



**O uso de crianças em
imagens sensacionalistas**

**Renato Forin Junior
Paulo César Boni**

O uso de crianças em imagens sensacionalistas

Children use in sensationalist pictures

Renato Forin Junior*
Paulo César Boni**

Resumo: Este trabalho aborda a produção e uso de imagens sensacionalistas de violência pela mídia, principalmente as que incluem crianças, e observa as variáveis que propiciam seu amplo consumo pelo público. Faz um estudo de caso da reportagem fotográfica sobre o ataque terrorista acontecido em Beslan, na Rússia, publicada pela *Veja*. Verifica historicamente como as imagens violentas de crianças podem impactar a sociedade e busca referenciais teóricos e condicionantes psicológicos e mercadológicos que impulsionam a obsessão pelo horror.

Palavras-chave: sensacionalismo; espetacularização; imagem; criança.

Abstract: This work covers the production and use of sensationalist images of violence through the media, mainly those which include children, and focus on the variables which influence their wide consumption by the public. A case study is drawn over the photographic report on the terrorist attack occurred in Beslan, Russia, as published by *Veja*. It historically explains how violent images may have an impact on society and finds theoretical approaches and the psychological and market determinants which foster the obsession towards horror.

Key-words: sensationalism; spectacularization; image; child.

*Aluno de graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina.

**Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

“A imagem da morte deve ser como a imagem de um espelho que nos ensina o quanto a vida é um sopro passageiro”, escreveu Shakespeare na peça *Pércles*. Neste sentido, as cenas de morte e de violência deveriam trazer uma reflexão sobre a própria vida. Mas será que em pleno século XXI, quando falamos em saturação informativa e invasão imagética, olhamos para a morte sob essa perspectiva?

Uma coisa é certa: influenciada por um interesse quase lascivo do público, a mídia vem oferecendo cada dia mais imagens sensacionalistas envolvendo esse tema. Desde as capas de jornais e revistas expostas nas bancas até os programas policiais e noticiários da TV, o culto à violência e à morte aparecem como uma “obsessão temática”, de acordo com a expressão empregada por Contrera (2002, p.89).

E, se tais imagens devem ser como um espelho – segundo recomendação de Shakespeare – temos um público invadido por reflexos apresentados incessantemente pela mídia. Imagens consternadoras, mostrando corpos lacerados, seres humanos agredidos ou cadáveres insepultos, são oferecidas para o choque, para o escândalo, para uma atração instintiva dos espectadores.

Observar fotografias com essa temática causa uma espécie de asco e, contraditoriamente, leva também a um sentimento de fascínio que faz o observador não desviar a atenção. É justamente essa sensação dual que será explorada neste trabalho sob a ótica psicanalítica inserida no contexto mercadológico de produção e consumo do jornalismo. Isso porque a recorrência midiática de cenas impactantes que explicitam nua e cruamente a miséria humana parece uma tentativa da imprensa de atender àquilo que Medina (2001) chama de “libido psicológica do espectador” ou o que Marcondes Filho (apud ANGRIMANI, 1995), denomina de nutriente psíquico.

Este nutriente alimenta um desejo instintivo comum a todo ser humano. Afinal, quem não perdeu alguns segundos olhando contemplativamente – ainda que com horror – uma fotografia de violência

estampada em um jornal ou revista? Quem não diminuiu a velocidade ao passar por um acidente de trânsito para examinar absorto as vítimas?

A veiculação e/ou transmissão de cenas dessa natureza e sua “aceitação” pelo público permitem dois questionamentos: como a mídia pode se utilizar livremente, sem nenhuma restrição, de imagens tão chocantes? Por que o público desse tipo de jornalismo é sempre tão grande e parece aumentar nas mais variadas classes e idades?

O presente trabalho analisa o que faz o público consumir com um estranho sentimento dual o conteúdo imagético sensacionalista da imprensa e procura desvendar os fenômenos estruturais e ideológicos que levam os meios de comunicação de massa a produzir, com tanta frequência, este tipo de material. Faz, ainda, um levantamento histórico que verifica traços de exposição da ruína humana antes mesmo da fotografia, na pintura de Goya (1746-1828).

Como embasamento pragmático para as considerações teóricas, o trabalho conta com a análise das fotografias de uma reportagem especial da revista *Veja* sobre o ataque terrorista na cidade de Beslan, ocorrido no dia 3 de setembro de 2004. O ato foi empreendido por terroristas islâmicos, chechenos e árabes, nessa cidade interiorana da Rússia. Durante três dias, cerca de 1200 pessoas (70% eram crianças) foram presas e torturadas em uma escola. Elas estavam em uma festa de confraternização e foram surpreendidas pelos terroristas, que deixaram mais de 200 mortos e 700 feridos.

De acordo com a reportagem, os chechenos – que rivalizam com a Rússia em razão do retalhamento político e das diferenças religiosas e ideológicas – exigiam a retirada das tropas russas da Chechênia e a libertação de terroristas presos. Esse não é o primeiro ataque empreendido por terroristas chechenos, que usualmente agem com violência.

Os assassinatos foram uma constante desde a tomada da escola. Os terroristas torturaram as crianças e impediram que elas se alimentassem e tomassem água durante todo o tempo. Muitas chegaram a beber a própria urina. Após o corte do fornecimento de energia, a

temperatura da escola chegou a trinta graus, tornando o calor insuportável. Algumas crianças que tentaram fugir foram fuziladas pelas costas. A explosão de minas e bombas instaladas pelos terroristas aumentou ainda mais a carnificina. A invasão militar coordenada pelo governo russo foi desastrosa.

