo visual<sup>4</sup> de hoje em dia, precisamos ter em mente que ela não surge com as tecnologias digitais. Na verdade, a maneira de se fazer narrativas fotográficas atualmente tem raízes bem mais antigas, e é exatamente isso que desejamos buscar neste capítulo: compreender quais são as bases para as reportagens na contemporaneidade.

O conceito de reportagem fotográfica começou a delinear-se no final do século XIX em revistas como a *Collier's*, dos Estados Unidos, que, segundo Jorge Pedro Sousa (2004, p. 47), ajudou a “estabelecer as convenções da reportagem fotográfica e do profissionalismo, ao usar a fotografia como *news medium*, combinada com texto, e ao organizar *staffs* próprios de fotógrafos, transformando o fotojornalismo em profissão e carreira.”

No final do século XIX, o uso do *half-tone*<sup>5</sup> já era disseminado, sendo utilizado em revistas como a *Illustrated American*, fundada em 1888, na qual foi publicada uma reportagem sobre a vida em uma prisão em 1890, realizada por S. W. Westmore e considerada um exemplo dos primeiros passos do fotojornalismo por Jorge Pedro Sousa (2004).

Porém, grandes mudanças na reportagem fotográficas — que influenciam o fotojornalismo até hoje — foram feitas na Alemanha no período conhecido como República de Weimar (1918-1933). Após perder a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Alemanha assinou o Tratado de Versalhes, que tinha como objetivo: controlar militar e economicamente a Alemanha, redefinir o mapa da Europa — afinal, como consequência da guerra, houve o colapso dos impérios russo, Habsburgo e otomano e, portanto, espaços no continente europeu e no Oriente Médio ficaram “vazios” — e, principalmente, evitar a eclosão de uma nova guerra (HOBSBAWM, 2017). O período entre a Primeira Guerra Mundial e a ascensão do regime nazista em 1933 foi marcado pela hiperinflação e por descontrole na economia alemã; porém, o período da República de Weimar ficou muito conhecido pelo desenvolvimento das artes, das letras e das ciências, tendo como um de seus expoentes a escola Bauhaus.

---

<sup>4</sup> Conceito criado por Fred Ritchin que será explorado no capítulo 3.

<sup>5</sup> Técnica surgida em 1880 para reproduzir fotografias diretamente em jornais e revistas.

A escola, que começou como centro de vanguarda política e artística, tornou-se referência na arquitetura e nas artes aplicadas, tendo por ela passado nomes como o dos pintores Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944) e o fotógrafo Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946). Para Eric Hobsbawm (2017, p. 185),

Sua influência se baseava não só nesses talentos, mas — a partir de 1921 — num deliberado afastamento da velha tradição de artes e ofícios e belas artes (de vanguarda) em direção a *designs* de uso prático e produção industrial: carrocerias de carros (de Gropius), poltronas de aviões, arte gráfica publicitária (uma paixão do construtivista russo El Lissizky), além do desenho das cédulas de 1 e 2 milhões de marcos durante a grande hiperinflação alemã de 1923.

Foi neste período que floresceram as revistas ilustradas alemãs, nas quais se desenvolve o fotojornalismo moderno. Entre elas, destacam-se a *Berliner Illustrirte Zeitung* (1892-1945), a *Munchner Illustriert Presse* (1925-1944) e a *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1924-1933). Os motivos que levam ao desdobramento do fotojornalismo existente consistem na falta de censura (em comparação aos anos de guerra, durante os quais a imprensa era muito censurada), ao fato de desenhos gradualmente desaparecerem das revistas para serem substituídos por fotografias de eventos e ao surgimento de fotógrafos com boa formação (alguns deles, como Moholy-Nagy, que foi um fotógrafo artista, passaram pela Bauhaus) e alto nível social, o que fazia com que eles não se distinguissem dos dignatários que fotografavam (FREUND, 1980). Além destes motivos, depois da Primeira Guerra Mundial, diminuiu-se um dia na jornada de trabalho e aumentou o tempo para lazer, tornando propensa a leitura de revistas, seja para se informar ou se entreter, tanto que, entre 1919 e 1932, o número de revistas — sobre quaisquer temas, não especificamente com foco na informação — saltou de 4.000 para 7.500 (GERVAIS, 2017). Por fim, também é necessário citar a contribuição dos avanços tecnológicos. O surgimento das câmeras de pequeno formato, como a Ermanox e, posteriormente, a Leica, conferiu maior mobilidade ao fotojornalista; a criação de lentes mais claras (ou seja, lentes com uma abertura do diafragma maior e que, portanto, permitem maior entrada de luz) e do flash de lâmpada contribuíram para a fotografia noturna (GERVAIS, 2017). Vale lembrar que, antes destas invenções, o fotógrafo deslocava-se com

um equipamento de grande formato<sup>6</sup> e era, portanto, difícil não passar despercebido; além disso, as inovações tornaram possível capturar flagrantes.

Estas invenções tornaram possível para o advogado e fotógrafo Erich Salomon (1886-1944) a criação da fotografia cândida (ou fotografia ingênua), que era caracterizada pela ausência de pose e pela ideia de que o fotógrafo precisava passar imperceptível pelos fotografados. Erich Salomon, por ser advogado, tinha acesso a locais como reuniões da alta sociedade alemã e tribunais, e, com seu equipamento muitas vezes escondido no chapéu ou por baixo da camisa, ele conseguia fotografar os luxos da elite alemã no período de recessão econômica.

As ilustradas alemãs, como ficaram conhecidas posteriormente, trouxeram diversas inovações ao fotojornalismo. Para Sousa (2004, p. 72)

A forma como se articulava o texto e a(s) imagem(ns) nas revistas ilustradas alemãs da “nova vaga” permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a “estória”, não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se ou clarificando-se, explorando-se a conotação, mesmo que não se desse conta disso.

Foi nesta época que se criou o foto-ensaio e se desenvolveu inspiração no interesse humano, nas pessoas comuns. Além disso, o ambiente era de colaboração entre fotojornalistas, editores e proprietários das revistas ilustradas, o que contribuiu para as inovações. É também nas ilustradas alemãs que se reconhece a autoria do fotógrafo e “chega a aliar-se a arte à autoria, a expressão à interpretação e à assunção da subjetividade de pontos de vista pessoais” (SOUSA, 2004, p. 75).

Porém, além dos fotógrafos, a figura de grande importância na época é a dos editores, entre os quais Kurt Korff, da *Berliner Illustrirte Zeitung*, e Stefan Lorant, primeiramente na *Münchner Illustrierte Presse*.

De alguma maneira, eles quebraram a antiga visão da fotografia como mera ilustração para lhe atribuir um papel determinante na informação, na interpretação, na contextualização e na explicação dos assuntos. Além disso, pela primeira vez as fotografias foram paginadas combinando-se complementar e dinamicamente texto e imagem, recorrendo-se substancialmente ao foto-ensaio para o efeito (SOUSA, 2004, p. 79)

---

<sup>6</sup> As câmeras de grande formato foram as primeiras que surgiram, e, como o próprio nome diz, eram grandes e sustentadas por tripés. Isso causava uma maior dificuldade ao fotojornalista, pois era muito difícil conseguir uma fotografia não posada.

Precisamos, aqui, destacar as inovações propostas por Stefan Lorant. Em 1930, ele se tornou o editor-chefe da *Münchener Illustrierte Presse*, e nela criou características novas ao fazer do fotojornalismo.

A primeira mudança, que pode ser relacionada às ideias de Erich Salomon, é a recusa das imagens posadas. Mas a grande novidade foi a criação das reportagens fotográficas:

Até este momento, a imprensa ilustrada apenas reproduzia imagens individuais. Agora Lorant desenvolveu a ideia de reportagem fotográfica, na qual uma série de imagens seria feita sobre um tema central. Ao fazer estas histórias, tinha de se estabelecer um começo e um fim, e era definido por lugar, tempo e ação, assim como no teatro clássico (FREUND, 1980, p. 124)<sup>7</sup>

Outra mudança de Lorant foi a diversificação dos temas de reportagem; antes, apenas se mostrava pessoas públicas; agora, mostra-se o público, as pessoas comuns, até para haver uma maior identificação com os leitores. “Ele foi o primeiro a perceber que o público não quer apenas ser informado sobre personalidades famosas, mas é também interessado na vida do dia a dia” (FREUND, 1980, p. 124-125)<sup>8</sup>.

Para além destas grandes inovações, Jorge Pedro Sousa (2004) cita também algumas mudanças na metodologia de trabalho implementadas por Lorant, sendo elas: a relação amigável entre o editor, o fotojornalista e o redator; tanto os fotojornalistas quanto os redatores podiam propor reportagens; liberdade para o fotojornalista abordar o assunto como queria (SOUSA, 2004). Além disso, o trabalho de Lorant era guiado pela ideia de que os leitores queriam ser entretidos tanto quanto informados (ROSEMBLUM, 2007).

Para Lorant, as funções dos editores giravam em torno de: selecionar as fotografias apresentadas pelos fotógrafos; combinar fotografias e legendas em um layout generalista, porém atento aos pormenores; e revisar os componentes textuais a fim de corrigir imprecisões ou redundâncias entre texto e foto, pensando em uma relação de

---

<sup>7</sup> “Up to this point, the illustrated press had only reproduced individual pictures. Now Lorant developed the idea of the photostory in which a series of images would depict one central subject. Photoreporting in these stories had to have a beginning and an end and was defined by place, time, and action, just as in the classical theatre.” Tradução livre da autora.

<sup>8</sup> “He was the first to realize that the public not only wants to be informed about famous personalities, but is also interested in subjects concerning everyday life.” Tradução livre da autora.

complementariedade entre os elementos (SOUSA, 2004). De acordo com Michael Hallett, biógrafo oficial de Lorant,

Para Lorant, eram três os elementos do layout em uma página. Primeiro, havia a sequência de fotografias, frequentemente introduzidas na primeira página-dupla por uma grande fotografia à direita, que seguia para a esquerda até a margem central da página. Menores, imagens de tamanhos similares apresentariam os detalhes da história conforme ela continuava. Segundo, as legendas expandiam a informação dada pelas fotografias. Enquanto o tamanho das legendas variava comumente entre três e quatro linhas, algumas vezes elas podiam se expandir para até vinte linhas, se apropriado [...]. Terceiro, a história escrita ampliava a narrativa e, em um nível visual, adicionava meios-tons de cinza para o layout, então, para Lorant, era o último elemento a ser considerado. O número de páginas para contar uma história, a sequência e o tamanho das fotografias, e as legendas e legendas expandidas eram todas consideradas e colocadas em seus lugares antes que os blocos de texto fossem reduzidos ou expandidos precisamente para caber no espaço disponível (HALLETT, 2006, p. 27).<sup>9</sup>

Hallett (2006) considera que o conhecimento de Lorant sobre artes foi fundamental para suas percepções no design, incluindo a construção de páginas-duplas. Outra questão da *Münchener Illustrierte Presse* era que não havia nenhum fotógrafo contratado: a revista trabalhava apenas com freelancers e agências, que ganhavam entre 10 e 20 marcos por fotografia publicada ou 200 a 300 marcos por história. Considerando estes valores, a maioria dos fotógrafos preferiam fazer histórias, opinião com a qual as agências também compactuavam (HALLETT, 2006).

A principal rival da *Münchener Illustrierte Presse* era a *Berliner Illustrierte Zeitung*, editada por Kurt Korff e Kurt Safranski. Com sua primeira edição datada de quatro de janeiro de 1892, a revista foi se modernizando conforme o tempo e tornando-se a principal revista ilustrada da Alemanha no período da República de Weimar (GERVAIS, 2017). A BIZ, como era conhecida, reconheceu o fotógrafo como jornalista desde 1919, como disse em sua edição de número 50:

[...] O fotógrafo viaja o mundo por você, trazendo-o para mais perto. [...] E ele faz isso para que você possa estar presente onde não esteve, para que você descubra todos os ângulos e aparências deste mundo, de fora e de dentro. Então abra o

---

<sup>9</sup> “For Lorant, there were three elements to a layout on a page. First, there was the sequence of still photographs, frequently introduced on the first double-page spread by a large photograph on the right, which spread left across the center gutter of the page. Smaller, similarly sized images would present the details of the story as it continued. Second, the captions expanded on the original information given by the photographs. While caption lengths would commonly be three or four lines, at times they could expand to twenty lines, if it appeared appropriate [...]. Third, the written story extended the narrative and, on a visual level, added a mid-gray tone to the layout, so it was for Lorant the last element to be considered. The number of pages to tell a story, the sequence and size of the photographs, and captions and extended captions were all considered and placed before the text blocks were reduced or extended precisely to fit the space available.” Tradução livre da autora.

caminho para o fotógrafo! Abra todas as estradas e portas para ele. Ele é o fotojornalista de sua história. Na Inglaterra e na América, é dado ao fotógrafo um reino muito mais livre. Na Alemanha, instituições oficiais e locais individuais são obstáculos em seu caminho. Eles dizem que ele é um incômodo. Não, ele não é um incômodo, ele está fazendo seu trabalho, um trabalho muito importante! (HALLETT, 2006, p. 31)<sup>10</sup>

Após a Primeira Guerra Mundial, inovações no design e na maneira de contar histórias foram feitas. O layout em que as imagens eram postas em sequência e conversavam entre si datava de 1904, mas a emergência da reportagem fotográfica se deu um certo tempo depois. As reportagens ocupavam a metade das páginas em cada edição, dividindo a revista em duas partes: antes da história principal, falava-se de política e notícias no geral; depois, os temas eram mais centrados em cultura e esportes. O editor Kurt Korff acreditava que o layout da revista deveria facilitar a leitura e permitir acesso aleatório às notícias, simplesmente folheando as páginas.

O design da capa era de fundamental importância, pois, como a revista era vendida nas ruas, era pela capa que se chamava a atenção; esta, no geral, tinha um layout limpo, com uma fotografia ocupando a maior parte da página. Os editores de imagem eram muito valorizados pela revista, como disse Korff em um artigo publicado em 1927:

As grandes mudanças na aparência das revistas ilustradas, que não são mais dirigidas por diretores que ‘ilustram’ seus objetos, mas por pessoas que, como roteiristas e diretores de cinema, vêm vida nas imagens. Os editores da *Berliner Illustrirte* foram, também, como resultado, os primeiros a contratarem um ‘diretor de arte’, alguém com olhar artístico cujo trabalho era procurar as mais fortes e melhores soluções fotográficas — não apenas como imagens individuais, mas também *arrumando* as imagens entre elas mesmas e em relação ao texto, etc (KORFF *apud* GERVAIS, 2017, p. 59, grifo do autor).<sup>11</sup>

Porém, com a emergência do nazismo e a chegada de Adolf Hitler (1889-1945) ao poder, muitos dos fotógrafos, por terem tendências de pensamento à esquerda

---

<sup>10</sup> “[...] The photographer travels the world for you, bringing it closer to you. [...] And he does all this so you can be present where you were not, so that you can discover all the angles and appearances of this world, from outside and from inside. So make way for the photographer! Open all roads and doors to him! He is the photojournalist of your history. In England and America, the photographer is given a much freer rein. In Germany, official institutions and individuals place hurdles in his path. They say he is a nuisance. No, he is not a nuisance, he is doing his duty, and a very important duty at that!” Tradução livre da autora.

<sup>11</sup> “[T]he major changes in the appearance of illustrated magazines, which are no longer directed by press editors who ‘illustrate’ their subjects, but by people who, like screen writers and directors, see life in pictures. The editors of *Berliner Illustrirte* were also, as a result, the first to take on an ‘art director’, someone with an artist’s eyes whose job it was to seek out the strongest and the best photographic solutions — not only in terms of individual pictures, but also in the *arranging* of the pictures among themselves and in their relation to the text, etc.” Tradução livre da autora.

ou por serem judeus, emigram para outros lugares na Europa e, posteriormente, com o desenvolver da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e as ofensivas nazistas, nos Estados Unidos. Com isso, o fotojornalismo de Weimar se espalhou pelo mundo, em revistas como a *Weekly Illustrated* e a *Picture Post*, estas criadas por Lorant, na Inglaterra, e a *Regards* e a *Vu* na França.

Enquanto isso, nos Estados Unidos, diversas editoras estudavam criar uma revista ilustrada aos moldes das alemãs, entre elas, a *Time Inc.*, criada pelo célebre editor Henry Luce (1898-1967)<sup>12</sup>, que, em 1934, criou um departamento para a pesquisa de como fazer uma revista ilustrada e ver a viabilidade do projeto; porém, com resultados insatisfatórios, ele foi fechado seis meses depois. Contudo, no dia 11 de dezembro de 1934, Luce encontrou-se com Kurt Korff e Kurt Safranski, editores da *Berliner Illustrierte Zeitung* que haviam emigrado para os Estados Unidos, para discutir a criação dessa revista ilustrada e, inclusive, criaram um boneco de como ela deveria ser. A partir de então, Korff começou a trabalhar de consultor para a *Time Inc.*, revivendo o departamento de pesquisa. Dentre suas contribuições, listadas em um documento chamado “Essential Outline for a New Illustrated Magazine”, estão: a ideia de cobrir notícias culturais; a importância de nunca cobrir o mesmo assunto duas vezes em uma mesma edição e, é claro, a atenção redobrada com a escolha de imagens. Ao perceber que não ganharia o posto de editor chefe na nova revista, Korff deixou a *Time Inc.* em junho de 1936 (GERVAIS, 2017).

Em outubro de 1936, Luce comprou o título de uma revista de humor decadente que viria a ser o nome de sua futura publicação: *Life*. Então, no dia 23 de novembro de 1936, foi lançada a revista, que, em sua primeira edição, vendeu todos os 466.000 exemplares (RITCHIN, 1998).

Para a fotógrafa e pesquisadora Gisèle Freund (1980), muito além do formato, foi o modelo de negócios da revista, com um moderno sistema de publicidade, o responsável pelo sucesso do semanário.

---

<sup>12</sup> Filho de missionários presbiterianos norte-americanos, Henry Robinson Luce nasceu na China em 1898, onde passou parte de sua infância. Nos Estados Unidos, cursou o ensino superior em Yale e, com seu colega Briton Hadden, fundou a revista *Time*, que sumariava as notícias da semana. Alguns anos depois, fundou a revista *Fortune*, voltada para o público dos negócios e das finanças. Em 1936, fundou a *Life*, revista ilustrada que foi grande expoente do fotojornalismo e, depois, criou a *Sports Illustrated*, revista focada nos esportes. Além das revistas, Luce também criou programas de rádio e uma grande corporação de mídia, a *Time Inc.*. No final da década de 1930, ele foi considerado o comunicador mais poderoso e mais inventivo dos Estados Unidos (BAUGHMAN, 2004).

Enquanto a América se tornava cada vez mais uma sociedade de consumidores, o poderoso incentivo econômico da publicidade forçou mudanças nos papéis dos editores. No tempo em que a propaganda se tornou uma grande fonte de lucro, os editores não estavam mais interessados nos leitores como leitores, mas neles como consumidores. Os periódicos não publicavam mais simplesmente histórias e ilustrações. Eles promoviam a propaganda, e as revistas se tornaram uma parte integral do sistema de marketing americano. (FREUND, 1980, p. 142)<sup>13</sup>

A *Life* soube muito bem conciliar as demandas editoriais com os anúncios publicitários, tendo uma alta circulação — acredita-se que em 1972 a tiragem era de mais de oito milhões de cópias (SOUSA, 2004) — e procurando agradar os leitores. Além disso, diferentemente das outras publicações da *Time Inc.*, que eram mais focadas nas classes mais altas, a *Life* foi concebida para as camadas mais populares, ainda que seu público maior tenha se mantido na classe média (BAUGHMAN, 2001).

Jorge Pedro Sousa (2004) acredita que um dos motivos para o sucesso da *Life* foi “a atenção que deu aos assuntos que afetavam diariamente as pessoas comuns, que suscitavam a sua curiosidade, espicaçavam os sonhos e faziam aspirar a uma vida melhor, tudo embrulhado num invólucro capitalista e patriótico” (SOUSA, 2004, p. 107). Isso tem relação com a formação protestante de Luce, que tinha seus valores de família e educação moldados pela religião. Quem começou a mostrar o indivíduo, a pessoa comum, foi Stefan Lorant na *Münchener Illustrierte Presse*, mas na *Life* esta maneira de contar histórias foi algo de fundamental importância. Para Freund (1980, p. 148), “O sucesso de sua revista [de Luce] era baseado no estudo da psicologia das massas. O homem é, acima de tudo, interessado nele mesmo: qualquer condição humana e social que afetam sua própria vida vão movê-lo.”<sup>14</sup> De acordo com Freund (1980, p. 149), um dos motivos para o interesse no humano foi a desumanização da sociedade pós-industrial: “Conforme o indivíduo se tornava menos importante para a sociedade, sua necessidade de se afirmar como indivíduo se tornava maior.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> “As America increasingly became a society of consumers, the powerful economic incentive of advertising forced changes in the publishers’ role. From the time advertising became their major source of profit, publishers were no longer interested in the reader as reader, but in the reader as consumer. Periodicals no longer simply published stories and illustrations. They became promoters of advertising copy and magazines became an integral part of the American marketing system.” Tradução livre da autora.

<sup>14</sup> “His magazine’s success was based thorough study of mass psychology. Man is above all interested in himself: any human and social condition affecting his own life will move him.” Tradução livre da autora.

<sup>15</sup> “As the individual became less important to society, his need to affirm himself as an individual became greater.” Tradução livre da autora.

Um dos pontos principais ao retratar o indivíduo na *Life* é que a abordagem geralmente focava em um pequeno exemplo ao invés de tratar do tema apenas de maneira ampla. Para Wendy Kozol (1994, p. 9, grifo da autora),

Outra técnica poderosa do realismo, que a revista adaptou de tradições anteriores do jornalismo, foi a metonímia, o uso de indivíduos “comuns” para representar condições sociais mais abrangentes. A *Life* explicava problemas ou eventos complexos ou abstratos através de retratos visuais de pessoas “reais”. Junto de celebridades e outras pessoas famosas, personagens “comuns” serviam a uma função importante das notícias porque, ainda que fossem “estranhos”, como representantes de seus papéis sociais eles tornavam-se profundamente familiares.<sup>16</sup>

Para Kozol (1994, p. 11, grifo da autora), havia um grande problema ao focar no micro e não olhar o problema por uma abordagem macro:

A revista focava em problemas de mérito indicial ou falha no caráter ao invés de visar as hierarquias e relações de poder que estruturam a sociedade. Ainda que a *Life* reportasse a maioria dos problemas nacionais que circulam na cultura dominante, ela o fazia de forma que frequentemente mascarava, cooptava ou simplificava as diferenças sociais. Em um mundo em mudança, até confuso, após a guerra, a *Life* oferecia uma afirmação dos Estados Unidos através de fotos de família que não eram nem transparentes nem simplistas, mas ideologicamente determinadas e determinantes.<sup>17</sup>

A *Life*, no geral, era bem rígida com seus valores, que giravam em torno do nacionalismo, da defesa do capitalismo, do sentimento de confiança e otimismo e na crença no American Way of Life (DOSS, 2001).

Mas, para além das grandes reportagens, havia, na revista, uma grande diversidade de temas, divididos em departamentos<sup>18</sup> e sub-departamentos, entre eles entretenimento e cultura. Na primeira edição da revista, de acordo com o editorial, as editorias

---

<sup>16</sup> “Another powerful technique of realism, which the magazine adapted from earlier news traditions, was metonymy, the use of ‘ordinary’ individuals to represent broader social conditions. *Life* explained abstract or complex problems, issues, or events through visual portraits of ‘real’ people. Along with celebrities and other famous people, ‘ordinary’ characters served an important news function because even though they were ‘strangers,’ as representatives their easily recognizable social roles made them deeply familiar.” Tradução livre da autora.

<sup>17</sup> “The magazine focused on issues of individual merit or failure in character rather than addressing the hierarchies and power relations that structure society. Although *Life* reported on most of the national issues circulating in the dominant culture, it did so in ways that often masked, co-opted, or simplified social differences. In a changing, even bewildering, postwar world, *Life* offered a statement about the United States through family pictures that was neither transparent nor simplistic but ideologically determined and determining.” Tradução livre da autora.

<sup>18</sup> Como as referências para esta parte são em inglês, resolvemos deixar o termo mais próximo do original “department”; porém, se pensarmos no vocabulário brasileiro contemporâneo, os departamentos seriam o equivalente às editorias.

fixas propostas eram: “Life on the American Newsfront”, que selecionava as principais fotografias jornalísticas publicadas na semana por todo o território norte-americano; “The President’s Album”, que olhava mais de perto a vida cotidiana do presidente dos Estados Unidos; “The Drawing”, que era uma versão preliminar dos “infográficos” contemporâneos, enumerando informações em um design moderno sobre um desenho — na descrição do editorial, é citado que o local visitado nessa sessão é onde a câmera de Alfred Eisenstaedt ou de Margaret Bourke-White, dois dos quatro primeiros fotógrafos da revista, poderia chegar; “The Camera Overseas”, que falava de diferentes lugares do mundo; e “*Life goes to a party*”, que retratava alguma festa importante da semana (LIFE, 1936).

Conforme a revista se modernizava, mudavam-se os departamentos. O editor de imagens John G. Morris, que começou a trabalhar na *Life* em 1938, cita algumas das 17 editorias da revista: “The Week’s Events” (“Eventos da Semana”, em tradução livre) e “Articles” (“artigos”, em tradução livre — nesta sessão se fazia geralmente perfis) eram as duas únicas que tinham lugar fixo na revista toda semana; as outras citadas por ele eram esporte, ciências ou filmes, vida moderna, “falando de imagens”, “imagem da semana”, “a reportagem fotográfica” e “*Life vai para a festa*” (MORRIS, 2002).

A produção das reportagens seguiam uma linha quase industrial sob as editorias. Cada departamento tinha um editor e um pesquisador, que eram assessorados pelo editor-assistente e por outros pesquisadores (FREUND, 1980). O trabalho de pesquisa era fundamental, pois era a partir dele que saía a pauta para os fotógrafos; este era um diferencial da revista: o conhecimento prévio com que o fotógrafo ia a campo e o permitia mergulhar mais na reportagem. As pautas incluíam, por exemplo, o objetivo do editor com a história e pedidos de tipos específicos de imagens. Além disso, os fotógrafos faziam mais imagens do que o necessário, para que o editor tivesse maiores possibilidades na hora de construir a história (KOZOL, 1994).

Após receber as imagens, começava-se o trabalho com o design:

Na *Life*, eram as imagens que determinavam o tamanho da história, medidas em página e meia página. Cópias fotostáticas das imagens, feitas exatamente no tamanho que apareceriam na revista, eram coladas nas folhas de layout, cada uma representando tanto uma página quanto uma página dupla (MORRIS, 2002, p. 21).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> “At *Life*, it was the pictures that determined the length of the story, measured in pages and half pages. Photostats of the pictures, sized exactly as they would appear in the magazine, were rubber-cemented onto stiff layout sheets, each representing either one page or a two-page spread.” Tradução livre da autora.

A partir disso, determinava-se o tamanho do texto. Era enviada ao redator uma lauda com o número exato de caracteres que ele deveria escrever para caber no layout pensado especialmente para as imagens. Porém, Morris (2002) considerava os redatores ruins com o texto e piores ainda editando as imagens; ele ainda cita que o próprio Luce não era um bom editor de imagens.

Depois de prontas, as histórias eram encaminhadas a um “banco”, onde ficavam até serem publicadas (algumas delas nem eram publicadas). O editor chefe escolhia as principais reportagens da semana e, posteriormente, visitava o “banco” para ver quais matérias complementavam as mais importantes. “Se o principal artigo parecesse um pouco longo ou pesado, ele procurava por materiais mais leves para preencher o espaço restante e balancear a edição” (FREUND, 1980, p. 144).<sup>20</sup>

O editor de fotografias mais influente da *Life*, segundo Gisèle Freund (1980), foi Wilson Hicks, que trabalhou na revista de 1937 até 1950. Egresso da Associated Press, onde era encarregado do departamento de fotografia (MORRIS, 2002), ele tinha imaginação rica e vasto conhecimento de fotojornalismo, ainda que, muitas vezes, fosse impopular com os fotógrafos (FREUND, 1980). Mesmo que valorizasse a imagem, ele dava importância ao texto; para ele, a definição de fotojornalismo se resumia a “palavras e imagens” (PANZER, 2005).

O respeito com a imagem era fundamental para Luce, que, como escreveu em um prospecto da revista, acreditava que “temos de educar as pessoas para levarem as imagens a sério, e respeitar as imagens, como ainda não o fazem... Ainda que as pessoas amem as imagens, elas não as respeitam” (LUCE *apud* DOSS, 2001, p. 11).

E foi com este respeito pelas imagens a que Luce tanto prezava que foi criada a “photographic essay”, definida por Fred Ritchin (1998, p. 602) como “o agrupamento de fotografias, geralmente publicadas acompanhadas de um texto que, assim como seu equivalente escrito, tenta chegar à essência de uma pessoa, um lugar ou um evento.”<sup>21</sup> A primeira photo essay foi publicada na edição do dia 30 de agosto de 1937 e, entre esta data e o

---

<sup>20</sup> “If the feature news article seemed a bit long or heavy, he looked for lighter subjects to fill the remaining space and balance the issue.” Tradução livre da autora.

<sup>21</sup> “a grouping of photographs, usually published with text, that, like its written equivalent, attempts to get at the essence of a person, place or event.” Tradução livre da autora.

ano de 1962, foram publicadas um total de 1.292 reportagens fotográficas, feitas por 102 fotógrafos. Quem mais publicou foi Alfred Eisenstaedt, que fotografou para 28 reportagens. As photo essays ocupavam cerca de 10% das páginas de cada edição da revista que, em sua maioria, eram tomadas por publicidade (cerca de 50%) (GERVAIS, 2017).

Para Wendy Kozol (1994), valendo-se de fórmulas simples e símbolos concretos, as reportagens fotográficas criavam uma narrativa através de uma jornada que progredia visualmente através do espaço e do tempo em direção a uma solução, e os textos e as legendas ancoravam leituras específicas das narrativas das fotografias, mesmo que às vezes fossem apenas uma confirmação do conteúdo. Além disso, elas se dividiam em duas categorias: “Big News Picture Story” e “Big Special Feature”. Foi na categoria de “Big Special Feature”, aliás, que a reportagem “Country Doctor”, de W. Eugene Smith, que veremos em maior profundidade no capítulo 2, foi publicada.

Para compreendermos melhor como funcionava a produção de uma grande reportagem para a *Life*, utilizaremos como exemplo a primeira grande reportagem de capa da *Life*, feita pela fotógrafa Margaret Bourke-White (1904-1971) em Montana sobre a construção de uma barragem no rio Missouri, parte do programa do New Deal<sup>22</sup> criado pelo presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), e como ela afetou as pessoas mobilizadas por esta obra. A escolha desta reportagem para análise se deu por justamente ser a matéria de capa inaugural da revista. No editorial da primeira *Life*, os editores nos explicam que a intenção original não era colocar esta reportagem como capa, até porque Bourke-White foi enviada para fazer apenas a cobertura de uma construção, mas devido às suas características únicas e ao aprofundamento conferido pela fotógrafa ao mostrar a vida nas “shanty towns”, ou “cidades-satélites”, justificou a escolha da matéria. Além disso, consideramos Margaret Bourke-White uma fotógrafa de grande importância na história do fotojornalismo mundial e, por isso, decidimos trazê-la no trabalho.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> O New Deal (1933-1937) foi um projeto do governo de Franklin Delano Roosevelt com o intuito de recuperar a economia dos Estados Unidos. A ideia era investir maciçamente em obras governamentais — como, por exemplo, a construção de barragens — para empregar pessoas e, conseqüentemente, fazer a economia do país girar.

<sup>23</sup> A importância de Bourke-White se dá pelas coberturas das quais ela fez parte; ela foi a primeira mulher a cobrir uma guerra com a Força Aérea dos Estados Unidos, a primeira estrangeira a fotografar a União Soviética e ela participou de coberturas como a liberação dos campos de concentração nazistas (especificamente Buchenwald) e a luta da Índia pela independência, tendo fotografado Gandhi poucas horas antes de sua morte. (RUBIO; QUIMBY; BERMEJO, 2013)



Figura 1: Primeira página da reportagem “*Franklin Roosevelt has a Wild West*”, publicada na revista *Life* em 1936.

Foto: Margaret Bourke-White

Como podemos ver na primeira página da reportagem (figura 1), a fotografia não mostra a construção da barragem, mas sim os trabalhadores nela envolvidos. Aqui, vemos uma característica da *Life* que, para Freund (1980), foi muito importante: a aparição do dia a dia, da pessoa comum. Apesar de tratar de política (afinal, a reportagem é sobre um projeto do *New Deal* e no título mesmo inclui o nome do presidente — ainda que Luce não apoiasse Roosevelt), Bourke-White fotografou quem era diretamente impactado pela obra: o povo.

Nas próximas páginas, teremos exemplos tanto da construção quanto da vida em torno dela.



Figura 2: Segunda e terceira páginas da reportagem sobre o Fort Peck Dam.

Fotos: Margaret Bourke-White

Na página dupla que se segue (figura 2), vemos uma pequena imagem no topo esquerdo da página com três homens (um vendedor, um corretor de imóveis e um editor), habitantes e personalidades da cidade. Mas a maior parte da dupla é constituída por uma imagem da cidade de Wheeler, uma das pequenas cidades-satélite em torno do Fort Peck Dam. A abordagem da fotógrafa oscila entre a paisagem macro, na qual se mostra a cidade como um todo, e o retrato micro, que confere rosto e nome aos retratados. Esta questão do mostrar o todo vai de reportagem para reportagem, não sendo necessariamente um padrão, pois, como falamos, a metonímia é uma figura de linguagem presente no estilo da revista. E podemos considerar esta história também no aspecto da metonímia, afinal, usa-se de apenas uma cidade e uma obra para retratar o *New Deal* de forma geral.



Figura 3: Quarta e quinta páginas da reportagem sobre o Fort Peck Dam.

Fotos: Margaret Bourke-White.

Na quarta página da reportagem (figura 3), vemos três crianças na frente de uma placa na entrada da cidade de New Deal, outra cidade-satélite em volta da barragem que estava sendo construída. Abaixo desta imagem, observa-se a fachada de apartamentos em New Deal, mostrando a condição de vida dos trabalhadores que ali habitam. É nítida a relativa pobreza em que viviam os trabalhadores do New Deal, evidenciados tanto pela situação do prédio na fotografia de baixo quanto pelas vestimentas e expressões na fotografia de cima.

Na quinta página (figura 3), uma mulher bebe na frente de uma placa onde está escrito “No beer sold to indians”. A legenda é irônica: “Tio Sam cuida dos índios: a mulher, dela mesma”. Abaixo dela, outra fotografia, desta vez mostrando a fachada de estabelecimentos comerciais: na frente do salão de cabeleireiro, vemos os preços para um permanente. Na legenda, podemos perceber a intenção da imagem: mostrar que a vida nestas cidades não é barata. Aqui, observamos o que Kozol (1994) nos falava: as legendas davam o tom das leituras das imagens, ainda que fossem redundantes.



Figura 4: Sexta e sétima páginas da reportagem.

Fotos: Margaret Bourke-White

Nas páginas 14 e 15 da reportagem (figura 4), vemos, ao centro, uma turbina que faz parte da construção da barragem. Em torno dela, vemos fotos de três bares (duas fotos do Rubi's Place, uma do Bar X e outra do Ed's Place), assim como imagem de dois trabalhadores importantes da obra. Podemos observar, aqui, uma oscilação entre falar da vida nas cidades e, ao mesmo tempo, mencionar o trabalho. Também é importante notar que, mesmo falando da cidade como um todo, Bourke-White retratou indivíduos de maneira micro, conferindo nome e profissão a cada um dos dois homens que aparecem no topo das páginas, mas também teve abordagem mais geral, ao fotografar as pessoas no trabalho e nos bares (com a exceção de Ruby, a dona de um dos bares, que aparece com identificação).



A Segunda Guerra Mundial foi tema privilegiado nas revistas e jornais devido a sua extensão: eram poucos os territórios que ficaram neutros em relação a ela. Os principais países, divididos em Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e Aliados (União Soviética, Estados Unidos e Reino Unido) lutaram em diversas frentes: o norte da África foi ocupada por regimes nazi-fascistas, o Japão teve a sua guerra contra os Estados Unidos após o bombardeio de Pearl Harbor e, principalmente, a Europa estava tomada pelo conflito. A Alemanha nazista ocupara diversos territórios, entre a França, a Polônia, a Áustria, a Hungria, diversos países do leste europeu e, em 1941, invadiu a União Soviética. Decisão arriscada, pois a faria travar uma batalha em duas frentes.

Enquanto a URSS travava a guerra no leste, os Estados Unidos e o Reino Unido planejavam invadir pelo oeste, libertando a França. Esta tática seria executada no “Dia D”, que foi meticulosamente planejado por meses. Antes dele acontecer, foi preparado um time de fotógrafos de imprensa e jornalistas para cobri-lo. O editor John G. Morris, responsável pelas imagens da Europa para a *Life*, conseguiu com que seis dos doze fotógrafos que fossem acompanhar o desembarque das tropas na Normandia fossem da *Life*. Destes, apenas três foram autorizados a ir junto aos soldados nos barcos, mas somente um, Robert Capa (1913-1954), conseguiu as imagens.

A cobertura da guerra como um todo foi muito divulgada nas páginas da revista: a libertação da Itália rendeu belas fotos feitas por Capa e a libertação dos campos de concentração nazistas chocaram o mundo através das lentes de Margaret Bourke-White. Porém, durante este meio-tempo, as reportagens tão características da revista foram postas de lado.

Em 1947, cinco fotojornalistas egressos da revista *Life* (Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour, William Vandivert e George Rodger) fundaram a *Magnum*, a mais prestigiada agência de fotojornalismo dos dias atuais. Cansados de não ter os direitos sobre seus negativos e sobre a edição de suas imagens pelas revistas, assim como da falta de liberdade para fotografar os temas que queriam, os quatro ambiciosos fotógrafos decidiram fundar a agência. O nome *Magnum*, aliás, vem deste ideal:

Por que o nobre e digno nome romano? Para assegurar sua independência e sua vontade de resistir às pressões das principais agências comerciais de mídia, a

cooperativa tinha de afirmar o escopo de sua ambição e o já renomado talento de seus membros (MANCHESTER, 1989, p. 48)<sup>25</sup>

Impulsionada pelo sentimento de otimismo e esperança após a Segunda Guerra Mundial, a agência incentivava — e até hoje incentiva — a criação de grandes narrativas, para além do que o mercado fotográfico da época ditava. Uma grande vantagem de manterem os direitos sobre as imagens é que os fotógrafos podiam receber mais vezes por fotos de uma única viagem; George Rodger afirma que ele continuava a ganhar dinheiro pelas fotografias que ele fez na África anos depois da viagem (RITCHIN, 1989).

A agência, no começo liderada por Capa, combinava duas grandes vantagens: o grande domínio do uso de câmeras de pequeno formato com o vasto conhecimento e a rica experiência em fotojornalismo que cada um de seus fotógrafos carregava (RITCHIN, 1998).

E é por esta agência que grandes fotógrafos como Ernst Haas, Marc Riboud, René Burri e Sebastião Salgado fizeram grandes projetos e contaram histórias de todo o globo. E os fizeram da maneira que gostariam, com total liberdade.

Paralelamente, em 1945, iniciou-se o conflito conhecido como Guerra Fria, que foi travada entre duas potências: os Estados Unidos, essencialmente capitalista, e a União Soviética, comunista. Durante este período, ambos os países tentavam fazer prosperar seu sistema de governo, tendo uma forte ideologia por trás.

Henri Luce, fundador da *Life*, era notadamente anticomunista; suas revistas refletiam isso. A reportagem feita por Gordon Parks no Rio de Janeiro em 1961, *Freedom's Fearful Foe: Poverty*, a ser comentada no próximo capítulo, é um exemplo de como a revista apoiava os Estados Unidos nesta batalha, ao enviar um correspondente para a América Latina para mostrar a pobreza do continente, que era disputado ideologicamente pelas duas grandes potências.

Outro exemplo de como a revista apoiava os Estados Unidos foi a cobertura da corrida espacial e, principalmente, da chegada do homem na Lua, em 1969. Diversas imagens foram feitas pelos fotógrafos da revista sobre o lançamento do foguete e foram reportadas com grande otimismo.

---

<sup>25</sup> “Why the noble and dignified Roman name? To assert its independence and its will to resist the pressures of the major commercial media agencies, the cooperative had to affirm the scope of its ambition and the already renowned talent of its members.” Tradução livre da autora.

Mas, durante a Guerra Fria, um conflito em especial marcou a história do fotojornalismo: a Guerra do Vietnã (1955-1975). Este foi o primeiro conflito a ser totalmente liberado para os fotógrafos, sem nenhuma censura imposta às imagens. Foi, também, uma guerra que, a partir de certo ponto, a imprensa estadunidense colocou-se fundamentalmente contra, mostrando todo o impacto negativo por ela causado. A *Life* fez diversas reportagens emblemáticas, entre elas o escândalo sobre os hospitais para os quais os veteranos eram mandados quando voltavam para os Estados Unidos que, em geral, estavam em péssimas condições, publicada em 1970, e outra contendo apenas fotos 3x4 de cada soldado morto em apenas uma semana, com o título “Faces of the American Dead in Vietnam: One Week’s Toll” (Os rostos das mortes americanas no Vietnã: o encargo de uma semana, em tradução livre), publicada em junho de 1969. Foram dez páginas preenchidas por um total de 263 fotos. É graças a estas reportagens que se atribui à *Life* a criação de consciência para o fim da Guerra do Vietnã. Contudo, Jorge Pedro Sousa (2004) menciona que diferentes formas de narrativas foram feitas no conflito:

Ente os autores que estudaram a cobertura de guerra, Edward Epstein afirma que antes da ofensiva do Tet, em fevereiro de 1968, as fotos que o público (americano) observou representavam principalmente uma guerra tecnológica limpa, com ênfase nas operações de combate americanas e no equipamento militar; depois do Tet, o foco de atenção dos *news media* americanos desviou-se para “estórias” que representavam o caos e a confusão perto do colapso (SOUSA, 2004, p. 170)

Para o autor, foram produzidas fotorreportagens e foto-ensaios à semelhança do Novo Jornalismo<sup>26</sup>, conceito definido como o emprego de técnicas da escrita de ficção aplicadas à não ficção. No fotojornalismo, isso significava maior liberdade poética ao fotógrafo e uma maior subjetividade.

Porém, gradualmente, as revistas ilustradas iam perdendo seu lugar para outra tecnologia: a televisão. As transmissões televisivas começaram nos Estados Unidos por volta de 1950, mas sua popularização foi maior durante a década de 1960.

Para Vicky Goldberg, autora do livro “The Power of Photography” (1991) — “O Poder da Fotografia”, em tradução livre —, existe uma diferença fundamental entre a televisão e a fotografia: a fotografia pode ser contemplada por mais tempo, e quem decide isso é o leitor. Além disso, grandes fotografias eram publicadas nos jornais da manhã, nos

---

<sup>26</sup> Este conceito será explorado em maior profundidade no capítulo 2.

jornais da tarde, nas revistas da semana e nas revistas mensais, tendo maior repetição para os leitores do que a televisão. Além disso, na televisão a imagem compete com o som; já na fotografia o foco vai inteiramente para a imagem.

De acordo com uma pesquisa do Roper Center for Public Opinion Research, ligado à Cornell University, sobre as atitudes dos americanos para com a televisão, realizada entre os anos de 1959 e 1976, 1963 foi o primeiro ano em que a televisão ultrapassou a mídia impressa como principal fonte de notícias da população. Além disso, a partir de 1961, a televisão foi considerada a mídia com maior credibilidade. Porém, foi apenas em 1972 que a maioria absoluta dos americanos — incluindo, aí, a maioria das pessoas formadas em faculdades — trocou definitivamente a mídia impressa pela televisão (GOLDBERG, 1991). Com isso, a revista perdeu anunciantes, que eram suas principais fontes de receita, para a televisão, que tinha som e movimento e, portanto, atraía mais a atenção dos leitores. Consequentemente, 1972 foi o último ano da circulação da *Life* como revista semanal.

Ainda segundo Goldberg (1991), a televisão teve um impacto em relação às plataformas do fotojornalismo:

(...) a fotografia jornalística e documental se tornou cada vez mais subjetiva, individual e desafiadora. Quando fotógrafos podem pagar — poucas revistas atualmente pagam despesas a longo prazo — eles seguem um tema por um período estendido, reportando em mais profundidade do que a televisão o permite. Eles experimentam corajosamente com composição, ângulo e cor. Os trabalhos mais inventivos são reproduzidos em livros e mostrados em exposições mas, menos frequentemente, são publicados em jornais diários. A reportagem fotográfica está em um estado paradoxal atualmente. O seu melhor pode ser visto mais prontamente em um museu do que em um jornal. A televisão, seguramente posta no centro da comunicação de notícias, não tem a necessidade nem a oportunidade de ser tão inventiva esteticamente (GOLDBERG, 1991, p. 249)<sup>27</sup>

Podemos, então, ver que a reportagem fotográfica mudou de forma, lugar e financiamento, sendo reinventada constantemente. O fotojornalismo nos Estados Unidos continuou nas páginas de revistas de notícias, mas as photo essays, criação da *Life*, raramente eram publicadas na grande imprensa (PANZER, 2005). No próximo capítulo, estudaremos os

---

<sup>27</sup> “(...) Journalistic and documentary photography has become ever more subjective, individual, and daring. When photographers can afford it — for few magazines now pay long-term expenses — they follow a subject for an extended period, reporting in more depth than a television can. They experiment boldly with composition, angle, and color. The more innovative work gets reproduced in books and shown in exhibitions but less often published in daily papers or news magazines. Photo reportage is in a paradoxical state today. Some of the best of it may be readily viewed in a museum than in a newspaper. Television, securely placed at the center of news communication, has neither the need nor the opportunity to be so aesthetically inventive.” Tradução livre da autora.

conceitos que definem as reportagens, desde seu começo até esta fotorreportagem que compete com a televisão e é feita também para livros e museus.

## Capítulo 2: Os conceitos acerca da narrativa fotojornalística

O primeiro conceito que aqui veremos é a da fotografia humanista. Surgida na década de 1930, mas esquecida durante o período da Segunda Guerra Mundial e retomada com força na década de 1950 (GAUTRAND, 1998), ela retratava principalmente temas como: trabalho, amor, amizade, solidariedade, festa, infância... Resumido, “o povo dominava o universo humanista: muitas vezes explorado e necessitado, nas imagens estava sempre trabalhando, lutando, em ação ou repousando” (ROUILLÉ, 2009, p. 146). Vale lembrar que na década de 1930, mais especificamente em 1936, surgiu a revista *Life*, que, como mencionamos no capítulo anterior, teve seu sucesso principalmente por mostrar a pessoa comum, o povo.

Também podemos lembrar da *Life* porque a fotografia humanista “era, em seus temas como em suas formas, impulsionada pela perspectiva de um mundo melhor” (ROUILLÉ, 2009, p. 147), assim como a revista, que jogou uma luz sobre temas que faziam aspirar a uma vida melhor, com um viés capitalista e patriótico, como nos lembra Jorge Pedro Sousa (2004). A abordagem dos fotógrafos era com um olhar que pretendia compreender a situação em que as pessoas fotografadas se encontravam, ao contrário de simplesmente emitir julgamentos (GAUTRAND, 1998).

Já depois da Segunda Guerra Mundial, alguns fotojornalistas decidiram partir para uma abordagem humanista, tentando promover a esperança e encorajar o diálogo, para tentar prevenir que os horrores vistos durante a guerra jamais se repetissem (GAUTRAND, 1998). Para Jean-Claude Gautrand (1998, p. 613), “aqui temos uma analogia clara entre, por um lado, aqueles que incessantemente perseguem o que merece ser publicado, o excepcional, que divide as pessoas, e, por outro lado, aqueles que estão interessados com as coisas que unem as pessoas.”<sup>28</sup> Estes projetos que buscavam a união envolviam a rotina e o banal, sempre retratados com ternura e grande fé na humanidade e, justamente por demandarem mais tempo para serem feitos e não se ancorarem nas notícias imediatas, os fotógrafos humanistas preferiam publicar em revistas ou livros (GAUTRAND, 1998).

---

<sup>28</sup> “Here there is a clear analogy between, on the one hand, those who ceaselessly pursue the newsworthy, the exceptional, that which sets people apart, and, on the other hand, those who are concerned with those things which bring people together.” Tradução livre da autora.

Um dos grandes momentos para os fotógrafos humanistas foi a exposição *The Family of Man*, inaugurada em janeiro de 1955 no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, com a curadoria de Edward Steichen. Somando mais de três anos de trabalho e um total de mais de dois milhões de fotos analisadas, a exposição tomou o segundo andar inteiro do museu, com 503 fotografias expostas feitas por 273 fotógrafos. De acordo com o *press release* lançado pela instituição, esta era “uma exposição de fotografia criativa dedicada à dignidade do homem” (SHAW, 1955)<sup>29</sup>. Steichen, comentando sobre a exposição, disse:

Fotógrafos de todo o mundo tornaram possível esta exposição. Eles fotografaram a história do dia a dia do homem — suas aspirações, suas esperanças, seus amores, seus pontos fracos, suas grandezas, sua crueldade, sua compaixão, suas relações com outros homens conforme se veem onde vivem, quaisquer línguas que falem, quaisquer roupas que usem (STEICHEN *apud* SHAW, 1955, *online*).

Com esta fala de Steichen, podemos constatar se tratar de fotografia humanista, tendo noção dos temas e da maneira de se fotografar. Carl Sandburg, escritor e poeta, escreveu na abertura da exposição: “você pode se pegar dizendo ‘eu não sou um estranho aqui’” (SANDBURG *apud* SHAW, 1955, *online*), para mostrar a tentativa da exposição de se aproximar da pessoa comum. Esta ideia de unidade atraiu, inclusive, a crítica da pensadora norte-americana Susan Sontag (1933-2004), que afirmou: “*The Family of Man* nega o peso determinante da história — das diferenças, injustiças e conflitos genuínos e incorporados historicamente” (SONTAG, 1977, p. 33)<sup>30</sup>.

A escrita fotográfica humanista tinha algumas especificidades: “a profundidade do campo e a sobreposição dos planos situavam os atores humanistas em seu contexto social e humano, e, na imagem, incluíam um horizonte de esperança e um delineamento de futuro” (ROUILLÉ, 2009, p. 147). O contexto colocado na imagem é uma característica relevante: “pessoas fortemente delimitadas territorialmente: rodeadas por seus próximos, apresentadas em seus lugares familiares e nitidamente assimiladas a uma classe social, um estabelecimento ou um grupo” (ROUILLÉ, 2009, p. 146-147). Isso é importante pois coloca o fotografado em um coletivo e o tira do anonimato, confere identidade. Algumas das características dos fotógrafos eram: generosidade; otimismo; sensibilidade para as alegrias

---

<sup>29</sup> “[...] an exhibition of creative photography dedicated to the dignity of man.” Tradução livre da autora.

<sup>30</sup> “‘The Family of Man’ denies the determining weight of history — of genuine and historically embedded differences, injustices and conflicts.” Tradução livre da autora.

simples da vida; empatia com as pessoas na rua; simbolismo das cenas que sugerem uma ideia comum de “maravilhoso” (GAUTRAND, 1998).

Segundo Gautrand (1998), o apogeu da fotografia humanista foi na década de 1950 na França, com fotógrafos como Robert Doisneau (1912-1994) e Édouard Boubat (1923-1999), porém, a abordagem francesa era mais voltada para a arte, com uma visão poética. Por isso, consideramos que o maior expoente desta corrente no fotojornalismo foi o norte-americano W. Eugene Smith (1918-1978): nascido no Kansas, nos Estados Unidos, ele começou a fotografar aos 15 anos para um jornal local. Passou pela revista *Life* durante a Segunda Guerra Mundial, onde cobriu a ofensiva norte-americana no Pacífico e seus efeitos para as pessoas que foram diretamente impactadas por ela. Idealista, otimista, sensível e exigente, ele trabalhou para a revista entre 1947 e 1955, período durante o qual produziu mais de 50 ensaios (HARAZIM, 2016); Smith saiu da *Life* para se juntar à agência *Magnum* como associado. Em 1979, foi criado o W. Eugene Smith Memorial Fund para financiar projetos que sigam a linha da fotografia humanista, assim como o fotógrafo, ainda que com não tanto entusiasmo, sentimentalismo e otimismo (RITCHIN, 2019). Olharemos mais de perto para uma de suas reportagens mais famosas publicadas na revista *Life*, *Country Doctor*, por acreditarmos que ela seja um dos principais exemplos de fotografia humanista no fotojornalismo e, por este motivo, pode nos ajudar a compreender melhor este conceito.