A reportagem usou imagens fortes e chocantes das crianças que foram alvo do ataque. As seis primeiras páginas foram destinadas exclusivamente para as fotos e suas respectivas legendas. O fato de as vítimas serem crianças amplificou nos leitores o sentimento de impacto. Por meio de levantamentos na história do fotojornalismo e em capas recentes da revista, o estudo também aborda o sensacionalismo imagético e o uso de crianças nas imagens como elemento para a comoção social.

O poeta Fernando Pessoa, escreveu, certa vez, que “morrer é apenas não ser visto”. A espetacularização empreendida pela mídia nos dias atuais reverteu a afirmação de Pessoa, e dirigiu os olhares do mundo inteiro para cenas cada vez mais brutais do morticínio humano. Para os mortos dirija-se o olhar dos vivos e é nos vivos que fica o impacto imaginário e real da violência.

Sensacionalismo: do impacto imaginário ao impacto real

No dia 12 de abril, apareceu um policial carregando um cadáver num carrinho de mão, na favela da Rocinha. Parecia que transportava tijolos, sacos de cimento, entulho, qualquer coisa, menos um ser humano. Cinco dias depois, um cadáver, provavelmente resgatado do mar, ficou provavelmente três horas jogado nas areias da Praia de Copacabana. A maioria dos transeuntes dava uma olhada no corpo, meio de longe, apenas para satisfazer a curiosidade, mas sem sinais de comoção. (PETRY, 2004, p. 87).

Para a população dos grandes e pequenos centros, a presença de um cadáver, como nas cenas descritas por Petry, não é mais algo que fuja da normalidade. Ao se deparar com os restos mortais de uma vítima da violência, provavelmente as pessoas darão uma olhadela, meio sem jeito, com um certo asco. Mas não conseguirão deixar de olhar. A ruína humana será uma espécie de objeto, ao mesmo tempo, indesejado mas, principalmente, de contemplação. Logo, o público seguirá seus destinos e a imagem nada mais será que uma fotografia estampada na próxima edição de jornal ou de revista, como rótulo tétrico e chamativa da mercadoria que o jornalismo se tornou.

“Se tem sangue, vira manchete”, reza o antigo lema dos jornais populares e dos plantões jornalísticos de chamadas rápidas na tevê”, lembra Sontag (2003, p.20). De fato, os meios de comunicação, com a frenética inserção nas regras mercadológicas do capitalismo, apelam para os mais brutais instintos do homem para vender.

A definição de notícia, inclusive de obras acadêmicas que ditam as normas de estudantes e profissionais do jornalismo, refere-se àquilo que é irreverente, fora do comum. “É que aprendemos, com anos de ofício, que a notícia está no curioso, não no comum; no que estimula conflitos [...]; no que é capaz de abalar as pessoas, estruturas, situações, não no que apascenta ou conforma” define Noblat (2003, p.31).

O jornalismo perde os conceitos que lhe garantem a utilidade: suscitar reflexões e trazer informações que, de fato, possam ser relevantes na vida social e no contexto global. Baixos apelos sensacionalistas pretendem chamar a atenção para fatos de ínfima importância mas de grande atração. É nesse direcionamento que considera Lima (2004, p.67):

O excesso de sensacionalismo, desvirtuando um fato por chamar a atenção para um elemento folclórico apenas, pitoresco, de um tema importante, é um desses efeitos da tentativa da conquista, a qualquer preço, do leitor. [...] Muito mais ainda quando entra em campo um certo emocionalismo, típico do latino, distorcendo a leitura do real.

Na luta pela atenção e pelas mentes do público, o jornalista usa não só das manchetes sensacionalistas e dos textos dramáticos. Um importante instrumento de apelo, tantas vezes empregado em favor do sensacionalismo, são as fotografias. Por mostrar com realismo um recorte do acontecimento e pela possibilidade de escolha de ângulos inusitados, com a valorização de certos elementos da imagem, as fotografias conseguem tomar a atenção do espectador.

A fotografia aparece como signo de estreita relação com a realidade que espelha pois, por suas características, estabelece uma mínima diferença entre signo e objeto representado: eis a fascinação do público pela imagem fotográfica. Santaella traz algumas considerações sobre a relação entre signo e realidade. Ao mesmo tempo que o signo tem o poder de representar o que se chama de realidade, ele é tão material quanto ela. Apesar de estar fora do real, ele aponta para ela, substituindo-a.

Mal podemos hoje avaliar o enorme impacto sobre o ser humano provocado pela invenção da fotografia. Por se tratar de uma fixação fotoquímica dos sinais de luz emitidos pelos próprios objetos do mundo, à maneira de um espelho, a fotografia estabelece uma conexão física, dinâmica, factual e existencial com os objetos reais que ela registra. (SANTAELLA, 1996, p.61).

Além das características apontadas pela autora, Susan Sontag traz outras idéias que explicam a atração do público pela fotografia: “Uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos.” Isso se refere à universalidade da linguagem fotográfica, uma vez que ela independe de signos verbais ou convenções que mudam de cultura para cultura. A autora, referindo-se especificamente às imagens de crueldade, diz: “Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista.” (SONTAG, 2003, p.21).