Em 1948, Eugene Smith passou 23 dias na cidade de Kremmling, no Colorado, acompanhando a vida do clínico geral Ernest Ceriani, único médico que atendia 2.000 pessoas em uma área rural de aproximadamente 400 milhas quadradas.

Primeiramente, é interessante olharmos a reportagem como um todo (figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11) e perceber a característica humanista de mostrar diversos aspectos da vida do médico, situando-o em seu entorno e o individualizando. Também podemos notar que Eugene Smith nos mostra o povo: tanto o médico com sua família quanto as pessoas por ele atendidas não são políticos ou grandes celebridades, mas sim seres humanos comuns.

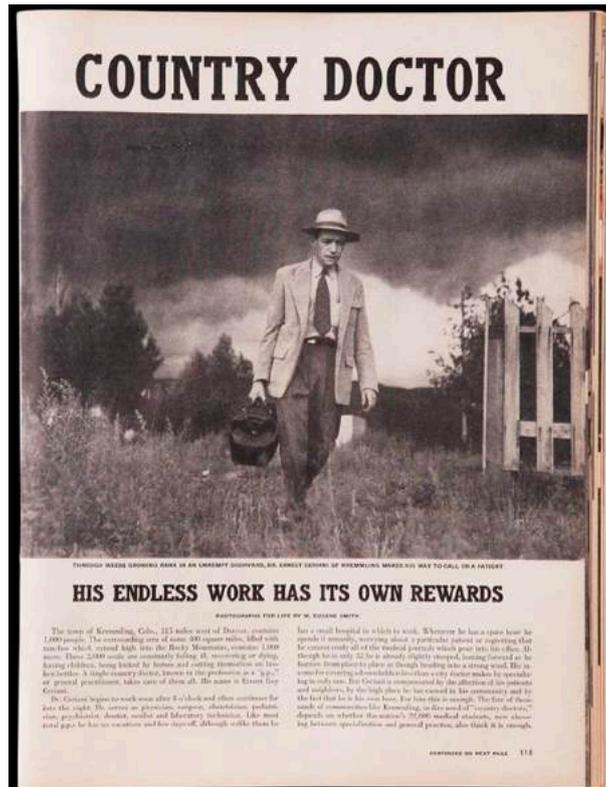


Figura 6: Primeira página da reportagem *Country Doctor* publicada na *Life*.

Foto: W. Eugene Smith

Observando mais de perto, na figura 6 temos a primeira página da reportagem, com apenas uma imagem fotográfica. Nela, fica aparente uma característica da fotografia humanista: a estética que remete ao teatro, com jogo de luz e sombra, claro e escuro, que confere maior dramaticidade e profundidade à imagem (ROUILLÉ, 2009).



Figura 7: Segunda e terceira página da reportagem *Country Doctor* assim como publicadas na *Life*.

Fotos: W. Eugene Smith.

Já na figura 7, podemos começar olhando para o texto, que diz: “ele deve se especializar em uma dúzia de campos”. As imagens mostram justamente isso: Dr. Ceriani atendendo bebês, aplicando uma injeção em uma mulher, olhando um exame e tratando de um idoso. Aqui, podemos ver a edição da matéria que começa a contextualizar a personagem em seu entorno.







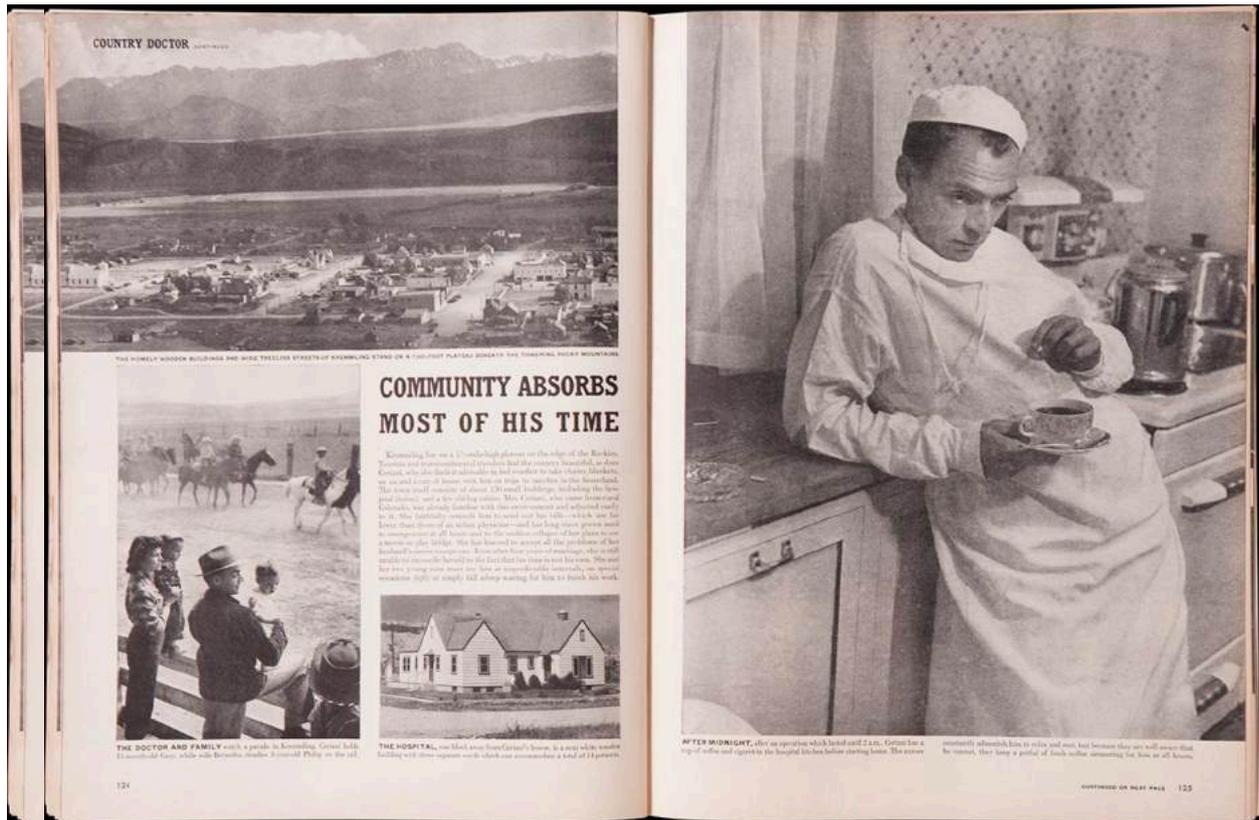


Figura 11: Décima e décima primeira página da reportagem *Country Doctor* assim como publicadas na *Life*.

Fotos: W. Eugene Smith.

Na figura 11, podemos ver que, no conjunto de todas estas imagens temos diversos aspectos da vida da personagem, que mostram-na trabalhando, descansando, vivendo, como é característica da fotografia humanista.

Tendo isso em mente, podemos partir para o próximo conceito a ser estudado. Na década de 1960, outra corrente estética surgiu na fotografia jornalística: o “novo fotojornalismo”. Nascida como uma expressão menor do movimento do *new journalism*, protagonizado por grandes escritores como Gay Talese (1932) e Truman Capote (1924-1984) e que buscava utilizar técnicas da escrita da ficção na redação de textos de não ficção, a corrente do novo fotojornalismo é pouco teorizada, seguimos então o livro “Bending the Frame: Photography, Documentary, and the Citizen” (2013), do pesquisador e professor estadunidense Fred Ritchin.

Precisamos fazer uma digressão para o conceito de novo jornalismo — uma corrente do jornalismo literário, para podermos aplicar isso ao fotojornalismo e tentarmos entender um pouco mais sobre este conceito tão pouco trabalhado. Em “Bending the

Frame” (2013), Ritchin fala muito pouco sobre o novo fotojornalismo e, por isso, fizemos as comparações com o novo jornalismo descrito por Lima (2009) — isto faz parte de um estudo específico para esta dissertação e não compõe o pensamento de Ritchin (2013).

Para Edvaldo Pereira Lima (2009, p. 183), o jornalismo literário nos Estados Unidos tinha como definição a “narrativa jornalística que emprega recursos literários.” Ainda segundo Lima (2009), por ser uma narrativa de profundidade, era importante possuir qualidade literária para prender a atenção do leitor.

Considera-se que o jornalismo literário tenha suas raízes no realismo social<sup>31</sup> na literatura, e ambos tem características em comum: o ponto de vista, principalmente autobiográfico em terceira pessoa; o registro fiel do cotidiano da pessoa comum; a construção do texto cena a cena; o registro dos diálogos por completo (LIMA, 2009). No fotojornalismo, observamos principalmente o registro do cotidiano e da pessoa comum, ainda que as outras três características possam eventualmente aparecer.

É importante destacarmos o que, para Lima (2009), são os princípios que regem o jornalismo literário: a exatidão e a precisão, características necessárias para a configuração do gênero como jornalismo; o fato de contar uma história, em oposição ao ato de dar uma notícia; a humanização, o uso da figura humana como principal no texto; a busca da compreensão, que é comum à fotografia humanista; a universalização temática, ou seja, a narrativa individual representar o universal, questões que outros indivíduos tenham; o estilo próprio e a voz autoral; a imersão, necessária para a riqueza de detalhes; o simbolismo, o uso de símbolos para tornar universais as questões tratadas; a criatividade para abordar o tema de forma nova; e, é claro, a responsabilidade ética, imprescindível na profissão.

Até então, o jornalismo (e o fotojornalismo) tinham paradigmas mais fechados sobre o que se podia ou não fazer, sobre o que era credível ou não. Para Ritchin (2013, p. 36), “o legado mais relevante do novo jornalismo em relação aos desafios atuais pode ser sua experimentação entusiasta em contraposição ao paradigma limitante do que era antes produzido”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> O realismo social foi uma corrente estética que surgiu no século XIX em oposição aos ideais do romantismo. Na literatura de ficção, se manifestou ao falar de problemas reais e abordar o ser humano em sua totalidade, com suas qualidades e defeitos.

<sup>32</sup> “The New Journalism’s most relevant legacy to today’s challenges may be its enthusiastic experimentation in face of what was seen then as a constricting paradigm”. Tradução livre da autora.

A primeira característica em comum com o novo fotojornalismo é o ponto de vista autoral (RITCHIN, 2013), que leva em consideração a subjetividade do repórter, o que era comum ao *new journalism*; além disso, tendo em vista o estudo que fizemos para este trabalho, as reportagens, que demoravam para ser produzidas, geralmente giravam em torno de uma pequena história. No caso do livro “A Sangue Frio” (2017), de Capote, a história é sobre um assassinato de uma família, para o qual ele entrevista muita gente — incluindo os assassinos — para criar sua narrativa. Já Talese, na segunda parte do livro “Fama e Anonimato” (2004), conta a história da construção da ponte Verrazano-Narrows, em Nova York, a partir da visão dos trabalhadores especialistas em construção de pontes. Assim como vimos com a fotografia humanista e com a revista *Life*, o povo tinha grande papel nas construções do *new journalism*.

Para Ritchin (2013, p. 36), “este tipo de reportagem (...) envolve consideravelmente mais sofisticação do que apenas estar no lugar certo na hora certa”<sup>33</sup>. Para construir estas narrativas se levava tempo e uma relação subjetiva com as personagens, o que nem sempre era bem visto. Porém, segundo Talese (2004, p. 9),

Embora muitas vezes seja lido como ficção, o novo jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem, embora busque uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga. O novo jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem, possibilitando ao autor inserir-se na narrativa se assim o desejar, como fazem muitos escritores, ou assumir o papel de um observador neutro, como outros preferem, inclusive eu próprio.

Na fotografia, “estes ‘novos fotojornalistas’ estavam abraçando, algumas vezes ironicamente, a credibilidade da fotografia enquanto afirmavam sua subjetividade eterna, assim como suas próprias presenças” (RITCHIN, 2013, p. 35)<sup>34</sup>. É nítido que algumas fotos características do novo fotojornalismo só puderam ser feitas porque o fotógrafo estava tão imerso na rotina do fotografado que eles nem percebiam mais estarem sendo fotografados

Para compreendermos um pouco como foi caracterizado como novo fotojornalismo, escolhemos a reportagem “*Freedom’s Fearful Foe: Poverty*”, fotografada por

<sup>33</sup> “Such reporting (...) involves considerably more sophistication than just being at the right place at the right time.” Tradução livre da autora.

<sup>34</sup> “These ‘New Photojournalists’ were embracing, if at times ironically, the photograph’s credibility while asserting its eternal subjectivity, as well as their own presence”. Tradução livre da autora.

Gordon Parks (1912-2006) na favela da Catacumba, no Rio de Janeiro, e publicada nas páginas da revista *Life* em 1961, por justamente se enquadrar no recorte temporal do conceito aqui tratado e, também, ser considerada uma reportagem significativa na história do fotojornalismo como um todo (PANZER, 2005).

Parks, nascido na periferia da cidade de Fort Scott, no Kansas, conheceu a pobreza desde cedo: órfão de mãe e com muitos irmãos para cuidar, começou a trabalhar ainda na adolescência como pianista em um bordel. Após vários empregos, comprou sua primeira câmera em uma loja de penhores e começou a fotografar. Primeiro fotógrafo negro contratado pela *Life*, ele ficou conhecido por suas reportagens sobre pobreza, vida urbana e discriminação (HARAZIM, 2016).

No começo da década de 1960, durante o período conhecido como Guerra Fria (1945-1991)<sup>35</sup>, o presidente John Fitzgerald Kennedy, JFK, assumia a presidência dos Estados Unidos pelo partido Democrata. Paralelamente, no Brasil, Jânio Quadros era o novo presidente e tomava medidas austeras para recuperar a economia do país.

A revista *Life*, notadamente anticomunista, decidiu, então, fazer uma série de reportagens sobre a pobreza na América Latina, tendo como pano de fundo a ideia de que a pobreza era uma característica do comunismo e uma inimiga do capitalismo (ROTH; MADDOX, 2018). Uma das pautas foi dada a Gordon Parks: ele foi incumbido de fotografar um pai de família com muitos filhos que morasse em uma favela, pensando em todos os aspectos da vida destas pessoas. Em março de 1961, Parks subiu a pé a favela da Catacumba com o jornalista José Gallo como intérprete. Descansando da subida, os dois viram um menino franzino carregando uma lata com água parando para tossir. Eles resolveram, então, seguir o menino e conhecer sua família. Para a surpresa dos repórteres, quem atendeu a porta do barraco foi o próprio Flávio da Silva, o menino que eles viram subir o morro. Seus pais não estavam em casa, pois trabalhavam seis vezes por semana (a mãe como lavadeira e o pai como vendedor de querosene) e quem cuidava dos irmãos mais novos, limpava a casa e fazia a comida era Flávio. Ao conhecer esta história, Parks decidiu que Flávio representava a

---

<sup>35</sup> Período entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a URSS, em 1991, marcado pelo conflito ideológico entre o comunismo e o capitalismo, representados pela URSS e pelos Estados Unidos, respectivamente. O período foi marcado por buscas de influências em todo o globo por parte das potências principais, tendo conflitos armados, como a Guerra do Vietnã, corrida armamentista e espacial e o financiamento de regimes de ambas as ideologias em países subdesenvolvidos (como foi o caso da ditadura civil-militar no Brasil).

pobreza na América Latina melhor do que um pai de família, e decidiu fazer a reportagem sobre a vida do menino.



Figura 12: página inicial da reportagem *Freedom's Fearful Foe*.  
Foto: Gordon Parks.

Na figura 12, que é a primeira dupla de páginas da reportagem, podemos observar no topo o texto “Latin America: Part II”, o que nos mostra o fato da história ser parte de uma série maior. A fotografia é em preto e branco — escolha estética do fotógrafo, que acreditava que a cor não mostraria tão bem as mazelas do Rio de Janeiro (ROTH; MADDOX, 2018) — e altamente contrastada, mostrando a irmã de Flávio, Isabel, de três anos chorando pedindo conforto para seu pai. Aqui já observamos uma abordagem que nos lembra a fotografia humanista: mostra as pessoas com quem a personagem convive, insere-a em um contexto maior. E vemos a relação entre fotógrafo e fotografado do novo fotojornalismo, que é mais pessoal, afinal, Parks não conseguiria uma fotografia como esta se não se aproximasse da família e estivesse imerso na rotina deles.

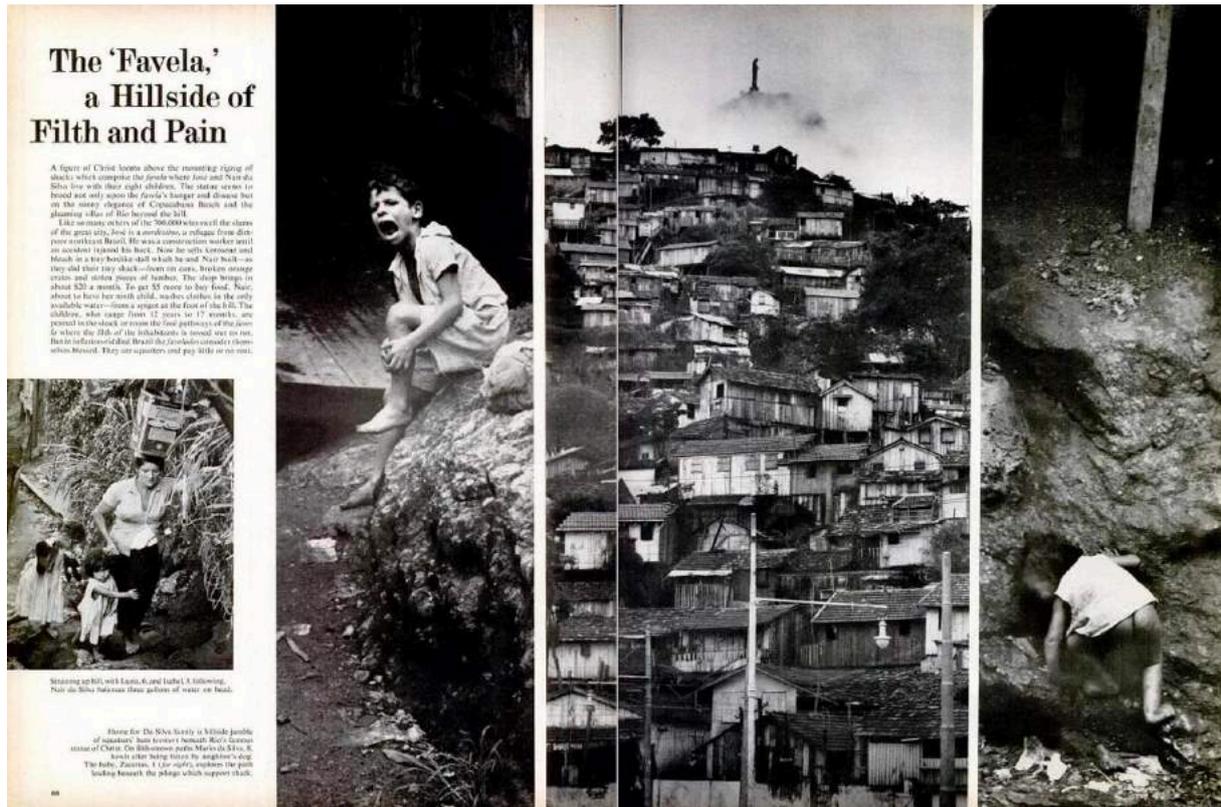


Figura 13: Segunda dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*.

Fotos: Gordon Parks.

Na figura 13, temos mais contextualizações da vida da família de Flávio: sua mãe com uma lata d'água sobre sua cabeça e Isabel a seus pés, o irmão de Flávio, Mário, de 8 anos, chorando após ser mordido por um cachorro, uma foto mais geral da favela da catacumba com a estátua do Cristo Redentor, um dos principais pontos turísticos do Rio de Janeiro, ao fundo, e, por fim, a imagem de Zacarias, de um ano, embaixo do barraco explorando entre as pilastras. Aqui, novamente vemos a presença do fotógrafo em diversos momentos da família: a mãe de Flávio só está em casa uma vez na semana, o que nos faz perceber que Parks foi mais de uma vez encontrar a família. Além disso, vemos o irmão chorando em um momento corriqueiro que provavelmente não seria capturado em uma reportagem “às pressas”.

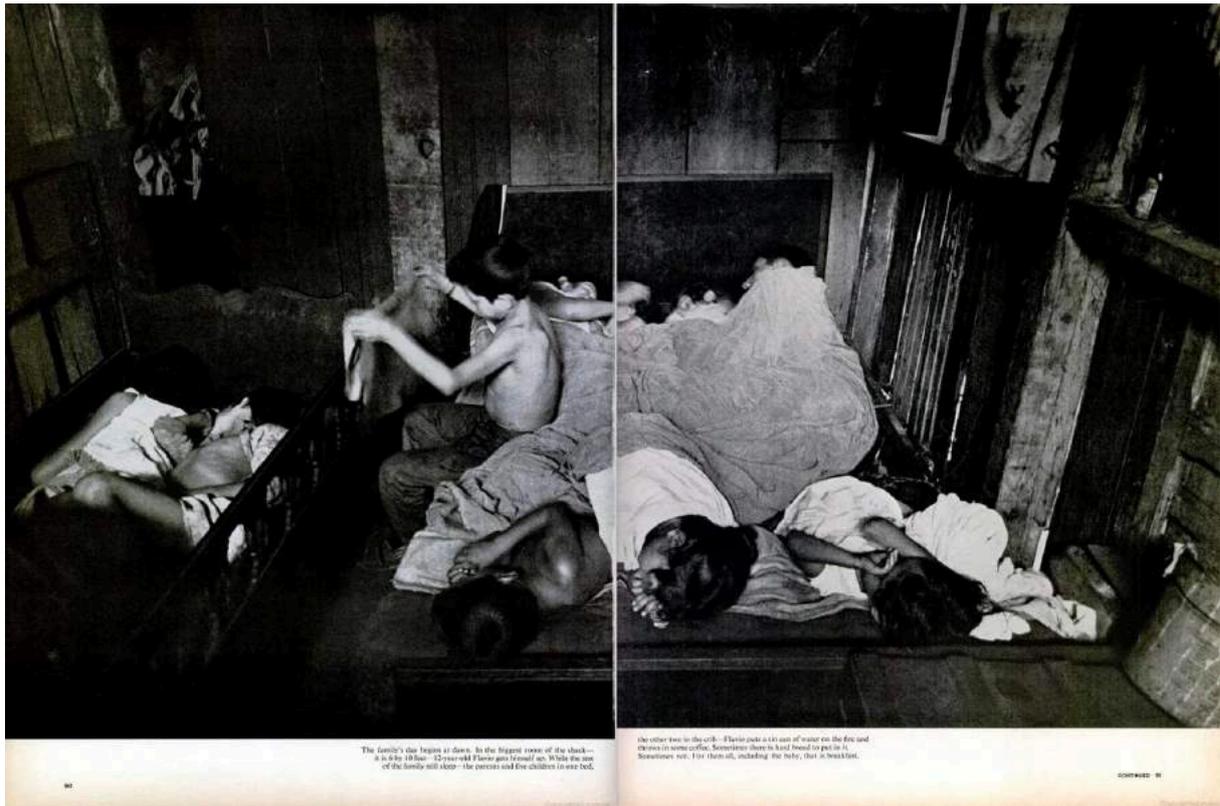


Figura 14: Terceira dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*.  
 Foto: Gordon Parks.

A figura 14 tem apenas uma fotografia e a legenda. Na imagem vemos os pais e cinco crianças em uma cama e duas outras crianças em um berço. Parks, com esta foto, nos mostra o despertar da família, com Flávio sendo o primeiro a levantar — a legenda nos diz o motivo: para fazer o café. Vemos, novamente, uma presença do fotógrafo em diversos momentos do cotidiano dos retratados, o que é uma característica do novo fotojornalismo. Temos o registro, na reportagem como um todo, do registro fiel dos traços do cotidiano, o que é evidenciado aqui e é uma característica emprestada do realismo social.



Figura 15: Quarta dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*.

Fotos: Gordon Parks.

Na figura 15, vemos uma composição de três imagens com um título chamativo: “Um garoto sobrecarregado com o cuidado da família” (em tradução livre). Nas fotografias, vemos o menino alimentando seu irmão, cozinhando e arrumando a cama. Parks passou três semanas fazendo a reportagem (HARAZIM, 2016), o que o permitiu capturar estes momentos de maior intimidade. Para Lima (2009, p. 373, grifo do autor),

A imersão é vital. Como o propósito-motriz do jornalismo literário é a **compreensão** da realidade, só há uma maneira de um bom repórter aquilatará-la melhor: mergulhando na própria. O autor precisa partir a campo, ver, sentir, cheirar, apalpar, ouvir os ambientes por onde circulam os seus personagens. Precisa interagir com eles. Deve vivenciar parte da experiência de vida que eles vivem.

Ao ver esta imagem, assim como a reportagem como um todo, podemos ver a importância da imersão também no fotojornalismo, para que o fotógrafo pudesse retratar com maior riqueza de detalhes a vida destas pessoas.



Figura 16: Quinta dupla de páginas da reportagem *Freedom's Fearful Foe*.  
Fotos: Gordon Parks.

Na figura 16, temos duas imagens: a de um funeral de um vizinho da família Silva e, ao lado, do mesmo tamanho, vemos Flávio deitado. Aqui podemos observar a construção de uma metáfora por Parks, com a liberdade criativa e subjetividade permitidas pelo novo fotojornalismo. No primeiro dia de convívio com o menino, o fotógrafo o levou a uma unidade de saúde para ver o que causava a tosse nele; o médico explicou para Parks que, nas condições em que o menino vivia — sem tratamento adequado e alimentação suficiente — ele sobreviveria por no máximo um ano. Na legenda da foto de Flávio, temos uma citação: “eu não tenho medo de morrer, mas o que eles (sua família) farão depois?” (em tradução livre), o que nos ajuda a interpretar o conjunto das duas imagens como metáfora para a morte. Notamos, então, a importância do simbolismo presente nas imagens: “o simbolismo ajuda a consolidar na mente do leitor a síntese, a imagem, o sentido de um acontecimento, pois se vale do discurso poético, do código visual. [...] É o simbolismo que me permite fazer a ponte entre um fato ou situação com seu sentido universal” (LIMA, 2009, p. 379).



Figura 17: Última página da reportagem *Freedom's Fearful Foe*. Foto: Gordon Parks.

A figura 17 tem apenas uma foto, mas contém algo muito significativo: o diário que Parks manteve enquanto fazia a reportagem. Ao publicar estes escritos, podemos ver claramente a subjetividade e o protagonismo do fotógrafo que são característicos ao *new journalism* e que, junto à matéria como um todo, do novo fotojornalismo.

Como pudemos perceber, a subjetividade e a experimentação são características importantes do novo fotojornalismo. Para Ritchin (2013), porém, isto pode ser um problema do conceito:

“Novo Fotojornalismo” é um termo (e um conceito) que não se popularizou, em parte porque há uma expectativa, ainda mais do que com escritores, que as imagens jornalísticas permanecerão, de certa forma, “objetivas” — tornando mais difícil o emprego do termo “Novo Fotojornalismo” (RITCHIN, 2013, p. 31)<sup>36</sup>

<sup>36</sup> “‘New Photojournalism’ is a term (and a notion) that has not caught on widely, in part because there is an expectation, even more than with writers, that journalistic images will create a certain amount of excitement in the mainstream press while remaining somehow ‘objective’ — making anyone carrying the moniker of ‘New Photojournalism’ more difficult to employ”. Tradução livre da autora.

Já vimos, com Talese, que a colocação da subjetividade do escritor na reportagem não era muito bem recebido; no fotojornalismo, como esta citação de Ritchin (2013) sugere, era ainda mais difícil utilizar o termo “Novo Fotojornalismo” justamente por se esperar uma maior objetividade da fotografia. Esta questão, da credibilidade da imagem fotográfica, é algo que data das raízes da fotografia e tem uma evolução histórica que vale à pena ser mencionada porque poderá nos ajudar a entender o conceito do novo fotojornalismo e os próximos conceitos que trataremos, a reportagem roteirizada e a reportagem dialógica.

Voltemos, então, a 1839, ano em que a fotografia foi apresentada ao mundo na França. A mentalidade da época era positivista e cientificista, portanto as pessoas acreditavam apenas no que o olho via. A pintura e a escrita já não tinham mais seus lugares nesta sociedade pós industrial e, por isso, precisava de uma imagem que traduzisse o pensamento da época. Depois de diversos experimentos com o uso da prata para capturar a luz e as câmaras escuras, invenção renascentista, para projetar imagens, foi descoberto o processo que hoje conhecemos como fotografia. A imagem fotográfica foi descoberta em três lugares ao mesmo tempo: na França, na Inglaterra e no Brasil, o que nos mostra que a invenção era um reflexo da época em que foi criada.

A ideia era que a fotografia não tinha a interferência humana, era apenas a máquina que fazia a imagem, e, portanto, ela não estava sujeita a subjetividades.

A maneira fotográfica de ver e de fazer ver as coisas do mundo contrapõe-se à tradição artística, à famosa teoria dos sacrifícios, que convida a “negligenciar certos acessórios de um quadro para melhor salientar as partes principais” (Littre). Quando a seleção parecia ser inerente a qualquer representação, a fotografia estabeleceu um procedimento radicalmente novo: o do registro automático. A fotografia é, então, acusada de não omitir nada, de nada sacrificar; em face da arte, reputada livre para “escolher o que lhe convém e rejeitar o que não lhe convém” (ROUILLÉ, 2009, p. 41)

Uma das teorias que sustentam este pensamento é a do “isso foi”, escrita por Roland Barthes em seu livro “A Câmara Clara” (2012). Nas palavras do autor, “uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal!* Mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreado com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve” (BARTHES, 2012, p. 14). Contudo, conforme o conhecimento sobre a fotografia foi evoluindo ao longo do tempo, a tese de Barthes não se torna mais cabível. Para Rouillé (2009, p. 77), “ela (a

fotografia) é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real”. Este momento da crença na imagem fotográfica como uma emanção do real é chamada por Rouillé de fotografia-documento.

E o que a ideia de documento implica no fotojornalismo? Primeiro, precisamos falar da “grande mutação que atingiu o jornalismo ocidental no ano de 1920: os leitores de jornais começam a querer ‘ver, mais do que ler’, e a ‘preferir a informação veiculada pela foto àquela vinculada pelo texto’” (ROUILLÉ, 2009, p. 128). É neste contexto que surgiram as revistas ilustradas e foi justamente esta mentalidade de documento que educou os olhares dos leitores. Na moral da reportagem, o repórter é colocado em uma posição de exterioridade diante dos acontecimentos e, portanto, acredita-se que sua subjetividade não interfere na produção de uma fotografia jornalística.

Quando Henry Luce — que já em 1934 publicava *Time* e *Fortune* e queria lançar *Life* — falava de fotografia, ele o fazia como se fotografar fosse ver. Seus propósitos veiculavam tal negação das mediações, que ele chegava a afirmar que fotografar era instruir. (SOULAGES, 2010, p. 32)

É justamente neste contexto em que se insere o novo fotojornalismo que vimos acima: em uma sociedade com a mentalidade de que a imagem fotográfica é um espelho do real, não há lugar para a subjetividade e a autoria, ou, pelo menos, isso não é admitido no jornalismo. Era esta moral que fotógrafos como Gordon Parks desafiavam ao fazer o novo fotojornalismo.

Todavia, nossa percepção da fotografia é alterada a partir do momento que começamos a enxergar que o fotógrafo é autor da sua imagem. Ele não tira uma foto, mas a faz, a constrói com seu repertório, suas ideologias, sua visão de mundo. Não existe neutralidade completa. Gordon Parks, como vimos, tinha uma história pessoal que o fez fotografar a pobreza e a segregação racial: por isso, a reportagem com o Flávio foi feita desta maneira. Se fosse outro fotógrafo com a mesma história, a matéria seria outra.

A imagem fotográfica não deixa de ser um documento, mas é olhada com outros olhos. “A uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos de fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009, p.

137). Mudou-se o regime de verdade da sociedade e, portanto, mudou-se a maneira como olhamos para a imagem.

O declínio histórico de seus usos práticos acelera-se à medida que a fotografia se revela técnica e economicamente incapaz de responder às novas necessidades de imagem na indústria, na ciência, na informação, no poder. E esse declínio, como veremos, é também precipitado pela distância que separa a fotografia dos valores do mundo novo, particularmente pelo advento de um regime de verdade cuja medida ela não mais se encontra em condições de encarnar (ROUILLÉ, 2009, p. 138-139)

Assim como a fotografia-documento surgiu pela necessidade de uma época, a fotografia-expressão surge para responder melhor à sociedade em que está inserida. Se pensarmos na reportagem, temos a ideia de que o fotógrafo é testemunha ocular. Para Soulages (2010, p. 35):

Mas o que é uma testemunha? Em que ela transforma, voluntariamente ou não, o fenômeno que quer fotografar? Um acontecimento existe não só em função de seu reconhecimento por uma testemunha, mas principalmente em função de sua constituição como acontecimento por essa testemunha, seja ela fotógrafo ou historiador. Não há acontecimento preexistente a seu reconhecimento.

Na história de Flávio ou do Dr. Ceriani, por exemplo, não conheceríamos tais personagens e suas realidades se não fossem as reportagens que os mostraram. O próprio fato de se escolher sobre quem vai fazer a reportagem ou sobre o que merece a atenção do leitor já é o reconhecimento por parte de uma testemunha, que escolhe com sua subjetividade.

Temos consequências diretas desta mudança de olhar para a fotografia quando pensamos nas reportagens: a reportagem roteirizada e a reportagem dialógica, dois dos conceitos que acreditamos influenciar o fotojornalismo atual.

Na década de 1980 já não existia mais a *Life* semanal e as pessoas se informavam principalmente pela televisão, como falamos no capítulo anterior. A reportagem precisou se reinventar para chegar ao público e, para isso, rompeu com a antiga moral e o regime de verdade anterior.

Logo, muitos repórteres resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém de construir suas imagens; de não mais seguir a atualidade, porém de antecipá-la ou comentá-la; de não mais dedicar um culto exclusivo ao instantâneo, porém de dar a seus personagens o direito de pose; de não mais enfrentar a realidade bruta, porém de encená-la (ROUILLÉ, 2009, p. 143).

Esta era a ideia primordial da roteirização da reportagem: um comentário sobre o mundo, não necessariamente falando de *hard news* ou pautas quentes. Não podemos, aqui, opor a ideia de “captar” a imagem, da moral da reportagem, com a ideia de “fabricar” a fotografia. Faz mais sentido pensar que este tipo de matéria é uma representação do acontecimento, que responde melhor ao regime da fotografia-expressão.

A roteirização rompe, então, com um regime de verdade, o da reportagem, que durante muito tempo se apoiara nas noções de imagem-ação, de contato direto com o real, e de registro, em vez de no culto ao referente e ao instantâneo (...) A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem “ao vivo”, ela corresponde a um outro regime de verdade, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas (ROUILLÉ, 2009, p. 144)

Isso nos lembra a fala de Talese sobre o *new journalism*, de que este tipo de jornalismo não é menos real do que a mais verdadeira das reportagens, mas sim que retrata uma realidade mais ampla. Esta ideia serve, também, para refletirmos sobre o regime de verdade da fotografia-expressão e da reportagem roteirizada.

Vale pontuar, aqui, que a roteirização da reportagem não é como a pauta da revista *Life*, por exemplo: no caso de Gordon Parks, ele tinha uma pauta e a interpretou de seu jeito; na reportagem roteirizada, há a escolha prévia do modelo e do lugar a ser fotografado.

Outro ponto a ter em mente na hora de produzir uma reportagem roteirizada é o modo de publicação. Como falamos brevemente no capítulo anterior, com a chegada da televisão e o fim das revistas ilustradas, os fotógrafos precisaram encontrar outros meios para veicular seus trabalhos, tal como exposições. Muda-se, portanto, o espaço físico e a relação com a reportagem.

Outra forma de fazer fotojornalismo é a reportagem dialógica, que surgiu na década de 1990. Ela relaciona-se com o novo fotojornalismo e a reportagem roteirizada porque é feita por fotógrafos que fogem da corrida ao furo jornalístico. Ela é mais lenta, demorada, o tempo dela é outro.

Mas a característica mais importante da reportagem dialógica é o fim da distância entre fotógrafo e personagem. O modelo tem o direito de contribuir com a sua ideia de imagem e o projeto é construído junto a ele.

Enquanto a maioria dos repórteres, absorvidos pelo desvario da concorrência internacional das imagens, passam, e só fazem isso e fotografam sem possibilidade de voltar, outros procedem diferentemente: eles vêm, ficam e voltam. Eles trocam e

dão, pois se inscrevem em ações de caráter mais social do que mercantil, concebidas em favor dos modelos. Dentro dessa estrutura, fotografar não é mais roubar, e posar não significa mais se oferecer inutilmente aos fotógrafos de passagem. O modelo torna-se um ator, um verdadeiro parceiro, um sujeito (ROUILLE, 2009, p. 183).

Porém, isso não é novidade: podemos lembrar da revista *Life*, que já permitia que os fotógrafos passassem mais tempo fazendo a reportagem. Na reportagem sobre o Flávio, por exemplo, sabemos que Gordon Parks passou três semanas no Rio de Janeiro convivendo com a família e fotografando, o que o possibilitou diversas imagens mais íntimas.

A diferença é que na reportagem dialógica procura-se produzir o verdadeiro junto ao fotografado de maneira interdisciplinar e coletiva.

Atendo às pessoas, preocupado em nunca lhes trair a confiança, e preocupado em colocá-las no centro do processo, tal procedimento vai contra reportagens onde o Outro é quase apenas um objeto, onde a imagem prevalece sobre as pessoas (ROUILLE, 2009, p. 183)

A personagem constrói sua própria imagem junto ao fotógrafo, que se importa mais com ela.

A reportagem dialógica não procura representar, registrar, captar aparências, mas exprimir situações humanas que ultrapassem amplamente a ordem do visível. A imagem não é mais o produto de um ato pontual, mas resultado de um trabalho que ultrapassa, e muito, o curto momento da filmagem (ROUILLE, 2009, p. 183-184)

Aqui, vemos a importância da subjetividade e da relação com o fotografado, pois o que se fotografa é a situação humana, não apenas o referente. E a reportagem dialógica tem uma característica em comum com a fotografia humanista: o interesse pelo povo.

A própria maneira de testemunhar muda. Não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar visíveis os sem-fisionomia e sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade dominante como da vida social e política: os estrangeiros em seu próprio país. E fazer isso junto com eles: não sem eles, como fazem os repórteres; nem naturalmente contra eles, como fazem os  *paparazzi* (ROUILLE, 2009, p. 184)

De certa forma, esta ideia de “tornar visível” lembra um pouco a *Life*, que percebeu a vantagem que era fotografar as pessoas comuns, as classes invisíveis, por causa da relação mais subjetiva que temos com as imagens com as quais podemos nos relacionar.

Estes quatro conceitos que falamos tem um fio condutor comum: a narrativa, o tempo para fazer a reportagem. Não se trata da foto única, do “momento decisivo”, mas da sequência de imagens que compõem o trabalho final. Também não se tem a preocupação com o imediatismo das notícias, é uma pauta fria, lenta, demorada. Tem a preocupação com o outro, uma relação mais subjetiva com os modelos. E estas características, comuns a estes conceitos, que acreditamos influenciar a produção das narrativas fotojornalísticas na contemporaneidade.

### Capítulo 3: Jornalismo visual e a narrativa fotojornalística na contemporaneidade

Ao final da primeira década do século XXI, o pesquisador Fred Ritchin publicou um livro falando das novas possibilidades do digital para a fotografia e o jornalismo chamado *After Photography* (2009). Falando de maneira otimista, o autor pensava as diversas maneiras como a internet poderia ser usada para contar histórias de maneiras diferentes, não lineares:

As histórias não serão contadas da mesma maneira. A relação de poder entre autor, assunto e leitor irá evoluir, assim como os filtros, e a narrativa linear, baseada na autoridade de uma voz única, terá concorrência com um ambiente de mídia não linear e descentralizado (RITCHIN, 2009, p. 109).<sup>37</sup>

O autor cria a ideia de “hiperfotografia”, palavra que é uma junção dos termos *hiperlink* e fotografia, para definir quando uma fotografia leva a outra informação (seja ela visual ou não), que por sua vez leva a outra informação, e por assim vai. Basicamente, é quando uma fotografia é o ponto de partida para o leitor buscar a informação e seguir o seu caminho através das diferentes possibilidades permitidas pelo conteúdo. Ritchin (2009) imagina que, no fotojornalismo “do futuro”, a hiperfotografia permitirá uma maior contextualização das imagens e um maior entendimento da cena do que uma imagem única poderia permitir.

Pouco tempo depois, Ritchin (2013) olha para as produções fotojornalísticas atuais e percebe que suas ideias ainda não se concretizaram. O autor afirma que os potenciais das novas mídias foram, em grande parte, ignorados, e que a fotografia continua ocupando o mesmo papel antes da revolução da comunicação contemporânea. Ele critica as imagens únicas com apenas uma legenda e o slideshow como método de exibição de imagem, por remeter a um formato usado na apresentação de fotografias analógicas. Em seu livro *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen* (2013), Ritchin começa a pensar a ideia de jornalismo visual:

---

<sup>37</sup> “Stories will not be told in the same way. The power relationships among author, subject, and reader will evolve, as will the filters, and the linear narrative, based on the authority of a single voice, is up for grabs in an increasingly nonlinear, decentralized media environment.” Tradução livre da autora.

O amplo campo do jornalismo visual — que envolve não apenas a fotografia, o vídeo e a imagem digital, mas uma grande quantidade de outras estratégias, como a hipermídia, a posição geográfica, realidade aumentada e as simulações — permite uma aproximação mais abrangente na qual a fotografia da ação é apenas um componente (RITCHIN, 2013, p. 57)<sup>38</sup>.

O jornalismo visual imaginado por Ritchin (2013) ainda não é tão abrangente, mas há sites, como o *The New York Times*, o *The Guardian* e a agência de notícias *Associated Press*, que estão usando algumas destas estratégias em conjunto para a criação de uma reportagem. Porém, para além do que Ritchin imaginou em *Bending the Frame* (2013), conseguimos, ao analisarmos reportagens da contemporaneidade, observar algumas características em comum na maneira de contar a história, que nos remetem muito às narrativas fotojornalísticas do século XX publicadas nas revistas ilustradas, como já vimos no capítulo um, e aos conceitos acerca destas narrativas, principalmente em relação à fotografia humanista e ao novo fotojornalismo. Estas comparações, portanto, são feitas baseadas nos estudos conduzidos para a execução deste trabalho e não são falas de Ritchin (2013) propriamente.

Neste capítulo, estudamos em profundidade o trabalho dos fotógrafos que fazem o jornalismo visual, contando com entrevistas. Diferentemente do capítulo um, não trataremos a figura dos editores de imagem por acreditarmos que o papel deles tenha se diluído ao longo da história na imprensa como um todo. Assim, decidimos estudar a produção dos fotógrafos.

Para tentarmos entender melhor toda esta questão, aplicamos os conceitos na análise da reportagem “Australian mother fights to save addicted son from opioids”<sup>39</sup> (figuras 18 e 19), feita pela jornalista Kristen Gelineau, pelo fotógrafo David Goldman e pelo cinegrafista Sam McNeil para a *Associated Press*, em parceria com o Pulitzer Center on Crisis Reporting<sup>40</sup>. Esta reportagem foi escolhida principalmente por ser um dos exemplos mais recentes de jornalismo visual publicado na imprensa internacional (reportagem veiculada em setembro de 2019) e, portanto, um modelo claro do que é feito na contemporaneidade. Além

<sup>38</sup> “The broader field of visual journalism — encompassing not only photography, video, and digital imaging, but a host of other strategies such as hypermedia, geo-positioning, augmented reality, and simulations — allows for a wider-ranging approach in which the action photograph is only one component.” Tradução livre da autora.

<sup>39</sup> O link curto para acessar a reportagem completa é: <https://bit.ly/Opioide>

<sup>40</sup> Escolhemos analisar uma reportagem de fora do Brasil porque a forma de jornalismo que estudamos aqui ainda é feita de maneira muito incipiente no país. Sendo assim, achamos mais prudente analisarmos um material já mais desenvolvido.

disso, conseguimos entrevistar o fotógrafo David Goldman, o que pode nos ajudar em uma compreensão maior das aplicações do conceito de jornalismo visual no que é feito na prática.

A reportagem trata de uma mãe australiana, Deb Ware, que luta contra o vício de seu filho, Sam Ware, que tinha 22 anos na época da reportagem, em opióides<sup>41</sup>; o menino começou o vício após uma cirurgia para a extração do dente do siso, na qual foi prescrito um remédio com codeína para a recuperação. O tema é denso e a situação, complexa. Por isso, a reportagem se vale de vários formatos para contar a história: fotografias, texto jornalístico, um vídeo produzido pela reportagem, dois vídeos feitos por Deb Ware e os diários dela, materiais estes coletados durante meses de trabalho com a família para construir a história. Todos os formatos mesclam-se entre si, com a reportagem toda permeada por fotografias, vídeos e os relatos do diário. Neste ponto, a ideia de maior contextualização das imagens fotográficas proposta por Ritchin faz sentido, ainda que a narrativa seja linear.

O vídeo produzido pela agência é a voz de Deb Ware ao fundo e uma alternância entre imagens de cobertura mostrando a Austrália, outros vídeos mostrando a família, um vídeo feito pela mãe durante uma internação de Sam no hospital por overdose e as fotografias de Goldman retratando o cotidiano da mãe e do menino. A prioridade é a narrativa em primeira pessoa, com Deb Ware contando suas vivências com seu filho e seus momentos de maior dificuldade. A linguagem é simples, clara e efetiva, mas, ainda assim, dotada de grande carga emocional. Ainda que algumas fotos que estão no vídeo apareçam também durante a reportagem, a redundância é justificável, pois, na página principal da série sobre a crise de opioides feita pela *Associated Press*, o vídeo também aparece de forma independente.

---

<sup>41</sup> Opióides são remédios derivados do ópio ou que imitam seus efeitos de diminuição da atividade cerebral. Fonte: [https://www2.unifesp.br/dpsicobio/cebrid/quest\\_drogas/opiaceos.htm](https://www2.unifesp.br/dpsicobio/cebrid/quest_drogas/opiaceos.htm). Acesso em 3 de dezembro de 2019.



Figura 18: Mosaico com as imagens da reportagem. Fotos: David Goldman



Figura 19: Continuação do mosaico com as imagens da reportagem.  
Fotos: David Goldman.



Figura 20: Sam passa na frente de uma das farmácias onde mais comprava opióides.  
Foto: David Goldman.

Algumas das imagens da reportagem são literais, como a figura 20, na qual Sam está na frente da farmácia onde comprava as drogas que usava. A imagem é usada para falar da facilidade com a qual o menino conseguia comprar os opióides: ele foi diagnosticado com problema nas costas e ia de médico em médico com um raio-X para conseguir as receitas para os remédios. A fotografia, ainda que com pouca profundidade de campo, nos lembra a ideia humanista de inserir as pessoas retratadas em seus contextos históricos e sociais, mostrando o entorno da personagem.

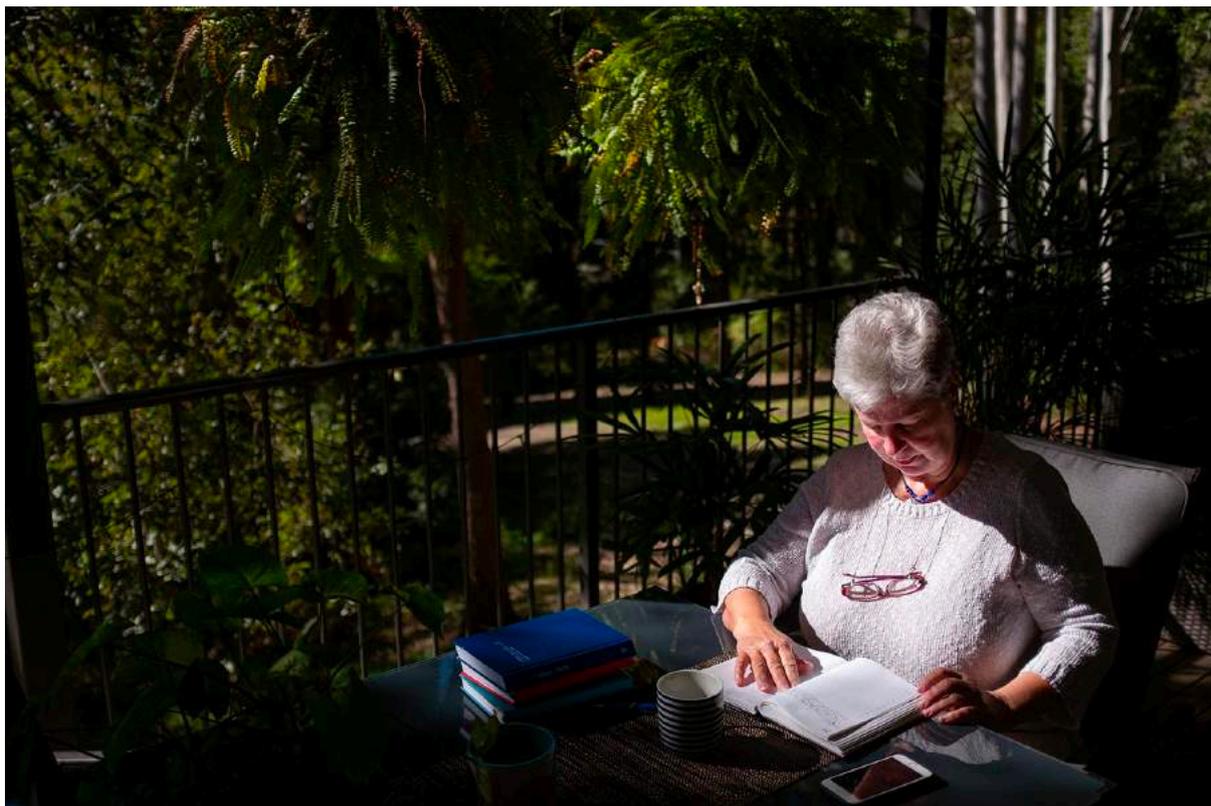


Figura 21: Deb Ware lê seu diário.

Foto: David Goldman.

Na figura 21, o fotógrafo retrata a mãe lendo o que escreveu em seu diário; algumas de suas anotações são colocadas no texto. A sensibilidade em retratar o diário é algo significativo para a história como um todo, já que a escrita era uma atividade importante de Deb Ware, mas também mostra a importância de ter mais tempo para fazer a reportagem e, com isso, ter uma relação mais subjetiva com a personagem, como era característico do novo fotojornalismo. Em uma reportagem “às pressas”, talvez não se tivesse tanta riqueza de detalhes íntimos que a retratada oferece ao fotógrafo; podemos, também, nos lembrar da reportagem dialógica, aqui, pois não aparenta ter nenhuma distância entre fotógrafo e fotografada, que constroem juntos a imagem. Além disso, ao tratar de um momento da rotina e de algo considerado “banal”, esta imagem nos lembra muito as características humanistas. Há uma complementariedade entre fotografia e texto, pois, na parte escrita, há excertos do diário de Deb Ware. Estas imagens mais pessoais, de momentos mais íntimos, são de fundamental importância para Goldman (2020), como nos foi dito em entrevista:

Eu realmente acredito que um jornalismo de profundidade é importante. Se você pode passar mais tempo com os indivíduos fotografados, você faz mais jus a suas

histórias do que simplesmente aparecendo por um pequeno período de tempo. As melhores fotos são quando os fotógrafos capturam momentos íntimos que o público, mesmo as pessoas mais próximas, não veriam normalmente. E este é o maior desafio: acessar estes momentos quietos em seus espaços privados, e isso leva tempo e paciência. Mas eu acredito que é a maneira mais poderosa de se reportar uma questão.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> “I do think more in depth photojournalism is important. If you can spend time with your subjects, you do their story a greater justice compared to just popping in for a short time. The best photos are when photographers can capture intimate moments the public, even those close to them, would not normally see. That’s the greatest challenge, to access the quiet moments in their private spaces and that takes time and patience. But I believe it’s the most powerful way to report on an issue.” Tradução livre da autora.



Figura 22: Composição com três fotografias de Sam Ware em diferentes idades, cartões de serviços e um versículo bíblico impresso e plastificado.

Foto: David Goldman.