Segundo Santaella e Nöth (1996, p.133-134), a fotografia, por si só, assemelha-se à morte. A fixidez da imagem fotografada relaciona-se com o congelamento de um instante para toda a eternidade. Quando se

dispara uma câmera fotográfica para capturar uma cena – de dor, sofrimento e morte, no nosso caso – preserva-se, para o olhar contemplativo, o instante de máxima tensão.

A imobilidade e o silêncio da fotografia guardam, nesse sentido, uma estreita relação com a ausência de vida. Assim, forma-se uma espécie de metalinguagem na fotografia de espetacularização. Ela mostra e, ao mesmo tempo, é a simbologia da morte:

Diferentemente do cinema, televisão ou vídeo, que, graças ao movimento, guardam a memória dos mortos como se estivessem vivos, fotografias, devido à imobilidade, fixidez, que lhes são próprias, guardam a memória dos mortos como mortos. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.133).

Esses e outros motivos fazem as fotografias de morte e de violência, publicadas todos os dias na imprensa, causar grande comoção nas pessoas que folheiam jornais ou revistas. A imprensa vê no poder impactante das imagens a oportunidade de mexer com os instintos, com o imaginário e a emoção das massas. Explorar emoções, no pensamento mercadológico, converte-se em benefícios financeiros para a empresa jornalística.

As chamadas fotografias sensacionalistas ou de espetacularização são imagens que espelham com demasiada ênfase os aspectos tétricos do real. Geralmente carregadas de um sentimentalismo típico, elas expõem cenas de impacto ao evidenciar sangue, cadáveres insepultos, corpos lacerados, enfim, as conseqüências que as mais atrozes e diversas formas de violência podem causar. Caracterizam-se por provocar em seu espectador o choque, o escândalo e um sentimento de atração-repulsão, fenômeno aqui verificado como condicionamento psicológico.

Sobre o sensacionalismo, de modo mais genérico, Mott (apud ANGRIMANI, 1995, p.14), indica que “a palavra [sensacionalismo] é comumente utilizada para designar matérias que estimulam respostas emocionais no leitor”. Nesse sentido, a fotografia de espetacularização é utilizada como complemento de reportagens; ela representa o signo capaz de materializar – uma vez que espelha imagetivamente o real – os fatos

descritos no texto. A capacidade de atração e espanto causado pela imagem sensacionalista torna-se, então, o principal ingrediente do jogo mercadológico empreendido pela imprensa. Ela se torna o que Marcondes Filho (apud ANGRIMANI, 1995, p.15) denominou de “nutriente psíquico” do ser humano.

Ao avaliar o choque que a exposição diária a essas cenas proporciona, Baudelaire (apud SONTAG, 2003, p.89), consegue traduzir bem a sensação do público: “É impossível passar os olhos por qualquer jornal, de qualquer dia, mês ou ano, sem descobrir em todas as linhas os traços mais pavorosos da perversidade humana.” A autora acrescenta: “É necessário uma vasta reserva de estoicismo para percorrer as notícias de um grande jornal a cada manhã, dada a probabilidade de ver fotos capazes de nos fazer chorar.” (SONTAG, 2003, p.17).

Chorar em razão de imagens é uma reação de emoção que a mídia impressa procura despertar no homem moderno, cujos sentimentos e sentidos já estão mortificados pelos meios eletrônicos, em um contexto em que, segundo Laing, “extinguem-se a visão, o som, o sabor, o tato e o olfato, e junto com eles vão-se também as sensibilidades estética e ética, os valores, a qualidade, a alma, a consciência, o espírito”. (apud CONTRERA, 2002, p.64).

Diante desse fenômeno, Contrera (2002, p.89) complementa dizendo que “nos jornais, na televisão, no cinema, em todas as instâncias, a violência está tão presente nas situações comunicativas da mídia contemporânea que se apresenta como uma obsessão temática”. A obsessão é tamanha que se tornou difícil a escolha de um caso específico de análise para este trabalho. A magnitude do atentado, o uso de crianças como reféns/vítimas e a ampla cobertura fotográfica da mídia foram consideradas para a escolha da reportagem especial da *Veja* como estudo de caso, no qual se aborda, de forma mais pragmática, a espetacularização.

A reportagem, em sua exploração imagética, gerou muita repercussão no meio social, pois o público, mesmo acostumado com a violência exposta nua e cruamente pela mídia, deparou-se com uma carnificina e crueldade singulares, empreendida contra seres indefesos. O

impacto torna-se ainda maior pelo fato de a maioria das vítimas terem entre 7 e 17 anos.

Pode-se dizer que a revista recorreu ao sensacionalismo na edição das fotos pois, de acordo com Mott (apud ANGRIMANI, 1995, p.14), “sem discutir a questão da morbidez e da imoralidade envolvidas, o termo sensacionalismo poderá ser usado para o tratamento particular que um jornal dá aos crimes, desastres, sexo, escândalos e monstrosidades”.

A revista, de fato, utiliza de tais apelos pois, das doze fotografias da reportagem, incluindo a capa e as imagens internas, dez delas contém cenas com sangue, pessoas feridas e com o semblante de desespero ou dor. Uma das fotos que se exclui desse grupo é a que mostra soldados russos protegendo-se no momento da invasão da escola. A outra é a ilustração de um pai com o filho nos braços; o menino, apesar de não trazer ferimentos, apresenta uma expressão de horror que traduz o morticínio daquele ataque.