Ao vermos a composição da fotografia 22, podemos notar um certo saudosismo por parte de Deb Ware ao mostrar estas imagens. Além disso, o versículo bíblico impresso e plastificado nos mostra que a religiosidade é um elemento presente na vida desta mãe. Esta foto é um bom exemplo do rompimento com a ideia de momento decisivo e o regime de verdade da reportagem, na qual a imagem é “tirada” e não “feita”; lembramos, aqui, da reportagem roteirizada, que permitia uma maior construção das fotografias por parte do fotojornalista — o que não significa que Goldman tenha interferido na construção da cena: para ele, interferir é “manchar” a pureza do momento (GOLDMAN, 2020). Podemos pensar, também, do novo fotojornalismo ao observar que esta foto é com um ponto de vista mais autoral e subjetivo por parte do fotógrafo. Contudo, vemos que o objetivo principal da imagem na matéria é inserir a personagem em seu contexto social e humano, mostrando como ela era e sua religiosidade; isso, por sua vez, é uma característica da fotografia humanista.



Figura 23: Deb Ware leva seu filho, Sam Ware, para sua casa três semanas depois de tê-lo encontrado com overdose.

Foto: David Goldman.

A figura 23 tem dois significados na matéria: o significado literal, explícito na legenda, que era o que realmente estava acontecendo, ou seja, Deb levando Sam para a casa depois de 3 semanas que ela o encontrou com overdose. Porém, durante o texto, vemos um relato de quando a mãe chegou no limite: o dia quando Sam se recusou a ir para a desintoxicação. Eles estavam no carro e ela o mandou descer, o que ele não fez. Ela falou para ele que dirigiria o mais rápido possível e mataria os dois, afinal, se ele continuasse com o uso de opióides, provavelmente ele morreria, e ela falou que era melhor, então, os dois morrerem juntos. E ela acelerou, sentindo uma mistura de raiva e tristeza. Ainda que não pretendesse matar os dois, a mãe fez isso para assustar seu filho. Sam puxou o freio de mão e saiu do carro. A imagem serve, portanto, como uma forma de ilustração deste episódio, para além do acontecimento fotografado. A fotografia é polissêmica. A fabricação do sentido da imagem fotográfica nos remete à roteirização da reportagem que começou na década de 1980 e já relatamos no capítulo anterior. Além disso, o olhar do fotógrafo nesta imagem não é em tom de julgamento, mas sim de compreensão do momento no qual suas duas personagens se inseriam; isso é uma característica humanista. De acordo com Goldman (2020),

Eu sempre tomo um cuidado especial com as pessoas que estou fotografando. É importante estabelecer a confiança e fazê-los se sentir confortáveis com você. Eu trabalho demoradamente para tranquiliza-los e isso permite com que se construa uma relação. Eles estão confiando em você para contar suas histórias com dignidade e isso é algo para sempre manejar com cuidado.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> “I always take special care with people I’m photographing. It’s important to establish trust and have them feel comfortable with you. I work slowly to put them at ease and it allows a relationship to build. They’re entrusting you to tell their story with dignity and that’s something to always handle with care.” Tradução livre da autora.



Figura 24: Imagem de abertura da matéria.

Foto: David Goldman.

Por fim, ao vermos a mãe sentada em sua cama à meia-luz (figura 24), em uma imagem esteticamente bem pensada e com grande carga emocional devido à expressão de Deb Ware, podemos pensar em algumas outras características da reportagem que nos remetem ao século XX: primeiramente, ao vermos ela em um momento íntimo, porém banal e rotineiro, podemos nos remeter à fotografia humanista, que buscava capturar estes detalhes, não apenas grandes acontecimentos. Além disso, a composição e a iluminação da imagem nos mostram escolhas “autorais” e subjetivas do fotógrafo, o que são características presentes no novo fotojornalismo. Aliás, a referência às reportagens feitas pelas revistas ilustradas do século XX é presente no trabalho de Goldman (2020), que, frequentemente, relê estas histórias e se inspira nelas. Ele acredita que “ainda que, talvez, hajam diferenças de estilo entre o que eu tento fazer e o que as revistas faziam antigamente, o objetivo ainda é o mesmo — contar uma história de uma maneira que ainda não tenha sido feita” (GOLDMAN, 2020)<sup>44</sup>.

Ao olharmos a reportagem como um todo, são nítidas as características de cada conceito do fotojornalismo que estudamos no capítulo dois. Por retratar uma pessoa do

<sup>44</sup> “While maybe stylistically there are differences in what I try to do and what the magazines were doing back then the goals are still the same — to tell a story in a way that hasn’t been done before.” Tradução livre da autora.

“povo”, ou “invisível”, que não é parte de um acontecimento de *hard news*, tratando da sua rotina e do banal, tentando entender e não julgar o que acontecia com ela e inserindo-a em seu contexto social e humano, conseguimos ver claras influências humanistas na construção da narrativa e nas escolhas feitas. Além disso, por ter um maior planejamento, necessário para fazer uma reportagem neste nível, podemos perceber que trata-se de uma reportagem roteirizada. A subjetividade do repórter é nítida, além de existir uma relação subjetiva com a personagem e a demanda de um tempo maior de convivência e tomada de imagens, o que nos lembra o novo fotojornalismo. Havia, ainda, uma menor distância entre o repórter e a personagem, fazendo com que ambos construíssem juntos as imagens, o que nos lembra a reportagem dialógica. Para o fotógrafo, inclusive, uma reportagem como essa é mais difícil do que fotografar *hard news*:

Elas exigem uma grande quantia de trabalho prévio e preparação ao máximo antes de fotografar. Muitas vezes elas são histórias difíceis de fotografar. O assunto é importante mas muitas vezes não são os mais visuais. Você tem de trabalhar muito mais para encontrar estes momentos que contam a história, ao contrário de quando se fotografa o *hard news*, que os eventos se desdobram em sua frente (GOLDMAN, 2020).<sup>45</sup>

Mas uma das principais características desta reportagem é, justamente, a sensibilidade do fotógrafo e dos videógrafos que fizeram o vídeo ao fazerem uma reportagem subjetiva. As fotografias de Goldman não são autoexplicativas e nem sempre são diretas, captando muitas vezes um momento ou um gesto, e o vídeo é construído em primeira pessoa com a narrativa na voz da própria personagem. Esta é uma peculiaridade clara das reportagens de jornalismo visual da contemporaneidade. De acordo com Fred Ritchin (2013, p. 50)

Eu eventualmente entendi que o fotógrafo não precisa explicar claramente, mas pode compartilhar suas impressões com outros espectadores que podem ajudar na compreensão. Imagens contendo ideias não suficientemente explicadas, baseadas no sentimento de importância do fotógrafo, podem ser construídas como convites para que os leitores se juntem à busca por significado. A imagem se torna, de alguma

---

<sup>45</sup> “They require a good amount of pre reporting and setting up as much as you can before you start shooting. Often times they are tough stories to shoot. The subjects are important but often times not the most visual. You have to work really hard to find those moments that tell the story as opposed to shooting news stories where events are unfolding right before you.” Tradução livre da autora.

maneira, fonte aberta. Nem sempre quem está com a câmera que tem certeza do que está acontecendo, nem deveria ser necessário fingi-la.<sup>46</sup>

Na imagem em que Sam aparece cabisbaixo na frente da propaganda com duas mulheres felizes (figura 19, na coluna da esquerda), por exemplo, Goldman nos deixa um significado aberto, com a interpretação mais livre ao leitor; não é óbvia a metáfora da imagem e a sua função na reportagem. Aliás, neste caso, esta matéria nos mostra outra característica de um bom jornalismo visual: há uma interdependência entre fotografia, texto e vídeo; cada mídia tem sua função na construção do material final, na qual cada conteúdo constrói um tipo de informação e não concorrem entre si. Quanto à pluralidade de mídias trazer maior contextualização, a fala de Goldman vai ao encontro da de Ritchin:

Eu penso que, conforme os conteúdos continuem a serem vistos mais online, nós teremos um maior arsenal de ferramentas para ajudar os leitores a compreender uma questão. É uma maneira de contar histórias mais abrangente, mas eu ainda acredito que fotografias fortes são os meios mais cativantes de conectar os leitores com os fotografados. Não é até que os leitores possam ver o que as pessoas estão passando que eles podem ter uma compreensão real da situação daquela pessoa e, através disso, uma conexão às suas experiências. Vídeos bem feitos podem fazer isso também, mas mapas, gráficos e áudios são elementos acessórios que ajudam a reportagem a ficar mais dinâmica (GOLDMAN, 2020).<sup>47</sup>

Todavia, não é apenas a conceitos relacionados à fotografia que esta reportagem nos remete; também podemos tentar interpretá-la pelo viés da micro-história, uma teoria do campo da história que teve seu maior expoente na Itália da segunda metade do século XX, com os autores Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi e Giovanni Levi. Precisamos, então, estudar de maneira mais aprofundada esta teoria para vermos sua relação com esta reportagem e o que ela pode nos ajudar no estudo da narrativa fotojornalística na contemporaneidade.

---

<sup>46</sup> “I eventually understood that the photographer need not explain clearly, but can share his or her impression with other viewers who might be able to help to figure it out. Images containing ideas not yet sufficiently explicated, based on the photographer’s knowing or sensing that something of importance is happening, can be construed as invitations to a reader to join in the search for meanings. Thus the image becomes, in a sense, open source. It is not always the one who was there with the camera who is certain of what is going on, nor should it always be necessary to pretend.” Tradução livre da autora.

<sup>47</sup> “I do think as content continues to be viewed more online, we have a new set of powerful tools to help readers understand an issue. It’s a more comprehensive way of telling a story but I still believe strong photos are the most captivating medium to connect readers with the subjects. It’s not until readers can see what people go through can they get a real understanding for that person’s situation and through that, a connection to their experiences. Video done well can do this too but the maps and graphics and audio are accompanying elements to help the report become more dynamic.” Tradução livre da autora.

Estes três autores que citamos tem algo em comum: faziam parte da revista *Quaderni Storici della Marche*, fundada em 1966 por Alberto Caracciolo<sup>48</sup>. Eles entraram na revista na década de 1970, período no qual a revista deixou de lado o “della Marche” para tornar-se apenas o *Quaderni Storici* e, mais importante, tornou-se palco de experimentações de métodos do estudo da história, teve grande diálogo com as escolas de pensamento internacionais e teve maior proximidade com as ciências sociais (LINO, 2017).

Estes três fatores combinados foram terreno fértil para a criação da micro-história, método de análise histórica que tinha como principais características: a redução da escala de análise, o foco nas classes subalternas — as quais, neste trabalho, decidimos chamar de “classes dos invisíveis”, como já explicado na introdução — e o uso do paradigma indiciário.

Um bom exemplo, quando falamos da micro-história, é o livro *O Queijo e os Vermes* (2017), de Carlo Ginzburg. Nele, o autor conta a história do moleiro friulano Domenico Scandella, de apelido Menocchio, que nasceu em 1532 na aldeia de Montereale. Menocchio sofrera dois processos pelo tribunal da inquisição, tendo como resultado do segundo a sua morte na fogueira, sendo acusado de heresia por propagar ideias divergentes aos dogmas católicos. Para reconstruir sua história, Ginzburg utiliza documentos oficiais, como os autos do processo, mas também os livros lidos pelo moleiro e um pouco do que se sabe sobre a cultura oral do período.

O método de análise das fontes históricas utilizado foi o “paradigma indiciário”, que consiste em olhar para todos os elementos de uma fonte, como, por exemplo, os autos do processo de Menocchio ou os livros com os quais o moleiro teve contato e que tiveram influência na formação de seu pensamento, como um investigador procurando por vestígios que pudessem levar a uma análise mais completa.

Ginzburg (2016) cita o historiador da arte Giovanni Morelli (1816-1891) e seu método para descobrir a autenticidade de uma pintura como exemplo de como um historiador poderia prosseguir diante dos seus documentos:

é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros [...] Pelo contrário, é necessário

---

<sup>48</sup> Ginzburg e Levi posteriormente publicaram a coleção *Microstorie* pela editora italiana Einaudi entre os anos de 1981 e 1993, junto de outros historiadores. A coleção era uma proposta experimental de publicação dos estudos de micro-história, com a tentativa de atrair o debate para além das fronteiras da Itália (LIMA, 2006)

examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés (GINZBURG, 2016, p. 144)

O autor também cita o psicanalista Sigmund Freud (1853-1939) e o investigador Sherlock Holmes, junto ao seu fiel parceiro Watson, personagens do escritor britânico Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) como exemplos para seu método, de achar as informações baseadas nos mínimos detalhes de um documento. O pensador brasileiro Boris Kossoy, em seu livro “Os tempos da fotografia” (2014), cita o paradigma indiciário para justificar o uso da fotografia como fonte histórica e para frisar a necessidade de se analisar os elementos ditos secundários da composição da imagem para, tal como Morelli, conseguir extrair informações mais precisas da foto. Este é um exemplo de quando o estudo da micro-história cruzou os caminhos da pesquisa em fotografia no Brasil, e o fato de Kossoy (2014) ter citado Ginzburg (2016) não é coincidência: de acordo com o pesquisador Henrique Espada Lima (2006), a teoria da micro-história chegou à América Latina principalmente através do estudo do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, sendo dele a maioria dos escritos traduzidos.

Contudo, esta não é a única característica da micro-história. Algo em comum aos historiadores do *Quaderni Storici* depois da segunda metade da década de 1970 foi o estudo das chamadas “classes subalternas”. Esta questão começou com uma crítica aos trabalhos de história geral que levavam em consideração apenas as “classes dominantes”. De acordo com Ginzburg (2017, s/p):

Os historiadores só se aproximaram muito recentemente — e com certa desconfiança — desses tipos de problema. Isso se deve em parte, sem dúvida nenhuma, à persistência de uma concepção aristocrática de cultura. Com muita frequência ideias ou crenças originais são consideradas, por definição, produto das classes superiores, e suas difusão entre as classes subalternas um fato mecânico de escasso ou mesmo de nenhum interesse; como se não bastasse, enfatiza-se presunçosamente a “deterioração”, a “deformação”, que tais ideias ou crenças sofreram durante o processo de transmissão.

Porém, esta ideia do estudo das classes subalternas (ou invisíveis, como preferimos chamar neste trabalho) nos debates sobre a micro-história são clara influência francesa, principalmente da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, periódico criado pelos historiadores Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944). As inovações da chamada “Escola dos Annales” (BURKE, 1992) foram a união do estudo da história com

outras ciências sociais — como já é evidenciado no título da revista — e a pesquisa sobre a chamada “história do cotidiano”, que é indiferente em relação à política e aos grandes eventos. Foi assim que as classes invisíveis começaram a ser estudadas, pois a história do cotidiano contemplava todas as classes.

Contudo, haviam duas diferenças entre a história do cotidiano, da “história total” de Marc Bloch, e a micro-história: a história do cotidiano estuda longos períodos e um grande território geográfico, assim como pesquisa sobre todas as classes; os pesquisadores dos *Quaderni Storici*, por sua vez, focavam em uma pequena região ou apenas uma pessoa por um curto período de tempo — no caso de *O Queijo e os Vermes* (2017), Ginzburg estudou os anos dos dois processos de Menocchio — e dirigiam seus olhos apenas às classes invisíveis (LIMA, 2006).

Por fim, a última característica dos trabalhos de micro-história que iremos abordar aqui é a redução na escala de análise. Esta era a especificidade de Giovanni Levi, porém, como temos raros trabalhos do autor publicados em português, abordaremos sua obra através do livro de Henrique Espada Lima (2006).

O contexto de movimentos sindicais e estudantis da década de 1970 na Itália influenciou profundamente o trabalho de Levi, para quem o estudo do cotidiano e das classes invisíveis era uma escolha política. Estudar através de uma escala reduzida, para ele, mostrava o que as abordagens “macro” não conseguiam enxergar. Levi afirma a

Redução da escala de análise como o procedimento que de fato permitiria fazer ver como funcionam as normas e como, por meio das suas incongruências e ambigüidades internas, toda uma gama de possibilidades de ação autônoma se configura e produz, em última análise, a possibilidade de mudança (LIMA, 2006, p. 261)

Reduzir a escala de análise leva em consideração a individualidade dos sujeitos estudados e o quando eles são influenciados pela sociedade. O conceito de “racionalidade limitada” de Levi é primordial para compreender o pensamento do autor: é o sujeito que age “a partir dos recursos limitados que o seu lugar na trama social lhe confere, em contextos nos quais a sua ação depende da interação com ações alheias” (LIMA, 2006, p. 262). Se pensarmos novamente no caso de Menocchio, tratava-se do estudo de apenas uma pessoa, mas que refletia a sociedade no período justamente por causa das ações do moleiro, de seus pensamentos heréticos e de suas leituras.

Por fim, resta dizer que “toda configuração social é o resultado da interação de incontáveis estratégias individuais: um emaranhado que somente a observação próxima possibilitaria reconstruir” (GINZBURG, 2017, p. 277). Isso nos lembra a reportagem de Gordon Parks estudada no capítulo anterior, pois, através da história do menino Flávio, o fotógrafo pode refletir com mais profundidade a pobreza nas favelas brasileiras.

Para compararmos o estudo da micro-história com o jornalismo visual na contemporaneidade temos de ter em mente que o conceito de tempo tem diferentes significados no estudo da história e do jornalismo: considera-se, na micro-história, um recorte temporal pequeno o tempo de vida de uma pessoa ou alguns anos — como é o caso de *O Queijo e os Vermes*, que o livro se passa ao longo de 15 anos; já para o jornalismo, ter uma semana para fazer uma grande reportagem é um privilégio, quem dirá dois meses, como é o caso da matéria de Goldman, e, portanto, consideramos longo o período contemplado nas reportagens estudadas.

Ao falarmos de paradigma indiciário, há pouco o que podemos, objetivamente, relacionar à atividade do jornalismo visual. A relação, aqui, está no trabalho do repórter que, tal qual Sherlock Holmes, se pega observando as nuances nos indícios deixados pelos retratados e que podem ajudar a construir melhor a reportagem; como exemplo, há a fotografia do diário de Deb Ware, que, de indício, se tornou fundamental na narrativa.

Porém, podemos relacionar melhor o jornalismo visual com a abordagem das classes invisíveis: já vimos, no capítulo 1, que a ideia de mostrar pessoas que não estão presentes na visibilidade dominante vem da República de Weimar e foi aprimorada na revista *Life*. Aqui, novamente, há a necessidade de explicar o uso do termo “invisível” no lugar de “subalterno”: para a história, sabemos que o termo subalterno faz mais sentido pois há a perspectiva da luta de classes e do estudo sobre o dominante e o dominado; porém, no jornalismo, não necessariamente o visível é dominante e o invisível é subalterno. A diferença está em quem é normalmente representado na mídia e quem não é. Aqui, lembramos da reportagem dialógica, da década de 1990, cujo objetivo era “tornar visível”: isso nos lembra os ideais da micro-história ao se falar nas classes subalternas. Além disso, algo em comum entre a Escola dos Annales e a reportagem visual na contemporaneidade é a abordagem do cotidiano ao tratar das classes invisíveis: vemos sempre, nas reportagens, a representação de atividades corriqueiras, como é o caso de Sam Ware passando em frente a uma farmácia da

qual ele era consumidor. Esta é uma característica em comum, também, com a reportagem humanista de Eugene Smith, afinal, podemos lembrar aqui da fotografia de Dr. Ceriani com seus filhos e sua esposa vendo os cavalos ou do médico em sua viagem de pescaria.

Por fim, a redução na escala de análise talvez seja a relação mais simples a se fazer entre a micro-história e o jornalismo visual que estudamos neste trabalho: a escolha de se tratar do cotidiano das classes invisíveis é diretamente relacionada à ideia de se tratar apenas de um recorte — uma pessoa, uma família, uma pequena amostra da sociedade — afinal há a maior possibilidade da criação de empatia quando se individualiza o retratado, como era característica da fotografia humanista. Quando vemos a cobertura completa sobre a crise dos opióides feita pela *Associated Press*, temos abordagens macro assim como micro, mas é em histórias como a contada por Goldman que temos a dimensão mais pessoal do problema. A ideia de metonímia, usada quando falamos do novo fotojornalismo, pode ser comparada à de “racionalidade limitada” de Levi: apenas ao observarmos o particular é que podemos ter uma dimensão mais aprofundada do todo.

Para entendermos melhor a questão de como podemos incorporar a micro-história no estudo das narrativas no fotojornalismo da contemporaneidade, iremos, aqui, analisar a reportagem “For Brazil’s Zika Families, a Life of Struggle and Scares”<sup>49</sup>, escrita pelas jornalistas Pam Belluck e Tania Franco, com fotos da brasileira Adriana Zehbrauskas e publicada no site do jornal estadunidense *The New York Times*<sup>50</sup> em 2017.

---

<sup>49</sup> O link para acessar a reportagem completa é: [nyti.ms/reportagemzika](https://nyti.ms/reportagemzika)

<sup>50</sup> Escolhemos esta reportagem pois, ainda que seja publicada em um jornal internacional, a fotógrafa é brasileira e fala da realidade nacional para um jornal de alcance global. Além disso, é um bom exemplo da diferença entre as abordagens macro e micro.



Figura 25: Imagens da primeira parte da matéria, nas quais as pessoas retratadas aparecem de forma genérica, sem a inclusão do nome das personagens ou de suas histórias.

Fotos: Adriana Zehbrauskas

Esta reportagem, que contém apenas fotografias e textos, começa citando brevemente o exemplo de Sophia, uma bebê que sofre com microcefalia, doença resultada pela exposição ao vírus Zika na gravidez, mas, em seguida, o texto abre para abranger o problema de maneira mais ampla, expondo dados e informações oficiais. Observamos que as personagens retratadas nas imagens nesta parte da matéria (figura 25) não são identificadas com seus respectivos nomes, apenas com, por exemplo, “zika baby” (bebê infectado pelo vírus Zika, em tradução livre). Há, por fim, uma breve introdução à história das três famílias que serão retratadas na próxima parte da reportagem, na qual a fotógrafa Adriana Zehbrauskas mergulha na vida das personagens e acompanha as suas dificuldades de perto.



Figura 26: Fotos da segunda parte da reportagem, na qual conta-se a história de Sophia, uma das meninas infectadas pelo Zika.

Fotos: Adriana Zehbrauskas.

Na figura 26, vemos um mosaico com as seis fotografias de Sophia, a primeira criança retratada. A ênfase, aqui, é na viagem entre a cidade de Escada, no interior de Pernambuco, para Recife, capital do estado, que dura em torno de duas horas e meia e inicia-se às quatro horas da manhã; para isso, a mãe de Sophia tem de acordar às duas e meia da manhã. Nesta parte, conta-se também a dificuldade de conseguir tratamento e todos os problemas enfrentados pela pequena menina.



Figura 27: Mosaico da terceira parte da reportagem, na qual se conta a história da menina Alicia, também infectada pelo Zika.

Fotos: Adriana Zehbrauskas.

O segundo exemplo trazido pelo *The New York Times* é o da menina Alicia (figura 27). Relata-se aqui que o problema, para além da doença da criança, é a idade com que a mãe, Íris, deu a luz: 14 anos. Após o nascimento da menina, Íris desenvolveu depressão, cujos sintomas foram superados apenas após ela fazer parte de um grupo de mães que tem filhos infectados pelo Zika. O ponto central aqui é a dificuldade da mãe, que passou a estudar à noite para conseguir cuidar da filha e conciliar os horários de consultas e tratamentos, e a necessidade de maturidade diante da situação (o que é muito elogiado em Íris na matéria —

aqui, vemos que a fotógrafa e as jornalistas buscaram muito mais entender o problema como um todo do que julgar, o que pode nos lembrar a fotografia humanista).



Figura 28: Última parte da reportagem, na qual é retratada a vida do menino Daniel, também infectado pelo Zika.

Fotos: Adriana Zehbrauskas.

O último exemplo é o do menino Daniel (figura 28), cujo a mãe, Jaqueline Vieira, separou-se de seu pai em seus primeiros meses de vida. Após o nascimento de seu primeiro filho, João Pedro, há cinco anos, Jaqueline desenvolveu um câncer no útero, o que, segundo os médicos, a impediria de ter mais filhos. Porém, poucos anos mais tarde, ela engravidou de Daniel e casou-se às pressas com seu pai, pois a igreja que ambos frequentavam proibia a relação sexual antes do casamento. A relação dos dois não aguentou as dificuldades impostas pela doença da criança e eles separaram-se. Os problemas financeiros apareceram: o pai do menino parou de pagar a pensão, o governo cortou o auxílio financeiro que Jaqueline tinha devido ao câncer e ela teve de parar de trabalhar para conseguir conciliar os tratamentos do filho. Ela chegou a depender de uma “vaquinha” de policiais da região para comprar remédios para as convulsões de Daniel. Agora, o pai voltou a pagar a pensão e ela busca outro auxílio governamental, desta vez para crianças com Zika. A mãe tem outro medo: por causa da dedicação exigida por Daniel, ela teme não dar atenção suficiente ao outro filho, João Pedro; há uma das fotos que mostra ela indo buscar o menino de cinco anos na escola com Daniel no colo, o que ela acredita que possa ser um problema para o irmão mais velho.

Vamos, então, pensar na reportagem como um todo: a primeira característica que vemos é o fato de retratar o povo, como os humanistas, e tornar visível as classes invisíveis, como é tanto o caso da fotografia dialógica quanto o objeto de estudo da micro-história. Mesmo com a ancoragem em fatos atuais, nas abordagens micro vemos as fotografias mostrarem, também, o cotidiano, o banal, como é o caso da jornada de ônibus feita por Sophia e sua mãe, o que também nos remete à fotografia humanista.

Porém, o mais interessante, aqui, é contrastarmos os aspectos da abordagem geral com os das abordagens mais particulares, a fim de entendermos como a construção destas micro-histórias, que reduzem a escala da análise usando o foco no particular para compreender melhor o geral, se relacionam com os conceitos da fotografia já estudadas para humanizar a narrativa.

A primeira parte da reportagem (figura 25), na qual o problema é descrito de forma mais geral, há uma abordagem macro na qual as fotos aparentam ter sido tiradas de maneira mais rápida, sem uma relação subjetiva e uma troca com as personagens, que nem tiveram seus nomes citados no texto. Há uma maior distância entre a fotógrafa e as pessoas

fotografadas, que aparentam não ter colaborado de forma ativa com a construção de suas imagens.

Já na segunda parte da reportagem (figuras 26, 27 e 28), na qual são contadas as histórias das famílias das crianças, há uma abordagem micro, a qual podemos relacionar com a micro-história por ter uma redução na escala de análise, que, para Lima (2006, p. 260), “era considerada como uma operação que permitiria ao historiador colocar em relevo aspectos do problema estudado, que não seriam observáveis de outras formas.” Ao observarmos a vida destas pessoas de perto, pudemos entender a relação com outros problemas, como o divórcio por causa da doença do filho, a gravidez na adolescência e a dificuldade de acesso aos tratamentos e aos medicamentos.