Duas das fotos mais impactantes foram ampliadas a ponto de, sozinhas, ocuparem um falso espelho (duas páginas inteiras) cada uma. A primeira delas é a abertura da reportagem: a imagem de uma fileira de crianças mortas. Os cadáveres insepultos têm a expressão sublime e inocente dos rostos infantis maculada por manchas de sangue. Os pequenos corpos estão cobertos por mantos brancos que reforçam a idéia de candura. Pureza destruída por cerca de 20 assassinos que invadiram a escola naqueles três dias de horror. Inculpabilidade que faz o leitor sofrer ainda mais com as chagas dos mortos.

A primeira criança da fila não está com o manto branco. De meia nos pés, calça com listras coloridas (traje tipicamente infantil) e sem camisa, esse menino apresenta o corpo sujo de sangue. As demais, apesar de cobertas, mostram nos rostos as feridas da crueldade; as faces de algumas delas estão irreconhecíveis e até deformadas. No meio da cena, o foco dirige-se para uma menina loira, de expressão angelical, que parece dormir – um semblante manchado de hematomas e sangue. Próximo da menina está uma mulher vestida de luto, provavelmente sua mãe. Ela acaricia o rosto da criança morta, sua outra mão dirige-se ao



Fonte: Revista Veja, ano 37, n.36, 8 de setembro de 2004, p.106-107

peito, próximo ao coração. A expressão de sofrimento no rosto da mulher é arrasadora. Não o sofrimento de desespero, mas um sofrimento transpassado, reflexivo, agonizante.

Tem-se ainda, nesta foto, mais dois adultos abaixados próximo às crianças: uma mulher que, ao fundo, prostra-se arrasada pela dor e um homem que, agachado, observa pensativo a abominável cena. O fundo é composto por uma massa nebulosa de adultos em pé, que demonstram expressões estupefacentes na face. Parecem não acreditar naquele “Massacre dos Inocentes” – como a revista intitula a matéria.

A segunda fotografia, que ocupa o outro falso espelho, é a de crianças feridas e arrasadas pela dor. Em um cenário confuso de macas depositadas sobre a grama, crianças apresentam nos rostos as atrozes chagas da crueldade. Em primeiro plano, um menino de costas deixa evidente os ferimentos. O foco da câmera dirige-se para o meio da cena, onde duas crianças choram de dor enquanto os soldados tentam ajudá-las. Ao fundo,

um garoto moreno e com manchas de sangue pelo corpo olha para o fotógrafo com um olhar penetrante, mistura de raiva e de dor que denuncia a inocência roubada.



Fonte: Revista Veja, ano 37, n.36, 8 de setembro de 2004, p.110-111

O que se tem nesta fotografia é uma construção imagética que dialoga com a primeira. É como se a revista houvesse editado duas grandes fotos representantes do ataque: a primeira com crianças mortas, e a segunda com crianças que, apesar de vivas, apresentam ao espectador seu sofrimento com o trágico episódio. As duas cenas parecem se passar no mesmo ambiente: um gramado. Diz-se por meio dos signos imagéticos: aqui está o resultado da crueldade humana. E por trás desse discurso moralmente correto esconde-se a necessidade do público pelo tético, o instinto de ser o observador da crueldade. E ainda, esconde-se a necessidade mercadológica da mídia de oferecer a satisfação do instinto.

A capa da revista traz a imagem de uma mãe acariciando o rosto da filha morta. Sua expressão agonizante e o sangue que salpica a pequena face da menina de olhos entrecerrados parecem reforçar ainda mais a angústia do espectador que observa a fotografia. Sobre isso, argüi Angrimani (1995, p.53): “Mais radical ainda, o jornal sensacionalista [ou a revista, no nosso caso] transforma a morte em seu assunto de capa, como se rendesse um culto diário e fetichizado à morte.”



*Fonte: Revista Veja
(8 de setembro de 2004, capa)*

Essa fotografia deve ter sido estrategicamente “eleita” para a capa pelo seu poder de atração. Há, nela, elementos semióticos interessantes e um apelo emocional bastante expressivo. Em primeiro lugar, a posição do corpo e rosto da mulher. A geometria dos braços, em meio ao negro-luto da cena, conduz o olhar do espectador inicialmente para seu rosto – dominado pelo sofrimento, pela dor pungente. Esse coercitivo semblante da mulher localiza-se em um dos pontos de maior visibilidade da cena, segundo a regra dos terços, mundialmente conhecida e respeitada pela linguagem fotográfica.

A agonia da mãe é oferecida ao leitor da fotografia – pelo rosto expressivo – como pedido de reflexão e de justiça. É nesse ponto que o leitor projeta-se na imagem. Essa é a origem dos impulsos psicológicos de atração e repulsa que o leitor sente e que será explicado mais à frente, tomando como base, sobretudo, os estudos de Lacan.

A mulher olha para baixo e seu braço direito conduz o olhar do espectador para o motivo do sofrimento: a filha morta. É nesse ponto que o leitor se depara com a cruel imagem: a inocente criança não está só morta; ela exhibe sinais de crueldade.

A imagem de capa, tomada pela cor negra, que passa a sensação de luto, é esteticamente bela, mas suscita questões filosóficas atreladas ao mal (o morticínio, a crueldade, a barbárie humana, a exposição das vítimas). Para Sontag (2003, p.66-67) o belo em uma foto abominável como esta adquire um sentido pejorativo: “Desse ponto de vista, uma foto bela desvia a atenção do tema consternador e dirige para o próprio veículo.[...] Pare isto, ela exige. Mas também exclama: Que espetáculo!”

Talvez pela beleza estética, essa imagem guarde semelhanças muito interessantes com estereótipos artísticos. A história da arte, aliás, é profícua em imagens de sofrimento, deixando evidente a sede intrinsecamente humana pela visão da dor. Sontag (2003, p.37) cita alguns exemplos da temática tétrica, como as muitas versões da Paixão de Cristo ou ainda as “diabólicas execuções dos mártires cristãos”. Entretanto, é na pintura de Goya, no início do século XIX, que as imagens de horror atingirão o ápice da expressão.



Saturno - óleo sobre tela
Francisco Goya (1746-1828)

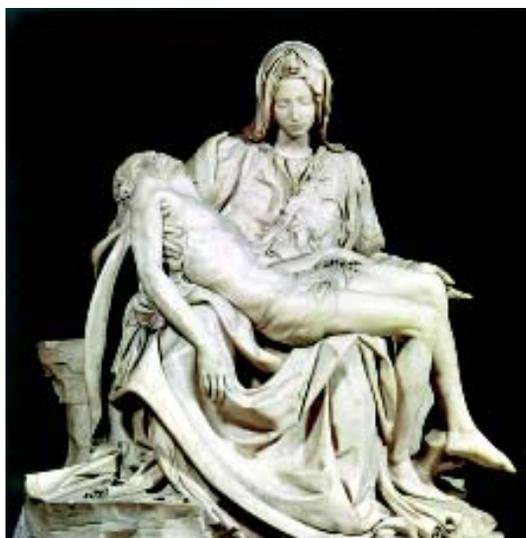
A analogia da pintura desse artista com o fotojornalismo é apontada por Wright (1994, p.42): “Ao contrário da tradição artística que estimulava a glorificação da guerra, Goya produziu uma imagem caótica, quase uma foto jornalística de violência desesperadora.”

A foto de capa da *Veja* apresenta um cenário, ao fundo, escuro, nebuloso – algo que de certa maneira concentra a atenção do leitor na cena do primeiro plano e se associa ao negro do luto. Tal característica também aparece na arte de Goya, em que, segundo Sontag (2003, p.40), “a paisagem é uma atmosfera, uma escuridão, apenas ligeiramente esboçada”.

Outra analogia, difícil de ser ignorada, é a semelhança da imagem da capa com a “Pietà” – cena do momento em que Jesus é retirado da cruz e, morto, é amparado nos braços de Maria, sua mãe. Essa cena foi

reproduzida por muitos artistas ao longo dos tempos, sobretudo no início do Período Renascentista, quando os pintores e escultores tiveram nas *madonas* a sua grande temática religiosa.

O semblante de dor da Virgem, com o filho morto nos braços, guarda, quanto à temática e quanto à estética, traços de analogia com a fotografia da revista. Sem dúvida, a *Pietà* mais conhecida da arte renascentista é a de Michelangelo. A grande escultura de mármore encontra-se hoje na Basílica de São Pedro, em Roma.



Pietà - escultura de Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

A expressão de dor e resignação no rosto de mães transpassadas com o sofrimento dos filhos não é novidade na história da contemplação do sofrimento. Sontag (2003, p.68-69) traz à tona essas semelhanças e diálogos que a obra de arte e a fotografia têm estabelecido. Ela compara *Pietà* a uma fotografia de W. Eugene Smith: “Seria difícil não discernir os contornos de *Pietà* na foto de W. Eugene Smith, de uma mulher de Minamata embalando no colo sua filha surda, cega e deformada.” (SONTAG, 2003, grifo da autora).



Foto: W. Eugene Smith - Tomoko banhada pela sua mãe

Tem-se também na fotografia de Smith, bem como na fotografia de capa da *Veja*, elementos artísticos e esteticamente belos. Percebe-se, nesses casos, que o fotojornalismo documental – que geralmente privilegia o conteúdo da imagem, o registro histórico – apresenta qualidades técnica e estética que garantem seu lugar enquanto obra de arte. Sobre a fotografia de Smith, intitulada “Tomoko banhada pela sua mãe”, feita em 1972 na cidade de Minamata (Japão), escreveu Sousa (2000, p.132):

Por vezes, as fotografias tiradas com uma intenção documental ganham um potencial simbólico que as autonomiza e uma mais-valia estética as aproximam da arte. Na fotografia de Smith, o esteticismo formal e o simbolismo parabólico lançam pontes para a solidariedade com o próximo.

A imagem feita em Beslan, mais de três décadas depois que a de Minamata, que capturou o momento sublime do banho de Tomoko, também parece suscitar reações parecidas: se por um lado aflora no espectador o sentimento de indignação, ira e revolta pela degradação da vida humana, por outro, a solidariedade se torna a saída mais racional. Isso pôde ser percebido pela comoção que dominou o mundo em razão do ataque em Beslan. O poder amotinador que a linguagem universal da

fotografia suscita pode provocar mudanças significativas na organização política e social.