Esta parte da reportagem, como era característico tanto do novo fotojornalismo quanto da reportagem dialógica, demandou um maior tempo para ser feita, tendo, então, maior aproximação e a possibilidade de uma investigação intensiva e mais profunda dos problemas enfrentados pelas famílias, o que também nos lembra a análise da micro-história.

O maior tempo para a construção das narrativas — a fotógrafa passou ao todo três semanas, divididas entre duas viagens, em Recife apenas cobrindo esta história — permitiu com que Zehbrauskas tivesse uma relação subjetiva com as personagens, permitindo a captura de momentos como Daniel na praia ou Sophia na van em direção ao tratamento. Também podemos ver que os fotografados tiveram parte na construção de suas imagens, como é observável principalmente nas fotografias de Alicia com seus pais, como na do banho e na que Íris está abraçada com o pai, que segura a menina em um sofá. Tanto a composição das cenas quanto o fato de terem permitido a presença de uma fotógrafa em tais momentos já denota maior participação na construção de suas imagens, como era característica da reportagem dialógica e do novo fotojornalismo. Isso não significa que a fotógrafa tenha de fato interferido na criação das cenas:

Eu acho que a vida é muito mais interessante do que se eu pudesse imaginar possibilidades de mandar fazer. Mas não, eu não interfiro em nada, absolutamente nada. E, na verdade, é assim: o que eu gosto é de ser uma mosca na parede, que as pessoas esqueçam que eu estou ali. Essa também é uma das coisas que tem que explicar para as pessoas [...] todo mundo vê uma câmera e a primeira coisa é parar e dar um sorriso. [...] A primeira coisa que eu falo é “olha, você não tem que olhar pra câmera, você não tem que sorrir, você não tem que ficar olhando pra mim, eu não vou te pedir pra fazer nada, você faz a sua vida como se eu não estivesse aqui. Eu

vou documentar a sua vida, não o que eu acho que é a sua vida”. Imagina, quem sou eu? Então não, eu não interfiro em nada (ZEBRAUSKAS, 2020).

Mesmo que os fotografados não estejam sorrindo ou posando para a câmera, eles constroem as suas imagens, afinal, é impossível que as pessoas esqueçam a presença da fotógrafa em suas casas, por menos intrusiva que ela seja.

Por fim, a variedade de locais e situações nas quais estas famílias são fotografadas inserem as personagens em seus contextos sociais e humanos lembra uma característica da fotografia humanista. Em todas as narrativas, vemos cenas de hospitais, mas também podemos observar as condições em que as famílias viviam e os entornos delas, como é o caso da escola do irmão de Daniel ou do bar onde o menino estava no colo de uma vizinha.

Em fevereiro de 2020, Adriana Zehbrauskas concedeu uma entrevista via Skype para esta pesquisa, na qual discutimos seu trabalho como um todo e suas impressões sobre o que faz. Tendo como um norte as suas falas, poderemos entender um pouco mais do ofício do fotojornalista que faz reportagens de jornalismo visual como discutimos aqui.

A primeira questão que abordamos girou em torno das dificuldades para se fazer reportagens mais aprofundadas, como é o caso das feitas por Zehbrauskas. Segundo a fotógrafa, um dos maiores problemas é achar quem pague por um jornalismo assim, por “histórias que apesar de terem vínculo com o que está acontecendo no momento, são histórias em que a gente vai um pouquinho mais além da superfície” (ZEBRAUSKAS, 2020).

Ela deixa claro que a construção destas narrativas demanda muitos recursos, como deslocamentos e hospedagens, e também levam muito tempo para serem feitas. A fotógrafa enfatiza a questão do tempo que, mesmo se tratando de geralmente menos de uma semana para construir narrativas complexas e aprofundadas, é muito longo para um veículo jornalístico.

O fato destas reportagens serem hospedadas principalmente na internet faz com que, para Zehbrauskas, menos pessoas queiram pagar por informação; a ideia comum de que tudo na internet tem de ser grátis muitas vezes dificulta o acesso de veículos a recursos que poderiam pagar por um jornalismo mais aprofundado. A solução, para a fotógrafa, é pensar em histórias que sejam próximas e que não requeiram uma logística muito complicada nem um investimento financeiro muito grande com despesas como hotel, avião e outras

necessidades que se tem ao fazer uma reportagem longe de casa. Ela pensa em fazer mais reportagens que não necessitem, também, um investimento tão grande de tempo. Além disso, a execução de projetos pessoais para além das pautas pedidas pelo jornal (no caso, o *The New York Times*) é uma solução para contar histórias pelas quais talvez não tenham pessoas dispostas a pagar.

A fotógrafa falou também do respeito pelos seus fotografados:

Eu acho que sempre tem que ser honesta com o que eu quero fazer. Eu procuro sempre ser muito clara: quem eu sou, o que estou fazendo... E não tentar roubar nada, nem de imagem, nem de tempo, nem de informação, nada do que as pessoas não queiram me dar. [...] Eu também acho importante esclarecer um pouco como funciona [a reportagem], porque eu acho que é nossa obrigação como jornalista, como repórter. [...] Esse é um princípio que eu parto desde sempre, de não assumir que as pessoas entendam o que eu quero fazer. Eu tenho que explicar muito bem o que é e explicar quais seriam as consequências delas participarem de uma reportagem, da exposição que elas vão ter. Muitas vezes, as pessoas não tem essa percepção do alcance que uma matéria jornalística pode ter na vida delas (ZEBRAUSKAS, 2020).

Esta abordagem é de máximo respeito por quem ela fotografa, nos lembrando uma característica da reportagem dialógica. A ideia de não “roubar” uma imagem, de não fazer nada que o fotografado não queira mostrar, é como a jornalista consegue se aproximar das pessoas o suficiente para fazer suas imagens. No jornalismo visual, no qual as reportagens são mais longas e aprofundadas, é essencial o retratado ter confiança nos jornalistas, pois estas reportagens geralmente mostram aspectos privados da vida destas pessoas, como é o caso tanto da reportagem de Zehbrauskas quanto da de Goldman.

Outro aspecto do jornalismo visual que discutimos foi a característica multimídia, que é possibilitada pela internet e que é uma das suas mais importantes características. Primeiramente, a fotógrafa falou que nem toda história pode ser uma narrativa visual: às vezes, a narrativa textual é boa, mas as fotografias não tem tanto aspecto estético e visual e, portanto, não é forte. A solução para esta questão é ter um bom diálogo com o repórter de texto, para que as linguagens fotográfica e textual se complementem, como era na época de Stefan Lorant na *Münchener Illustrierte Presse*.

O uso de diferentes linguagens, como fotografia e vídeo, pode não ser tão viável quanto Ritchin (2013) dá a entender:

Eu não consigo [fazer fotografia e vídeo ao mesmo tempo], eu acho que são duas linguagens muito diferentes. Eu acho que ou você faz vídeo ou você faz fotografia,

não dá pra fazer as duas coisas ao mesmo tempo, a não ser que eu vá para um lugar e fique uma semana fazendo foto e uma semana fazendo vídeo. [...] No vídeo você é parte daquela dinâmica, não tem como você ficar invisível no processo. E na fotografia documental é o contrário, eu quero que as pessoas se esqueçam que eu estou ali. Eu acho muito difícil, eu acho as duas coisas meio contraditórias, não dá pra fazer as duas coisas ao mesmo tempo e eu acho que o resultado final sofre. Porque aí você não faz nem a foto direito nem o vídeo direito, fica tudo no meio do caminho. [...] Se você manda um repórter, um fotógrafo e um videógrafo é outra coisa, mas também é um problema, porque se você está tentando fazer suas fotos num ambiente em que não está sendo muito interrompido, se tem uma pessoa fazendo vídeo já não é a mesma coisa, é um monte de gente ali, e o vídeo, como te disse, é outra narrativa (ZEBRAUSKAS, 2020).

Há, segundo ela, pessoas que trabalham bem com as duas linguagens, como é o caso de Lalo de Almeida, de quem falaremos mais a frente. Mas, pela fala de Zehbrauskas, podemos perceber que não é fácil. Além disso, outra questão pertinente em relação ao uso de vários meios é que precisa se pensar na complementariedade de todas as linguagens utilizadas, para que não se contradigam nem se repitam as informações.

Ao observar as reportagens mais recentes<sup>51</sup> em sites de veículos como o *The New York Times*, o *The Guardian* e o blog da *Associated Press*, podemos ver que as ideias que Ritchin (2009) tinha ao escrever *After Photography* e criar o conceito de jornalismo visual ainda não foram colocadas em prática em toda a sua potencialidade, pois, na maioria dos casos, utiliza-se apenas duas ou três linguagens diferentes, entre texto, vídeo e fotografia; são poucas as reportagens que tem infografia ou uso de mapas, por exemplo.

No Brasil, o jornalismo visual é ainda menos desenvolvido: há apenas um jornal, a Folha de S.Paulo, que publica algumas poucas reportagens que seguem a linha do conceito de Ritchin, em sua maioria feitas pelo fotógrafo e videógrafo Lalo de Almeida. Traremos, aqui, como exemplo a reportagem “Um Mundo de Muros”<sup>52</sup>, feita em sete partes para o site do jornal. Escolhemos trazê-la aqui para entendermos melhor como o jornalismo visual é feito no Brasil.

O trabalho, idealizado por Lalo de Almeida e pela jornalista Patrícia Campos Mello, é considerado pelo jornal como um especial multimídia e, por esta característica, todas as suas partes contém vídeos, fotografias, infográficos, mapas, imagens de drone e 360°<sup>53</sup>; vale ressaltar que toda a captura imagética era feita pelo fotógrafo.

---

<sup>51</sup> Consideramos uma amostragem de todas as reportagens que se usam de narrativas fotográficas publicadas entre 2017 e 2019.

<sup>52</sup> O link para acessar a reportagem completa é: [bit.ly/mundodemuros](https://bit.ly/mundodemuros)

<sup>53</sup> Tipo de vídeo interativo no qual pode-se escolher qual ângulo da cena ver.

A reportagem recebeu o Prêmio Internacional de Jornalismo Rei da Espanha, promovido anualmente pela agência de notícias EFE, na categoria “jornalismo digital”. Conforme consta no site do prêmio,

Outorgado por unanimidade a Patrícia Toledo de Campos Mello, do Brasil, pelo trabalho “um mundo de muros”, publicado na Folha de S.Paulo em 26 de junho de 2017. O júri destaca a boa execução do trabalho com um design muito atrativo e todos os conteúdos — foto, vídeo 360° e infográficos — de uma grande qualidade e perfeitamente integrados.<sup>54</sup>

O fio condutor do trabalho está em torno dos muros que dividem, de alguma forma, as pessoas, e cada parte trata de um muro, sendo eles: Cisjordânia e Israel, Peru e Peru, Sérvia e Hungria, Brasil e Brasil<sup>55</sup>, Quênia e Somália e México e Estados Unidos<sup>56</sup>. A reportagem envolveu uma grande quantidade de pessoas, sendo dois fotojornalistas (Lalo de Almeida e Avener Prado) e quatro jornalistas de texto (Diogo Bercito, Fabiano Maisonnave, Patrícia Campos Mello e Isabel Fleck) para fazer a apuração e captação in loco. Quanto à pré-produção, Lalo de Almeida disse, em entrevista para esta pesquisa, que não tinha quem à fizesse: todos os contatos, escolhas de personagens, pesquisa e as etapas que geralmente antecederiam a viagem eram feitas quando chegavam no local, o que, nas palavras do fotógrafo, é “antiprodutivo” (ALMEIDA, 2020). Isso contrasta com a prática de Goldman, na *Associated Press*, que enfatizou em sua entrevista a importância da pré-produção.

---

<sup>54</sup> “Otorgado por unanimidad a **Patrícia Toledo de Campos Mello**, de Brasil, por el trabajo «*Un mundo de muros*», publicado en la Folha de S.Paulo el 26 de junio de 2017. El jurado valora la buena factura del trabajo con un diseño muy atractivo y todos los contenidos -foto, vídeo 360° e infografías-, de una gran calidad y perfectamente integrados.” Tradução livre da autora.

<sup>55</sup> Tanto no caso do Brasil quanto no do Peru, os muros são dentro dos países, separando a mesma população.

<sup>56</sup> O muro entre o México e os Estados Unidos é tratado em duas partes: uma focando no lado mexicano e outra, no norte-americano.

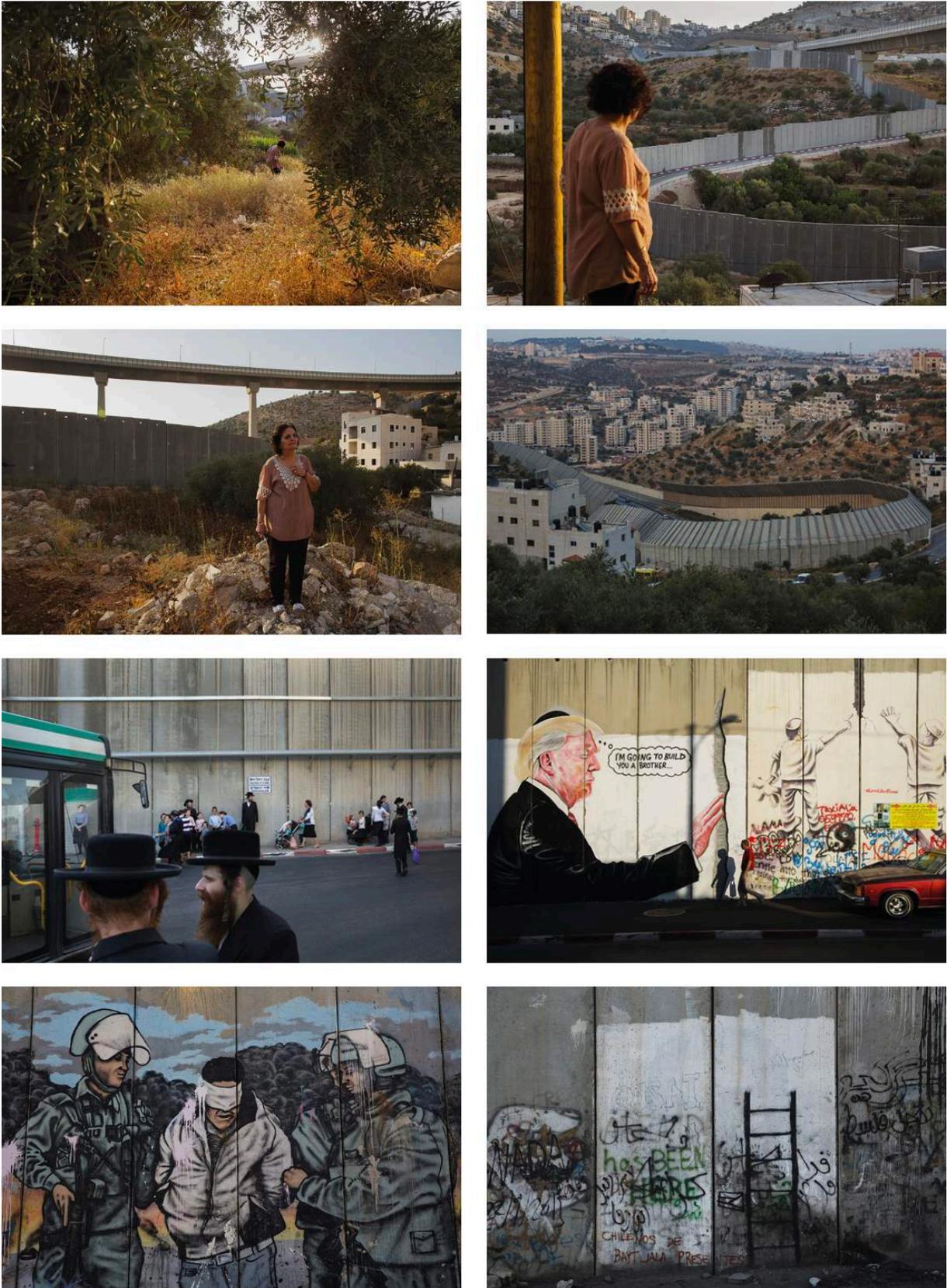


Figura 29: mosaico com as imagens da parte “Cisjordânia e Israel”, da reportagem Um Mundo de Muros.

Fotos: Lalo de Almeida.

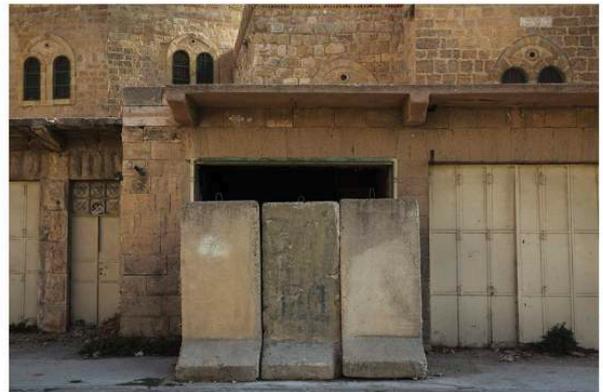


Figura 30: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Cisjordânia e Israel.  
Fotos: Lalo de Almeida.



Figura 31: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Cisjordânia e Israel. Fotos: Lalo de Almeida.

A primeira parte (figuras 29, 30 e 31), com imagens de Lalo de Almeida e texto de Diogo Bercito, retrata o muro construído para separar a Cisjordânia de Israel. A barreira começou a ser construída em 2002 pelo lado Israelense, que visava diminuir as mortes de seus civis por parte de homens-bomba palestinos. A narrativa conta com um minidocumentário de 16 minutos, fotografias, vídeos, mapas, gráficos e um 360°. As fotos, muitas vezes tomadas mais gerais e sem pessoas identificadas, retratam partes do muro, grafites e a passagem de palestinos para Israel em um posto de controle. Porém, a história de como a vida de duas pessoas foram impactadas pela construção do muro é contada também nas imagens: a primeira, que abre a matéria, é Umm Judah, professora aposentada palestina que teve suas terras cortadas pela passagem da barreira; o outro é Hani Amer, palestino que se recusou a deixar sua casa e foi cercado pelo muro. O texto traz outras personagens que não são retratadas pelas imagens.

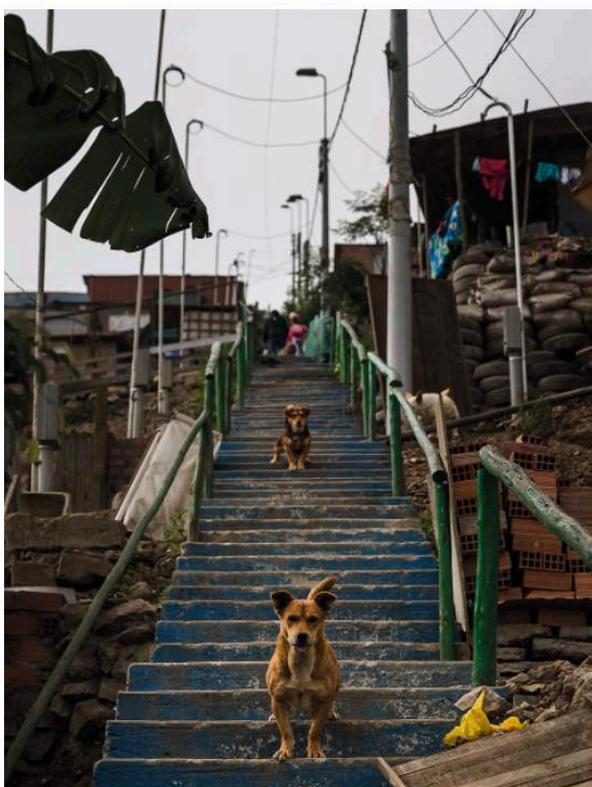


Figura 32: mosaico com as imagens da parte sobre o Peru, da reportagem Um Mundo de Muros.

Fotos: Avener Prado.



Figura 33: continuação do mosaico com as imagens do muro no Peru.

Fotos: Avenir Prado.

A parte seguinte da reportagem (figuras 32 e 33), com imagens de Avenir Prado e texto de Fabiano Maisonnave, trata do “Muro da Vergonha” construído em Lima, capital do Peru, para dividir os moradores pobres de Pamplona Alta do bairro rico de Las Casuarinas. Como na primeira parte, abre-se com um mini-documentário de nove minutos e conta com fotografias, mapas, vídeos, gráficos e um loop<sup>57</sup>. Aqui não houve a captação de 360°. As fotos são gerais, abertas e, em sua maioria, sem identificação das pessoas. Apenas

<sup>57</sup> Vídeo com captação de cenas sem áudio.

duas imagens são identificadas: uma do ajudante geral Esteban Arimana, morador de Pamplona Alta que leva duas horas para chegar ao trabalho em Las Casuarinas por causa do muro; e outra de Dionísio Chirinos, uma imagem bem aberta na qual mal conseguimos distinguir o rosto da personagem, que mostra-o descendo o morro.

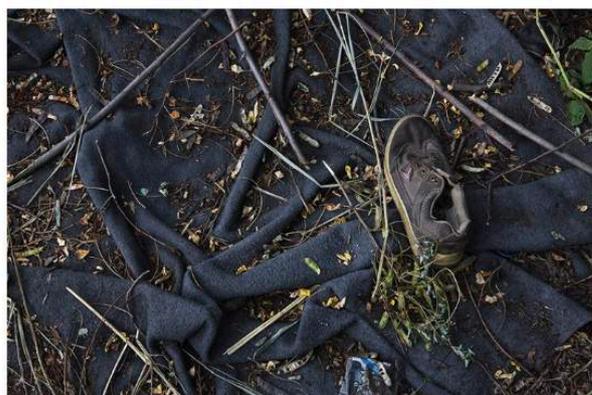


Figura 34: mosaico com as imagens do muro entre Sérvia e Hungria.  
Fotos: Lalo de Almeida.



Figura 35: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Sérvia e Hungria.  
Fotos: Lalo de Almeida.

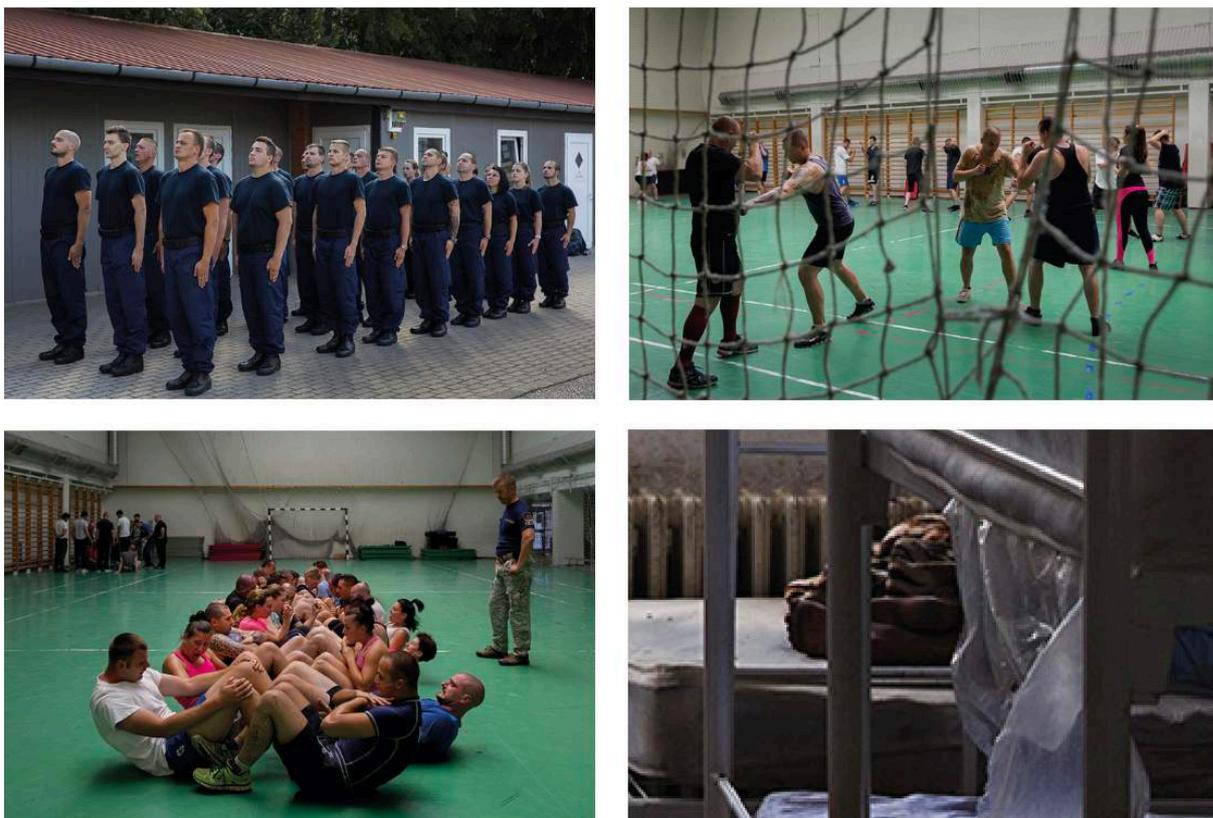


Figura 36: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Sérvia e Hungria.  
Fotos: Lalo de Almeida.

A terceira parte (figuras 34, 35 e 36), com imagens de Lalo de Almeida e texto de Patrícia Campos Mello, retrata o muro construído na fronteira entre a Sérvia e a Hungria, que visa bloquear a entrada de imigrantes e refugiados do Oriente Médio. A matéria abre com um mini-documentário de 11 minutos e contém fotos, vídeos, mapas, gráficos, loop e 360°. Diferentemente das partes anteriores, aqui tem-se apenas uma foto do muro, com as outras focando em pessoas. As fotografias tem conteúdos variados: migrantes, um campo de refugiados e um centro de treinamento de policiais húngaros. As únicas imagens identificadas são um retrato de Hameedullah Suleiman, afegão que já tentou cruzar a fronteira seis vezes, e uma série retratando Rana Sabir e outros refugiados paquistaneses em um acampamento na selva enquanto cozinham e esperam um traficante avisar a hora de tentar atravessar a fronteira novamente.

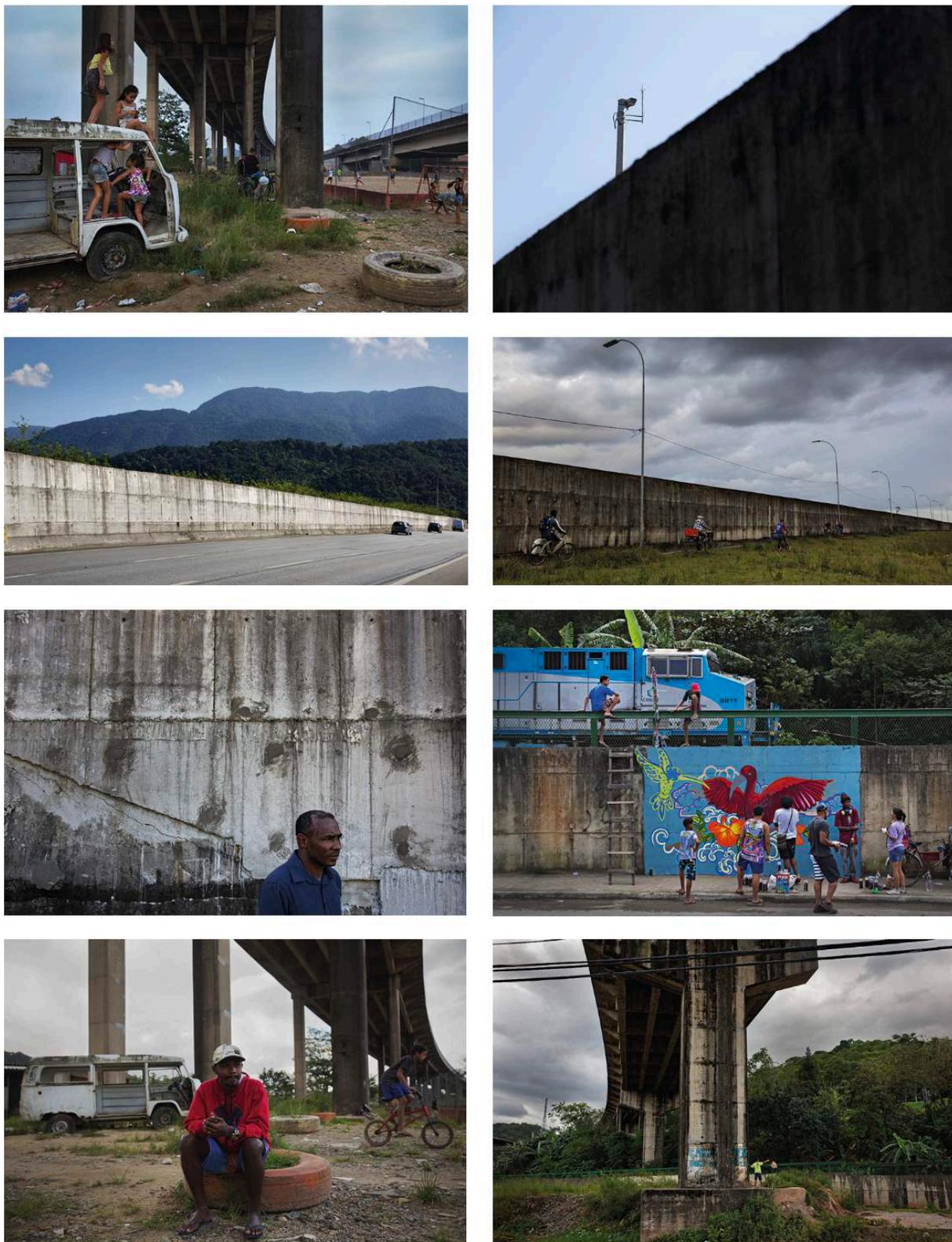


Figura 39: mosaico com as imagens da parte “Quênia e Somália”, da reportagem Um Mundo de Muros.

Fotos: Lalo de Almeida.



Figura 38: continuação do mosaico com as imagens do muro no Brasil.  
Fotos: Lalo de Almeida.

Em seguida, temos a parte que trata do muro construído na Rodovia dos Imigrantes para separar os moradores da comunidade de Vila Esperança, em Cubatão, dos veículos na estrada (figuras 37 e 38). Com imagens de Lalo de Almeida e texto de Patrícia Campos Mello, a reportagem conta com um mini-documentário de 10 minutos, fotografias, vídeos animados, gráficos, mapas, loop e 360°. As fotos mostram trechos do muro visto de diferentes ângulos, o cotidiano de moradores e a situação em que eles vivem. Apenas duas fotografias tem personagens identificadas: uma de Sebastião Ribeiro, o Zumbi, que fundou uma ONG cujo nome não é citado na reportagem, e Carlos de Lima, o Xambito, que fala da dificuldade dos moradores de conseguir emprego formal.



Figura 39: mosaico com as imagens da parte “Quênia e Somália”, da reportagem Um Mundo de Muros.

Fotos: Lalo de Almeida.

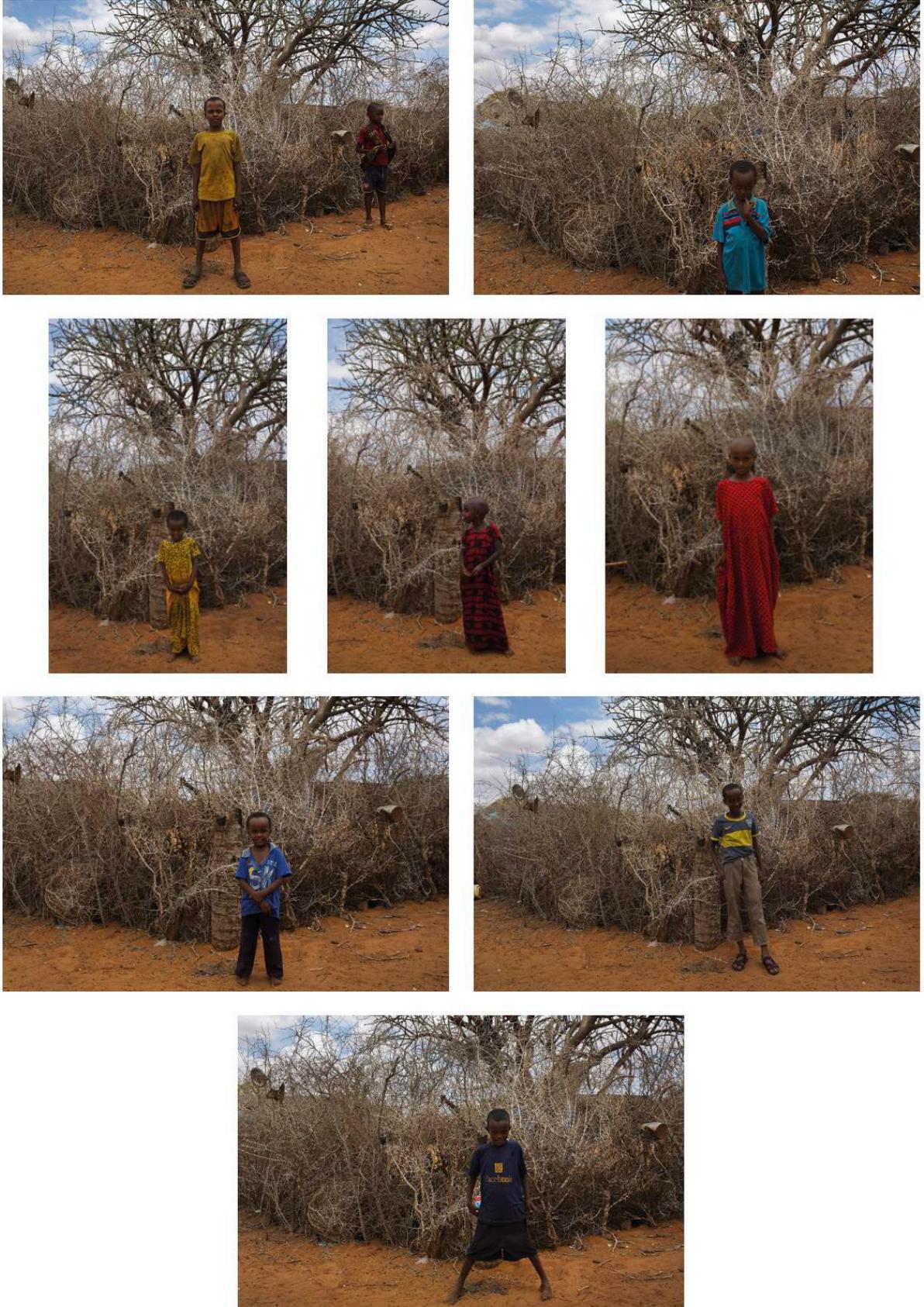


Figura 40: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Quênia e Somália.  
Fotos: Lalo de Almeida.

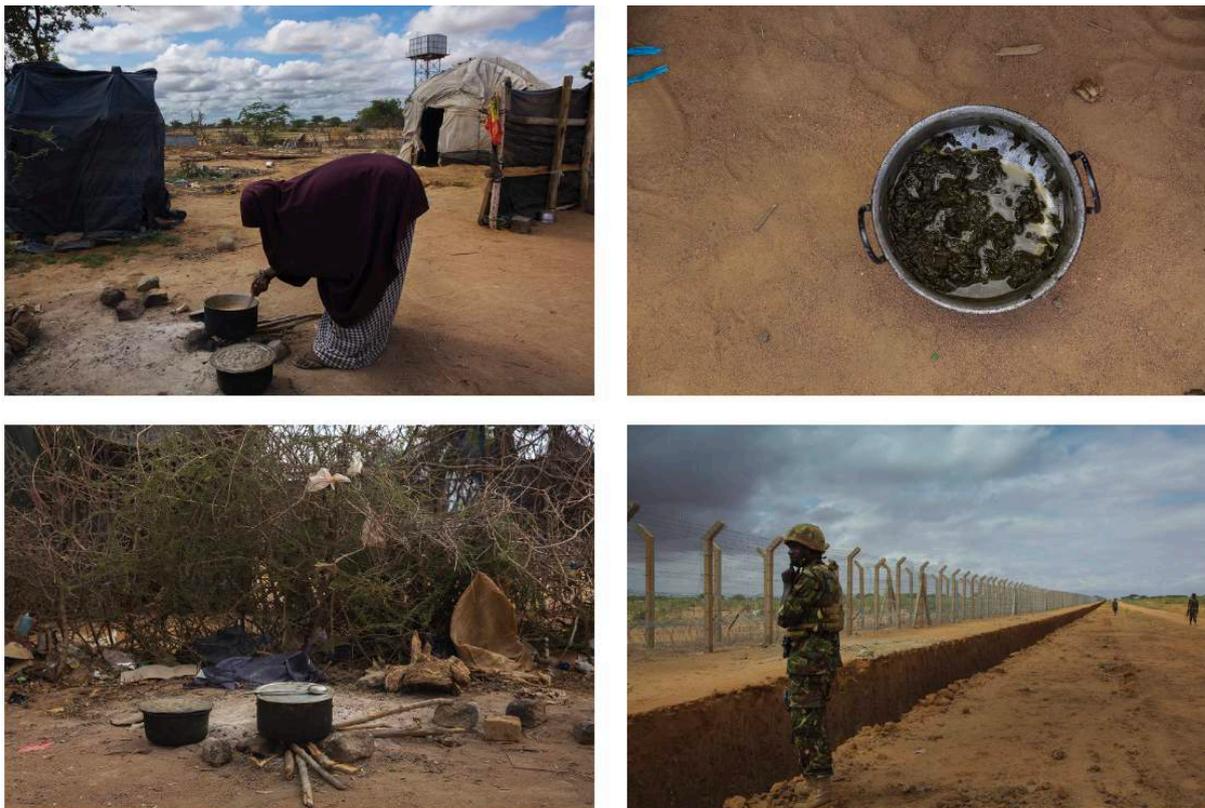


Figura 41: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Quênia e Somália.  
Fotos: Lalo de Almeida.

O muro seguinte foi construído no Quênia para barrar os imigrantes somalis, que iam ao país vizinho fugindo da seca, da fome e da epidemia de cólera (figuras 39, 40 e 41). Com imagens de Lalo de Almeida e texto de Patrícia Campos Mello, esta parte da reportagem conta com um mini-documentário de 10 minutos, fotografias, vídeos, gráficos, mapas, loop e 360°. Diferentemente das outras partes da reportagem, a maior parte das fotografias aqui tratam da história de Noor Addow, suas duas esposas e 10 filhos, que saíram da Somália afugentados pela seca em busca da sobrevivência no campo de refugiados de Dadaab, no Quênia, o maior campo de refugiados do mundo, que tinha sido fechado um ano antes. Agora, eles não poderiam receber o status de refugiados, um lote para viverem e a comida. Eles sobreviveram um tempo a base de folhas fervidas em uma cabana abandonada no campo, até que Noor conseguiu ajuda humanitária do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados, o ACNUR. O começo da reportagem foca em narrar a história para depois seguir com um enfoque mais geral, mas sempre voltando à família Addow. Há, também, uma foto aérea do campo, uma da cerca que é construída na fronteira, uma série de retratos individuais de crianças (que não tem seus nomes mencionados, figura 40), uma foto

de um soldado queniano e outra de crianças somalis se refrescando no campo. Para além da família Addow, a única personagem fotografada que tem seu nome publicado é a funcionária pública queniana Saadia Kullow, habitante de Mandera, na tríplice fronteira entre o Quênia, a Etiópia e a Somália, que revela estar aliviada pela construção da cerca por temer os ataques do grupo terrorista Al Shabaab, ligado à Al-Qaeda.



Figura 42: mosaico com as imagens da parte “México e Estados Unidos” (tiradas do lado mexicano), da reportagem Um Mundo de Muros.  
Fotos: Lalo de Almeida.

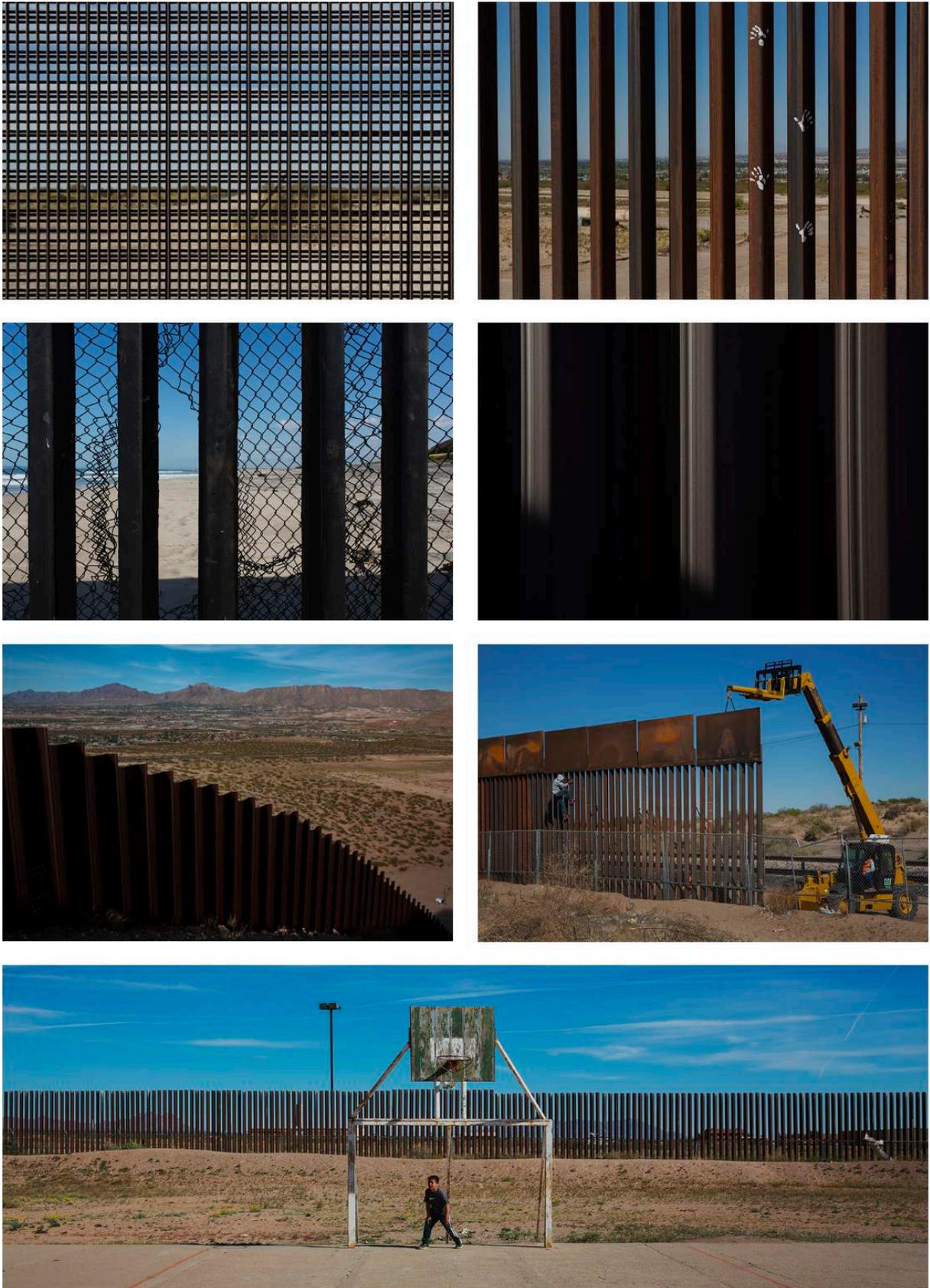


Figura 43: continuação do mosaico com as imagens do muro entre México e Estados Unidos, tiradas no lado mexicano.

Fotos: Lalo de Almeida.



Figura 44: continuação do mosaico com as imagens do muro entre México e Estados Unidos, tiradas no lado mexicano.

Fotos: Lalo de Almeida.

As próximas duas partes são sobre o muro que divide os Estados Unidos do México, cada uma feita de um lado da fronteira, tendo apenas o mini-documentário que abre a matéria em comum. A primeira delas é do lado mexicano (figuras 42, 43 3 44), com imagens de Lalo de Almeida e texto de Fabiano Maisonnave. Esta parte conta com fotografias, vídeos, gráficos, mapas, loop e 360°. Nenhuma foto tem identificação das pessoas e boa parte delas sequer tem humanos. No começo, temos imagens de uma praia em Tijuana com a cerca que marca a fronteira ao fundo, depois temos detalhes das barreiras ao longo de sua extensão, posteriormente a foto de um garoto escalando o muro, de uma escola de crianças (não mencionada em nenhum ponto do texto, de uma família que se encontra através da cerca e imagens de um abrigo para imigrantes em Caborca, no México, onde esperam para atravessar ilegalmente a fronteira. Aqui, temos um outro extremo da reportagem: nenhuma micro-história é contada através de fotografias, o que difere de todas as outras partes.



Figura 45: mosaico com as imagens da parte “Estados Unidos e México” (tiradas do lado estadunidense), da reportagem Um Mundo de Muros.

Fotos: Avener Prado.

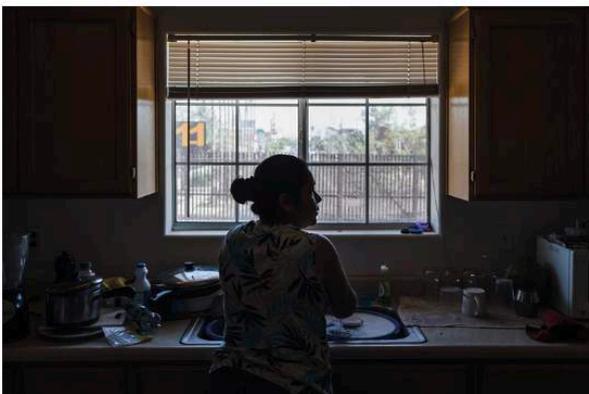


Figura 46: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Estados Unidos e México, tiradas no lado estadunidense.

Fotos: Avener Prado.

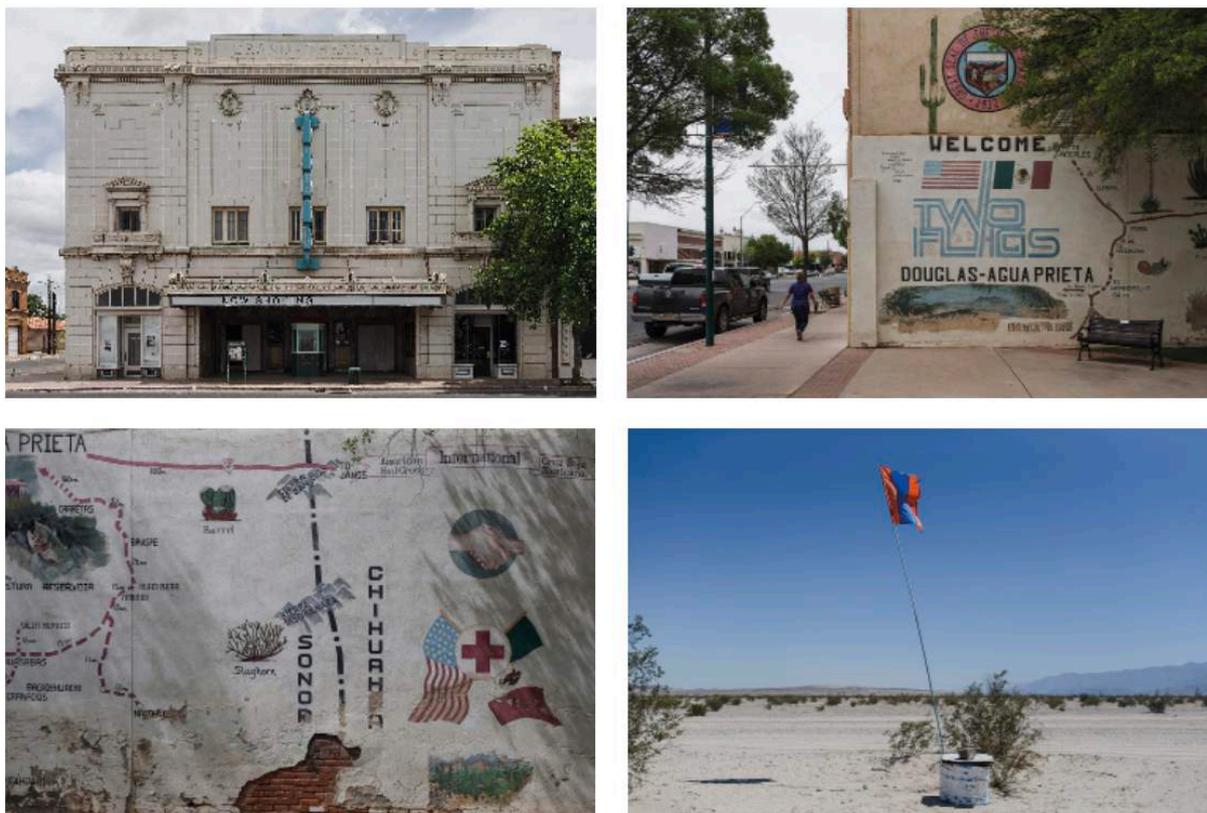


Figura 47: continuação do mosaico com as imagens do muro entre Estados Unidos e México, tiradas no lado estadunidense.

Fotos: Avener Prado.

Já na parte que fala do lado estadunidense (figuras 45, 46 e 47), com imagens de Avener Prado e texto de Isabel Fleck, há um equilíbrio entre imagens do muro e fotografias dos efeitos dele na vida de pessoas. Há, aqui, vários mapas, gráficos, vídeos e fotografias; não há loop nem 360°. As primeiras três imagens mostram Maria de Lourdes Mendoza, que mora nos Estados Unidos separada do filho, que foi deportado de volta para o México após ser preso com drogas. Depois, há uma foto com uma grande carga emocional, mostrando o reencontro de uma família que se viu em um evento organizado por uma ONG, no qual puderam estar juntos por três minutos, observados por agentes da patrulha da fronteira, quando a porta da cerca que divide os dois países foi aberta. Posteriormente, temos diversas fotos das barreiras na fronteira, todas sem o elemento humano. Em seguida, vemos a imagem de uma voluntária de uma ONG ensinando imigrantes mexicanos como se comportar caso sejam abordados por policiais estadunidenses e uma fotografia descontextualizada de um mapa com a bandeira do Texas. Há, depois, a imagem de Rocío Orozco, dona de casa em Mexicali, no México, que foi separada do marido, que vive em Calexico, nos Estados Unidos; ela espera para conseguir entrar no país legalmente. Em seguida, temos mais uma foto da

cerca que divide os países e três imagens da cidade fronteiriça de Douglas, nos Estados Unidos, que teve sua economia prejudicada com a construção do muro, já que boa parte dos clientes do comércio eram mexicanos.

Por fim, há uma entrevista de Patrícia Campos Mello com a professora do departamento de geografia da Universidade de Québec em Montreal, no Canadá, Élisabeth Vallet, que pesquisa sobre muros há quase 20 anos e escreveu um dos principais livros sobre o tema: “Borders, Fences and Walls — State of Insecurity”. Como há apenas um slideshow com algumas imagens, mas não tem a fotografia como protagonista, não entraremos em detalhes.

A primeira característica que notamos é a de que há apenas dois jornalistas — um de texto e outro de imagem — que vão a campo. Lalo de Almeida nos falou, em entrevista por telefone, dois pontos interessantes sobre a relação entre os profissionais: a primeira delas é que, segundo ele, há uma certa rivalidade entre jornalistas de texto e imagem, buscando cada um o protagonismo na hora de produzir o material. Para o fotógrafo, na cultura do jornal o repórter textual é o protagonista; porém, em uma reportagem multimídia, o espaço precisa ser equilibrado entre os dois, pois o repórter de imagem precisa de tempo para produzir a informação visual, além de precisar trabalhar com várias linguagens e diversos equipamentos (ALMEIDA, 2020). Mas, podemos lembrar da entrevista com Adriana Zehbrauskas, quando ela afirmou a importância de uma boa parceria entre os profissionais, para que um não interfira ou atrapalhe o trabalho do outro; e, pela fala da fotógrafa, isso não parece ser impossível.

Contudo, em uma reportagem de jornalismo visual de qualidade, segundo o fotógrafo, não há essa divisão tão clara entre repórter de texto e de imagem: os profissionais se ajudam e um contribui com o trabalho do outro. Ele inclusive cita o texto do prêmio Rei da Espanha para ressaltar a importância da harmonia e da complementariedade das diferentes linguagens na reportagem, o que só pode ser atingido se há um ambiente de cooperação entre os jornalistas em campo.