O exemplo de Beslan, aqui apresentado, não é isolado. Muito pelo contrário, imagens como essas estão disseminadas nos mais diversos meios de comunicação, sejam eles de cunho claramente sensacionalista ou não. Para Costa (2002, p.133-134), “a estética da violência está entranhada na natureza do *mass media* como uma condição inerente” (grifo do autor). Isso conota que elementos sensacionalistas podem aparecer até nos meios considerados mais sérios.

A *Veja*, tradicionalmente, não se constitui um veículo de comunicação sensacionalista. Entretanto, o estudo deste caso apurou que elementos desta natureza são empregados na sua formulação e elaboração. Mesmo sendo um dos principais – e sérios – veículos de comunicação do país, a revista também usa do espetacular para fins mercadológicos.

A comoção pública parece ser diretamente proporcional à impossibilidade de defesa do ser agredido. Talvez seja por isso que as fotografias do tormento das crianças despertem tamanho impacto. Sontag (2003, p.65), retomando o pensamento grego, traz essa idéia: “A piedade pode acarretar um julgamento moral se, como sustenta Aristóteles, for considerada a emoção que se deve sentir apenas por aqueles que padecem infortúnios imerecidos.” E acrescenta outro fator “digno de ser representado”: “Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana.” (SONTAG, 2003, p.37).

Sebastião Salgado, que presenciou e fotografou o sofrimento de crianças vitimadas por migrações dos mais variados tipos, em todos os continentes do mundo, descreveu:

Em toda situação de crise, seja guerra, miséria ou desastre natural, as crianças são as maiores vítimas. Mais fracas fisicamente, são sempre as primeiras a sucumbir à fome ou à doença. Emocionalmente vulneráveis, não têm condições de compreender porque estão sendo expulsas de suas casas. [...] Isentas de responsabilidade pelos próprios destinos são, por definição, inocentes. (SALGADO, 2000, p.7).

Na história do fotojornalismo, inúmeras fotos de crianças emocionaram gerações e ficaram para a posteridade como símbolos de mudanças sociais. O impacto social das imagens que envolvem a inocência infantil foi capaz de mobilizar populações e governos. Lewis Hine, considerado um dos primeiros fotodocumentaristas de caráter social, revoltado com as condições de miséria em que viviam os imigrantes europeus que chegaram nos Estados Unidos no início do século XX, e com o trabalho infantil, passou a utilizar a câmera como arma. Dedicou-se, então, ao trabalho de fotografar crianças exploradas em fábricas e minas, “tendo contribuído para a alteração da legislação norte-americana sobre o trabalho infantil”. (SOUSA, 2000, p.59).



*Foto: Lewis Hine - Lancaster Cotton Mills
South Carolina (USA), 30 de novembro 1908*

Uma das fotografias mais conhecidas de Dorothea Lange – que revelou os problemas dos Estados Unidos no período que precedeu a crise de 1929 – envolve o sofrimento de crianças e a angústia de uma mãe. Mãe Migrante é uma fotografia que ficou para a história, não apenas por sua beleza estética, mas principalmente pela expressividade dos

personagens envolvidos. A foto, de 1936, foi obtida durante o período em que trabalhou para o FSA – *Farm Security Administration*, órgão governamental que elaborava planos de auxílio aos estadunidenses flagelados pelas conseqüências da crise iniciada com a quebra da Bolsa de Valores, em 1929.



*Foto: Dorothea Lange - Mãe migrante
Nipomo - Califórnia (USA), março de 1936*

Segundo Sousa (2000, p.111), “os efeitos da depressão obrigaram muitos pequenos agricultores [...] a deslocarem-se à procura de trabalho temporário”. Como conseqüência, milhões de estadunidenses desamparados começaram a migrar para os estados do Sul e Sudoeste. Foi nesse contexto que Dorothea Lange encontrou uma mãe de olhar triste e submisso, acompanhada dos dois filhos. A fotógrafa capturou o momento exato em que a mãe levantava a mão, com um gesto sutil de

resignação, e as duas crianças, de costas, escondiam-se atrás dela. Os rostos infantis ocultos, talvez pela vergonha, talvez pela tristeza, procuram abrigo materno – sua única fortaleza. Frágil fortaleza.

A fotografia tornou-se muito conhecida, marcando as incertezas e o clima de tensão daquela época. Sousa (2000, p.114) diz que “esta imagem [...] tornou-se símbolo do projeto [*Farm Security Administration*]”. É justamente a presença das crianças que garante essa força expressiva para a fotografia.

No entanto, é uma foto datada de 8 de junho de 1972, envolvendo a imagem de uma criança, que, sem dúvida, mais gerou comoção internacional. O mundo assistia atônito à Guerra do Vietnã. O conflito, caracterizado pelas armas químicas utilizadas por americanos e sul vietnamitas, deixou, em 15 anos, 1,7 milhão de vítimas, segundo dados de Robin (1999, cap.59). A foto, registrada por Nick Ut, mostra o momento que uma menina de nove anos corre nua por uma estrada gritando de dor. O povoado da pequena Kim Phuc tinha sido atingido por uma bomba de *napalm* lançada por aviões americanos.



Foto: Nick Ut - *Queimados*
Vietnã, 8 de junho de 1972

Robin (1999, p.59) relata o seguinte:

Vencedora do Prêmio *Pulitzer*, a fotografia provoca um ‘eletrochoque’ na opinião pública, que começa a propender para o campo dos opositores à guerra no Vietnã. ‘Foram muitos os que me disseram que a fotografia precipitou o fim da guerra’, afirma Nick Ut. Símbolo da guerra mais impopular do século é, atualmente, uma das imagens mais reproduzidas.

Pode-se perceber, nas fotos aqui reproduzidas, que o martírio de crianças, quando congelado por uma câmera fotográfica, pode servir como instrumento de militância para uma causa. “A imagem fotográfica fixa [...] nos dá uma espécie de posse vicariante do objeto. [...] As fotografias sobrevivem não apenas a nós, mas a muitas gerações. [...] Há algo de indestrutível nas fotografias.” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.134).

Sobre o poder de influência da fotografia, Sontag (2003, p.16) diz que as imagens fotográficas podem despertar múltiplas reações:

Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem.

As reações apontadas por Sontag devem ter sido a essência da seção de cartas da edição posterior da revista *Veja*. A repercussão das fotos chocantes do ataque contra as crianças de Beslan foi enorme. O terror na Rússia foi o assunto mais comentado, com 311 correspondências enviadas por leitores durante a semana (fonte: Seção de Cartas da *Veja*, ano 37, n.37, 15 de setembro de 2004). Isso significa 16,6% das 1868 cartas, e-mails e faxes recebidos. Dessas, a revista publicou dez. Em quase todas pode-se perceber algum dos sentimentos apontados por Sontag, além do sentimento dual de atração e repulsa pelas imagens, que aqui é objeto de análise.

A principal frase enviada, deixada em destaque no topo da página, é a seguinte: “Não consigo parar de olhar a capa da edição 1870. A mãe

parece ninar a filha morta. Aonde a estupidez humana nos levará?” As palavras dessa leitora materializam e comprovam as premissas deste estudo.

Outras três correspondências chamam a atenção para as fotografias publicadas. Nelas, fica evidente a dualidade dos leitores: o fascínio e a aversão pelas fotografias da reportagem. Uma diz: “Magnífica a foto da capa da edição 1870, não fosse pela realidade perversa que ceifa vidas inocentes em nome de deuses que povoam mentes insanas.” A segunda: “Maravilhosa e terrível a capa de *Veja* de 8 de setembro: a mãe em seu último gesto de carinho, a mão que segura o desespero dentro da garganta. Acredito que Michelangelo teria inspiração para uma versão moderna de Pietá.” E a última: “Havia tempos não me comovia tanto com uma imagem quanto a da mãe russa acariciando a filha morta, que ilustra a capa dessa semana.”

Eis a repercussão social e o poder de arrebatamento das imagens. Os leitores percebem seu estranho sentimento de contempladores do terror: não desviam o olhar e, mesmo assim, reprovam o que vêem. Esse tipo de reação é fruto do condicionamento psicológico. Nota-se também a percepção do público do belo estético em desacordo com o mal ético. Um dos leitores, ainda, compreendeu a semelhança da imagem de capa com a Pietá, uma das analogias presentes neste trabalho.

Em 1999, Robin fez um levantamento das cem fotografias mais influentes do séc. XX e as organizou cronologicamente no disputado livro *100 Fotos do Século*. Grande parte dessas imagens mostrava crianças em situações de violência, física ou moral. As imagens divulgadas todos os dias na grande imprensa e na mídia comprovam que a tendência do uso de crianças continua, apesar das condições históricas serem outras.

Provavelmente, as fotografias divulgadas na *Veja*, ora objeto de estudo, não se tornarão uma das cem fotografias do século XXI. O fluxo de imagens das novas mídias é tamanho, e tamanha é a violência, que piores fotos certamente virão. Pois, “não há guerra sem representação

visual, da mesma forma que o estímulo visual é fundamental à mobilização das energias”. (ARBEX JÚNIOR, 2001, p.66).

A morte e a carnificina são um espetáculo visual que parece interessar a todos. Angrimani (1995, p.54) vai nessa direção quando considera que “a morte ‘como espetáculo’ (Baudrillard), interessa a todos, igualitariamente, independente do nível cultural ou econômico de cada pessoa”. Kientz (1973, p.107) é mordaz ao falar sobre essa atração sensacionalista que não obedece a barreiras: “Somente uma educação corretora da miopia que impede de ver as implicações a médio e longo prazo é capaz de frear essa tendência para o sensacionalismo.” Esta afirmação é reforçada pelas reflexões de Saramago (2004, p.1): “Só num mundo de cegos as coisas serão o que realmente são.”

Enquanto bons videntes, o público continua a desejar as cenas de impacto, e a mídia não titubeia em oferecê-las, ainda que em doses homeopáticas, como geralmente faz a grande imprensa. Poder-se-ia questionar se o estudo de caso adotado nesse trabalho não é restritivo e específico demais, afinal, as imagens tétricas de crianças oferecidas na reportagem parecem ser a única saída editorial para uma matéria que aborda um atentado cujas maiores vítimas foram crianças. Entretanto, esse foi apenas mais um caso do uso de imagens infantis pela revista.

Cerca de quatro meses após o atentado na escola de Beslan, o mundo assistiu às *tsunamis* – ondas gigantes que devastaram cidades inteiras na costa do Oceano Índico. A catástrofe, segundo dados oficiais divulgados pela mídia, matou mais de 300 mil pessoas.