Porém, a equipe não se resume assim: na pós-produção, há uma grande quantidade de profissionais envolvidos: em cada parte da reportagem, trabalharam em torno de 18 pessoas, entre designer de infografia, editor de vídeo, editor de fotografia, editor de texto, pesquisa, tratamento de fotografia, design e desenvolvimento, coordenação de arte e coordenação geral, conforme consta nos créditos no final de cada seção. Isso aumenta ainda

mais os custos de uma reportagem como esta, para além da viagem dos repórteres. Tanto Lalo de Almeida quanto Adriana Zehbrauskas citaram a dificuldade em achar quem esteja disposto a pagar pelo jornalismo de qualidade: para o fotógrafo, a solução foi buscar parcerias com ONGs que ajudem a financiar um grande projeto; segundo ele, o dinheiro não está mais no jornal, e é importante diversificar as fontes.

Outra característica em comum é a grande carga visual em todas as partes, que continham ao menos o mini-documentário, muitas fotografias, diversos gráficos e mapas, além do loop e do 360°, e o fato de que todas estes meios conversam entre si. Em todas as partes, o fotógrafo teve de captar não só a imagem fotográfica, mas também o vídeo e o 360°. Isso nos mostra que é, sim, possível fazer tudo isso, o que não significa que seja fácil. A fala do Lalo de Almeida vai ao encontro da de Adriana Zehbrauskas, que enfatizou a dificuldade de fazer fotografia e vídeo por serem linguagens concorrentes e antagônicas em suas práticas. O fotógrafo fala do conhecimento específico necessário para a captação de áudio nos vídeos e para fazer imagens de drone e 360°, que são equipamentos diferentes da câmera fotográfica convencional.

Em relação à criação de micro-histórias, vemos que não é tão evidente, como nos casos de Goldman e Zehbrauskas, mas que é presente em diferentes intensidades. Em todas as partes, com exceção do lado mexicano do muro entre os Estados Unidos e o México, houve a busca por personagens, o que deixou a história mais tocante, mais palatável, e nos fez relacionarmos com as pessoas retratadas e criar empatia por elas. Destaca-se a seção que fala da família somali, que foi retratada durante a maior parte da reportagem: é a criação de uma micro-narrativa que nos dá a dimensão humana da questão. Voltamos à fala de Henrique Espada Lima (2006), que nos diz que a redução na escala de análise nos mostra aspectos da questão que não seriam vistos de outro modo: é evidente a diferença entre uma reportagem que se vale da micro-narrativa e outra que não, afinal, com a micro-história, temos um panorama mais completo.

É nítido que, em todas as partes da reportagem, foram retratadas apenas as classes invisíveis nas imagens: pessoas que não fazem parte da visibilidade dominante. Nos textos, podemos ver argumentos de autoridades e políticos, todavia, nas imagens, temos apenas os invisíveis. Esta, inclusive, nos lembra a característica humanista de retratar o povo; a maneira como estas pessoas foram retratadas, inclusive, é humanista: o fotógrafo não emitiu

juízos com suas imagens, mas sim buscou compreender os impactos humanos da situação. Além disso, muitas das imagens mostravam a rotina, o banal, como os jogos de futebol nas partes sobre o Perú e o Brasil, por exemplo, ou as várias imagens de refugiados cozinhando, como é o caso da família somali e o dos refugiados paquistaneses na selva antes de cruzar a fronteira para a Hungria. A própria ideia da reportagem foge do *hard news*, ainda que esteja ancorada em temas quentes, o que é, também, característica humanista.

Em relação às reportagens do século passado, podemos ver algumas dissonâncias: a falta da pré-produção, por exemplo, contrasta diretamente com o modo de produção da *Life*, que tinha os departamentos especializados para, entre outras funções, ajudar o fotógrafo a ir mais preparado para o campo. Esta diferença é citada inclusive pelo fotógrafo, que afirma não ter tanto tempo e tantos recursos quanto como era nos tempos da *Life*. Por considerar seu trabalho mais lento, Lalo de Almeida inclusive cita que gostaria de ter trabalhado em uma grande revista no século passado, pela possibilidade de passar mais tempo em campo.

As semelhanças com o novo fotojornalismo se dão em poucas partes do total da reportagem, pois nem sempre vemos uma relação subjetiva com as personagens construídas através de tempo. Além disso, não é tão nítida a subjetividade dos repórteres ao fazer suas imagens, ao contrário das reportagens de Goldman e de Zehbrauskas. A distância muitas vezes observada entre os fotógrafos e as personagens, talvez pela falta de tempo ao fazer a reportagem, também é dissonante do conceito de reportagem dialógica.

A falta de tempo, para Lalo de Almeida, é um grande problema: pelos jornais terem perdido a cultura de fazer grandes reportagens ao longo dos anos, o fato de deslocar repórteres por dias a outros lugares no país ou no mundo é visto com ressalvas.

O pouco tempo para fazer a reportagem é um problema em comum com Adriana Zehbrauskas, que citou esta questão em sua entrevista; para o fotógrafo, o tempo é crucial pois ele não só faz fotos como também vídeos, imagens de drone e 360°. Ambos inclusive concordam que criar em diversas linguagens é difícil e demorado, até por se tratarem de maneiras de contar histórias distintas.

Para o fotógrafo, o catalisador do uso de grandes reportagens por jornais no século XXI foi o surgimento das tecnologias que permitem fazer um trabalho multimídia, ainda que ainda existam limitações em web design, por exemplo. Então, ainda que seja

complicado conciliar as diferentes linguagens em campo, elas são partes importantes da reportagem e a tecnologia digital oferece inúmeras possibilidades de integrar os conteúdos para criar algo visualmente interessante.

O surgimento da internet representou uma nova possibilidade de contar as histórias da mesma maneira, só que com mais recursos. O próprio Lalo de Almeida (2020) acredita que a maneira de se fazer reportagens é a mesma, o que muda é a plataforma. Goldman (2020) tem uma opinião parecida, ao nos dizer que o objetivo do fotojornalista ainda é o mesmo: contar a história de um jeito diferente.

A nova possibilidade é de se ter, em um mesmo lugar, vídeos, fotos, textos, mapas, infográficos e várias outras linguagens que se juntam para contar uma história de maneira complementar. A ideia da complementariedade entre a fotografia e o texto, duas linguagens diferentes, vem da República de Weimar e, portanto, não é nova; a novidade é o número maior de formatos em que os materiais são produzidos e que, portanto, precisam ser conciliados. Nas três reportagens comentadas neste capítulo, o texto fez as conexões entre os conteúdos e contextualizou as fotografias. Outra questão que vem de Weimar e se mostra muito presente nas reportagens que estudamos é a visão da fotografia como informação, não ilustração: para que haja a complementariedade entre as linguagens, é importante que todos os formatos sejam considerados com o mesmo peso e o mesmo valor informativo.

Weimar também foi importante por começar a dar atenção às classes invisíveis, o que foi explorado em maior profundidade posteriormente na revista *Life*. Como pudemos observar, em todas as reportagens que comentamos neste capítulo, continua-se dando visibilidade às classes invisíveis, que consistem em um tema privilegiado no jornalismo visual e tem relação com a ideia de micro-história. Mas a questão não está apenas em mostrar, mas em como mostrar: vemos que as maneiras de ver o mundo humanista, que pretendia compreender ao invés de julgar, e dialógica, com a ideia da participação do fotografado (mesmo que inconscientemente) na produção de sua imagem e o fim da distância entre fotógrafo e fotografado, não desapareceram; pelo contrário, estão com muita força.

A maneira humanista de contar histórias ainda aparece, também, ao se ver fotografias da rotina e do banal: nas três reportagens, mas principalmente nas de Goldman e de Zehbrauskas, vemos momentos cotidianos das pessoas fotografadas. Os temas das reportagens, também, algumas vezes não são quentes, como é o caso de Lalo de Almeida e de

David Goldman; a de Zehbrauskas tinha uma ancoragem no momento, afinal, existia a epidemia de microcefalia em Recife e isso era um problema urgente, mas a maneira como ela conduziu a história, focando no particular e nos momentos cotidianos, é um passo além do *hard news*.

O que tanto Zehbrauskas quanto Goldman fizeram (Almeida também, mas em poucos momentos) foi usar a metonímia como recurso, diminuindo a escala de análise e, assim, vendo momentos que não seriam percebidos de outra forma, lembrando novamente da ideia de Giovanni Levi (*apud* LIMA, 2006). Isso permitiu uma relação mais subjetiva com os modelos, lembrando o que foi tão marcante no novo fotojornalismo, e conseguindo uma participação, mesmo que sem a interferência do fotógrafo, da participação do fotografado na construção de suas imagens, como fazia a reportagem dialógica.

Para conseguir isso, precisa-se de muito tempo — no caso de Zehbrauskas, três semanas, e de Goldman, dois meses — para imergir na realidade das pessoas fotografadas; na reportagem de Almeida, foi necessário muito tempo nos lugares, não só para se conectar com as pessoas como também para produzir materiais em diferentes linguagens. Tudo isso tem um custo: o deslocamento do repórter para o local, toda a logística da reportagem, a remuneração do fotógrafo e a hospedagem, entre outros. Isso faz com que o custo de produção do jornalismo visual seja muito alto, e nos faz questionar quem paga por isso. Há o problema de que, como bem lembrado por Zehbrauskas, por estarem hospedadas na internet, muita gente acha que a reportagem deveria ser gratuita, sendo que, na verdade, ela é muito custosa. Porém, há sites de jornais, como vimos aqui, que estão dispostos a pagar por isso, até por ser um grande diferencial da maioria dos sites noticiosos.

O jornalismo visual, como pensado por Ritchin, é possível e já é muito bem feito em diferentes lugares do mundo; mas não é por ser um conceito novo que a maneira de contar histórias seja nova: como vimos, o jornalismo de hoje é consequência de muitos anos de aprimoramento das narrativas, e tem influência direta do que era feito no século passado.

## Considerações finais

“A fotografia nos tirou o álibi da ignorância” (LINFIELD, 2010, p. 46). Esta citação, da pensadora norte-americana Susie Linfield, nos mostra a importância do estudo do fotojornalismo: é ele que nos coloca mais perto da dor do outro e nos dá condições de agir. Este trabalho, ao longo de todo o texto, tentou compreender como podemos tornar as imagens das classes invisíveis mais humanizadas; esta foi a intenção de estudar as maneiras de se produzir as narrativas fotojornalísticas da contemporaneidade, que são uma possibilidade de humanização do jornalismo.

Estudar estas narrativas desde seu começo no século XX foi um desafio: primeiramente, precisávamos decidir de quais veículos falar e como abordar. Chegamos às revistas *Berliner Illustrirte Zeitung*, *Münchener Illustrierte Presse* e *Life* por elas serem os palcos das principais inovações no ato de contar histórias das classes invisíveis no fotojornalismo. Deixamos de lado importantes publicações, como a revista francesa *Vu*, as britânicas *Weekly Illustrated* e *Picture Post* e até mesmo as brasileiras *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*, por decidirmos explorar a fundo onde foram as maiores inovações que hoje podemos relacionar ao jornalismo visual. Esta, inclusive, foi a razão por termos feito este estudo: verificar se o jornalismo visual de hoje tem alguma influência das publicações ilustradas do século passado. Constatamos que sim: as narrativas fotográficas da contemporaneidade tem suas bases nas revistas ilustradas.

O pensador Jorge Pedro Sousa (2018) nos disse, em entrevista realizada por email em setembro de 2018, que

O fotojornalismo de hoje, estruturalmente, é o de ontem. É uma constante. Algumas práticas e tecnologias foram-no mudando ao longo do tempo (teríamos, assim, de falar de vários "novos fotojornalismos" ao longo da história), mas, na sua essência estrutural, o fotojornalismo, enquanto atividade profissional desempenhada por profissionais, é o que sempre foi. O que mudou na atualidade foi, basicamente, o recurso ao digital, uma mudança tecnológica, que permite novas práticas e pode aumentar a velocidade.

Os fotógrafos, em suas entrevistas, nos confirmaram esta fala de Sousa ao relatar que, em suas práticas, o fazer fotojornalismo, o contar histórias através da fotografia, é feito da mesma maneira e com os mesmos objetivos do século passado.

Os conceitos estudados no capítulo dois nos apontam para a mesma direção: houve uma progressão na história do fotojornalismo que culminou no que temos hoje. Começando pela fotografia humanista, iniciada na década de 1930 mas com maior expoente após a Segunda Guerra Mundial, vemos o retrato das classes invisíveis feito através de longas reportagens, como as de W. Eugene Smith para a revista *Life*, sem se prender ao *hard news*, retratando o cotidiano e o banal e buscando compreender ao invés de julgar (GAUTRAND, 1998; ROUILLÉ, 2009). O novo fotojornalismo, derivado do *new journalism*, tem características em comum à fotografia humanista e vai além em seu método de se fazer reportagens: há a busca pela compreensão e o ato de buscar contar uma história, em oposição a dar uma notícia; há, também, o uso do elemento humano para a construção da narrativa e a universalização temática, ao utilizar uma narrativa individual para representar o universal (LIMA, 2009). A reportagem de Gordon Parks sobre Flávio nos mostrou a carga emocional que os elementos do novo fotojornalismo proporcionam ao contar uma história.

A roteirização da reportagem também foi um passo importante para a construção das narrativas da contemporaneidade, ao propor fazer um comentário da realidade ao invés de capturá-la e ao fazer escolhas prévias de locais e personagens a serem fotografados, como aconteceu na reportagem de Goldman, que teve vasto trabalho de pré-produção (GOLDMAN, 2020). Por fim, a reportagem dialógica, que também se propunha mais lenta do que o *hard news*, diminuiu a distância entre fotógrafo e personagem e buscou “tornar visível” quem era excluído da visibilidade dominante (ROUILLÉ, 2009).

No capítulo três, buscamos entender de maneira mais ampla as narrativas fotográficas da contemporaneidade, estudando duas reportagens de 2017 (de Zehbrauskas e de Almeida) e uma de 2019 (de Goldman) e comparando o jornalismo à teoria da micro-história, o que nos ajudou a encontrar características em comum, principalmente o estudo das classes dos invisíveis e a redução da escala de análise, e a entender melhor o efeito das micro-narrativas que estudamos. Vimos que há questões que, ao olharmos apenas o âmbito macro, podem passar despercebidas; acreditamos se passar o mesmo com o fotojornalismo.

Chegamos então ao conceito que nomeia o presente texto: o jornalismo visual, que é, em linhas gerais, segundo Ritchin (2018), “muito mais do que a fotografia, incluindo vídeo, gráficos, áudios, textos e fotografia”<sup>58</sup>, como dito em entrevista para este

---

<sup>58</sup> “is about much more than photography, including video, graphics, audio, text, and photography”. Tradução livre da autora.

trabalho realizada por email em setembro de 2018. Vendo esta definição, pode-se perceber que fala-se de um jornalismo mais abrangente do que narramos aqui. Vale, então, pontuar que falamos apenas de uma possibilidade do jornalismo visual, que possui diversas facetas.

Porém, por se tratar de um jornalismo mais demorado, não se pode prender em pautas “quentes”, nas notícias mais urgentes, mas sim tratar de fenômenos que não sejam tão imediatos. Portanto, a abordagem humanista e dialógica das micro-narrativas é uma de suas principais possibilidades.

Outra questão importante referente ao jornalismo visual, enfatizado aqui no fotojornalismo, o percebemos como uma progressão das *photo essays* publicadas no século passado. Contudo, quando lemos o conceito de Ritchin literalmente, vemos que nem sempre a fotografia é o carro-chefe da reportagem: há a possibilidade de, por exemplo, ter ênfase apenas na infografia ou no vídeo. Portanto, com este estudo não pretendemos abordar o jornalismo visual como um todo, mas apenas pelo aspecto do fotojornalismo.

Fato é que estamos em um momento novo em relação ao século XX, no qual somos bombardeados por informações incessantemente. Ao lermos sobre este contexto, no livro “Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow: Essays on the Present and the Future of Photography”, do crítico norte-americano David Levi Strauss, vimos a importância das narrativas nesta sociedade:

A informação pode ser indigesta em sua forma bruta, e deve ser feita de maneira diferente para ser efetiva, para ter uso. Grandes quantidades de dados não são memoráveis. Imagens são memoráveis. Histórias são memoráveis. Conforme nos movemos impetuosamente em direção a um mundo no qual a distribuição das informações, em imagens e palavras, se torna mais fluente e mais rápida a cada dia, a tarefa do contador de histórias está se tornando mais necessária (STRAUSS, 2014, p. 19)<sup>59</sup>.

A narrativa fotojornalística é uma possibilidade de se destacar e chamar a atenção para as questões envolvendo as classes invisíveis em meio a toda essa grande quantidade de informação que recebemos diariamente. Além disso, é uma maneira de fugir dos estereótipos que a imprensa geralmente cai ao falar dos invisíveis. De acordo com o psicólogo italiano Giuseppe Mininni, em seu livro “Psicologia Social da Mídia” (2008, p.

---

<sup>59</sup> “Information can be indigestible in its raw form, and must be prepared differently in order to be effective, to be of use. Masses of data are not memorable. Images are memorable. Stories are memorable. As we move headlong into a world in which the delivery of information, in images and words, becomes more fluent and more rapid every day, the task of the storyteller is becoming more necessary.” Tradução livre da autora.

116), “quanto mais marginal for um grupo, mais a sua visibilidade será entregue a estereótipos na mídia”. As abordagens humanistas e dialógicas são boas alternativas para representar estas pessoas, e elas continuam tendo espaço, agora no jornalismo visual. Além disso, Ritchin (2009) afirmou que com o digital é mais fácil para as pessoas fotografadas verem onde suas imagens foram publicadas e, portanto, elas podem não gostar da maneira como foram representadas, chegando até mesmo a um processo judicial em alguns casos. Construir a imagem junto ao fotografado com o máximo de respeito por ele é, além de moralmente necessário, recomendável de um ponto de vista prático. Com as entrevistas, pudemos constatar que este respeito já é enraizado na ética destes fotógrafos, que se importam em representar as classes invisíveis de maneira compreensiva, como é característica da fotografia humanista e do novo fotojornalismo.

A partir da leitura do conceito de jornalismo visual de Ritchin, refletimos sobre a prática e chegamos aos conceitos estudados no capítulo 2 e à teoria da micro-história, fazendo as comparações e análises para chegarmos a um estudo mais aprofundado do conceito de Ritchin, indo um pouco além do que o próprio pesquisador pensou.

O jornalismo visual é caro e demorado; porém, é cada vez mais necessário para que, no meio do turbilhão de informações que temos hoje, possamos nos relacionar com histórias e sentir empatia, que é o primeiro passo no exercício da solidariedade. Com o fotojornalismo, não podemos alegar que não tínhamos conhecimento de uma situação; o jornalismo visual das micro-narrativas torna estas histórias mais próximas de nós e torna visíveis problemas e pessoas que, de outra maneira, nem saberíamos da existência.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Lalo de. **Entrevista para dissertação de mestrado realizada por telefone**. 16 de março de 2020.
- ALMEIDA, Lalo de; BERCITO, Diogo. **Barreira construída para trazer segurança aparta vidas e memórias**. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/israel/conflito-ancestral/>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- ALMEIDA, Lalo de; MAISONNAVE, Fabiano. **Expectativa e ressentimento atormentam quem fica para trás**. 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/mexico/ao-sul-da-fronteira/>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- ALMEIDA, Lalo de; MELLO, Patricia Campos. **À beira da estrada, a pobreza se esconde e o crime prospera**. 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/brasil/excluidos/>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- ALMEIDA, Lalo de; MELLO, Patricia Campos. **Na fronteira dos desprovidos, quem foge da fome se depara com o terror**. 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/quenia/pobreza/>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- ALMEIDA, Lalo de; MELLO, Patricia Campos. **Na porta da Europa, tentar entrar é ciclo de perpétua incerteza**. 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/servia/persistencia/>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUGHMAN, James. **Henry R. Luce and the Rise of the American News Media**. 2004. Disponível em: <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/henry-luce-henry-r-luce-and-the-rise-of-the-american-news-media/650/>. Acesso em: 24 jan. 2020.
- BAUGHMAN, James. Who Read Life?: The Circulation of America's Favorite Magazine. In: DOSS, Erika. **Looking at Life Magazine**. Chicago: Smithsonian Institute, 2001. p. 41-51.
- BELLUCK, Pam; FRANCO, Tania; ZEBRAUSKAS, Adriana. **For Brazil's Zika Families, a Life of Struggle and Scares**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/03/11/health/zika-virus-brazil-birth-defects.html>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan. **Ensaio Sobre Fotografia**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 219-238.
- BURGI, Sérgio. O fotojornalismo humanista em O Cruzeiro. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 33-40.
- BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Unesp, 1992. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4889469/mod\\_resource/content/1/burke-p-a-escola-dos-annales-a-revoluc3a7c3a3o-francesa-da-his.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4889469/mod_resource/content/1/burke-p-a-escola-dos-annales-a-revoluc3a7c3a3o-francesa-da-his.pdf). Acesso em: 15 fev. 2020.

- COSGROVE, Ben. **America's Appalling Veterans Affairs Scandal: The 1970 Edition**. 2014. Disponível em: <<https://time.com/3880179/veterans-affairs-scandal-the-1970-edition/>>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- COSGROVE, Ben. **Faces of the American Dead in Vietnam: One Week's Toll, June 1969**. 2014. Disponível em: <<https://time.com/3485726/faces-of-the-american-dead-in-vietnam-one-weeks-toll-june-1969/>>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- COSGROVE, Ben. **LIFE's First-Ever Cover Story: Building the Fort Peck Dam, 1936**. 2012. Disponível em: <<https://time.com/3764198/lifes-first-ever-cover-story-building-the-fort-peck-dam-1936/>>. Acesso em: 23 set. 2019.
- COSGROVE, Ben. **W. eugene Smith's Landmark Portrait: 'Country Doctor'**. 2012. Disponível em: <<https://time.com/3456085/w-eugene-smiths-landmark-photo-essay-country-doctor/>>. Acesso em: 27 set. 2019.
- DOSS, Erika. Looking at LIFE: Rethinking America's Favorite Magazine, 1936-1972. In: DOSS, Erika. **Looking at Life Magazine**. Chicago: Smithsonian Institute, 2001. p. 1-21.
- GALINEAU, Kristen; GOLDMAN, David. **Australian mother fights to save addicted son from opioids**. Disponível em: <<https://apimagesblog.com/blog/2019/9/6/australian-mother-fights-to-save-addicted-son-from-opioids>>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- GERVAIS, Thierry. **The Making of Visual News: A History of Photography in the Press**. Nova York: Bloomsbury, 2017.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: Verdadeiro, valso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GOLDBERG, Vicky. **The Power of Photography: how photographs changed our lives**. Nova York: Abbeville Publishing Group, 1991.
- FREUND, Gisèle. **Photography and Society**. Boston: Godine, 1980.
- GAUTRAND, Jean-claude. Looking at Others: Humanism and neo-realism. In: FRIZOT, Michel. **A New History of Photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 612-639.
- GOLDMAN, David. **Entrevista para dissertação de mestrado realizada por direct no Instagram**. 14 mar. 2020. Instagram: @apdavidgoldman. Disponível em: <https://www.instagram.com/>. Acesso em: 14 mar. 2020.
- HALLETT, Michael. **Stefan Lorant: Godfather of Photojournalism**. Lanham: Scarecrow Press Inc., 2006.
- HARAZIM, Dorrit. **O instante certo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KOZOL, Wendy. **Life's America**. Philadelphia: Temple, 1994.
- KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LIFE**. Nova York: Time Inc., 23 nov. 1936.

- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.** 4. ed. Barueri: Manole, 2009.
- LIMA, Henrique Espada. **A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LINFIELD, Susie. **The Cruel Radiance: photography and political violence.** Chicago: University Of Chicago Press, 2010.
- MANCHESTER, William. **In Our Time: The world as seen by Magnum photographers.** Nova York: Norton, 1989.
- MININNI, Giuseppe. **Psicologia Cultural da Mídia.** São Paulo: Sesc Sp, 2008.
- MORRIS, John G.. **Get the Picture: A personal history of photojournalism.** Chicago: The University Of Chicago Press, 2002.
- PANZER, Mary. **Things as They Are: Photojournalism in context since 1955.** Nova York: Aperture, 2005.
- PRADO, Avener; FLECK, Isabel. **Ao norte da fronteira, passado acalenta e futuro intimidado.** 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/eua/na-terra-de-trump/>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- PRADO, Avener; MAISONNAVE, Fabiano. **Muro da Vergonha separa indígenas de ‘gringos’ em Lima.** 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/peru/segregacao/>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- PREMIOS Internacionales de Periodismo Rey de España. Disponível em: <https://www.agenciaefe.es/premios-rey-espana/>. Acesso em: 26 mar. 2020.
- RITCHIN, Fred. **After Photography.** Londres: Norton, 2009.
- RITCHIN, Fred. **Bending the frame: Photojournalism, documentary, and the citizen.** Nova York: Aperture, 2013.
- RITCHIN, Fred. Close Witnesses: The involvement of the photojournalist. In: FRIZOT, Michel. **A New History of Photography.** Köln: Könemann, 1998. p. 590-611.
- RITCHIN, Fred. **Humanistic Photography.** Disponível em: <<https://www.smithfund.org/humanistic-photography>>. Acesso em: 26 set. 2019.
- RITCHIN, Fred. **Interview with a Brazilian student.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <laura.uliana95@gmail.com>. em: 01 out. 2018.
- RITCHIN, Fred. Magnum Photos. In: FRIZOT, Michel. **A New History of Photography.** Köln: Könemann, 1998.
- RITCHIN, Fred. What Is Magnum? In: MANCHESTER, William. **In Our Time: The world as seen by Magnum photographers.** Nova York: Norton, 1989. p. 417-444.
- ROSEMBLUM, Naomi. **A World History of Photography.** 4. ed. Nova York: Abbeville Press Publishers, 2007.
- ROTH, Paul; MADDOX, Amanda. **Gordon Parks: The Flávio Story.** Göttingen: Steidl, 2018.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

RUBIO, Oliva María; QUIMBY, Sean M.; BERMEJO, Eva. **Margaret Bourke-White: Moments in History**. Nova York: La Fabrica, 2013.

SHAW, Elizabeth. **The Family of Man press release**. 1955. Disponível em: <[https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325965.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325965.pdf)>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SONTAG, Susan. **On Photography**. Nova York: Picador Usa, 1977.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: Perda e Permanência**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Entrevista "novo fotojornalismo"**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <laura.uliana95@gmail.com>. em: 28 set. 2018.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos, 2004.

STRAUSS, David Levi. **Words not spent today buy smaller images tomorrow: essays on the present and future of photography**. Nova York: Aperture, 2014.

W.EUGENE Smith. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>>. Acesso em: 27 set. 2019.

ZEHBRAUSKAS, Adriana. **Entrevista para dissertação de mestrado realizada por Skype**. 10 de fevereiro de 2020.