Na produção jornalística referente às *tsunamis*, a revista também usou imagens de crianças como elemento de comoção. As capas das duas edições que tratavam do desastre natural exibiam crianças nas fotografias. Na primeira (página seguinte), aparece a imagem de um homem chorando, desesperado, segurando o pequeno braço do filho de apenas oito anos. Nesta fotografia, a exploração da imagem infantil é indicial, uma vez que aparece apenas o braço e a mão do menino – todavia, é justamente a pequena mão enrugada da criança morta que constitui o elemento sentimentalista. A outra capa (página seguinte, ao lado da anterior)

mostra um soldado, provavelmente da Cruz Vermelha, carregando uma menina, uma pequena sobrevivente das ondas gigantes. Nesta fotografia, a imagem da criança aparece de forma integral. Ela exibe chagas e escoriações profundas no braço e no rosto. A mão e o olhar dirigem-se para o espectador da imagem, como num pedido de auxílio.



Fonte: Revista Veja
(5 de janeiro de 2005, capa)



Fonte: Revista Veja
(12 de janeiro de 2005, capa)

Vale lembrar que, diferentemente do caso do ataque em Beslan, o morticínio causado pelas *tsunamis* não tinha nenhuma relação direta com crianças, no entanto a revista as utilizou para ilustrar suas capas. É o sensacionalismo salpicado em gestos tácitos da grande mídia.

Sabedora desse fenômeno, a imprensa utiliza os comportamentos psicologicamente determinados dos indivíduos para lhes vender a mercadoria-informação, que usa as fotografias como rótulo. De acordo com a Análise do Conteúdo, defendida por Kientz, a filtragem das notícias pela caixa escura se dá em função do “impacto nas profundidades

psíquicas”. Segundo ele, “[a imprensa sensacionalista] seleciona, sistematicamente, as informações que exercem seu impacto nas camadas subconscientes. Sangue e sexo são os dois valores seguros dessa imprensa”. (KIENZ, 1973, p.104-105).

Esse condicionamento psíquico do público é o responsável pela simultânea sensação de atração e repulsa que o espectador sente diante de uma imagem brutal. Sontag (2003, p.39) atesta que, “em cada exemplo, o horripilante nos convida a ser **ou** espectadores **ou** covardes, incapazes de olhar” (grifo nosso). Baudrillard (apud ANGRIMANI, 1995, p.55), assinala, ao contrário de Sontag, que somos chamados a ser espectadores e covardes – eis o sentido desse sentimento dual: “o crime e a morte provocam sempre a mesma jubilação secreta, mas aviltada e obscena”. Isso é resultado do concomitante impulso instintivo pela violência e pela censura moralmente imposta e determinada pela instância que Freud chamou de Superego.

“Assim, se antes a moral ordenava ‘não matarás!’, hoje, a ordem é: ‘não morrerás’” (BAUDRILLARD, 1995). É como se o eu sentisse a sua superioridade enquanto entidade viva perante o morticínio do outro. É o que antecipou o filósofo Renard (apud GRATELOUP, 2004, p.200): “A morte dos outros nos ajuda a viver.” Ou ainda Sartre (apud GRATELOUP, 2004, p.201): “Estar morto é estar entregue aos vivos.”

Na ótica psicanalítica de Lacan, essa ambivalência sentimental, diante dos efeitos de uma imagem chocante, está materializada na dualidade que o outro incorpora:

Lacan desfaz a ilusão de completude, a pretensão de síntese e a miragem da unidade do Eu, mostrando que o eu é, antes de mais nada, outro. E aquele que vejo na minha frente que penso ser outro é igual a mim. [...] Esse próximo que se me assemelha, e a quem me ensinaram dever amar, é antes um intruso. Por ser igual é rival. [...] Essa bipolaridade caracteriza o registro imaginário e constitui a infelicidade do homem pois o outro, quando não é objeto de desejo, é um estorvo, um inferno. (QUINET, 2001, p.1).

É nessa perspectiva que deve ser entendido o duplo asco- atração diante das imagens de degradação do outro, pois este outro é reflexo do eu – digno de piedade – e meu inimigo – digno do mal que recebera. Partilhando dessa mesma idéia do “outro” como reflexo do “eu”, Bataille (apud ANGRIMANI, 1995, p.56), diz que “o jornal atende a uma necessidade inconsciente, onde o cadáver ‘ilustrado’ morre ‘por procuração’ no lugar do leitor”.

Por meio de um exemplo pragmático, Sontag (2003, p.80) explica que “imagens repugnantes também podem seduzir. Todos sabem que não é mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível”. Segundo a autora, há, para todos, um “interesse lascivo”.

Angrimani (1995, p.17) complementa que “a narrativa (sensacionalista) transporta o leitor; é como se ele estivesse lá, junto ao estuprador, ao assassino, ao macumbeiro, ao seqüestrador, sentindo as mesmas emoções”. É um mecanismo narcisista em que o público se projeta nos personagens das imagens para irromper a banalidade do cotidiano e o seu anestesiamento. O autor afirma que: “O meio sensacionalista aparece como agente catártico das instâncias psíquicas, determinadas pela psicanálise.”

O fenômeno da atração do público por imagens espetaculares geralmente vem acompanhado da grande oferta dessas imagens pela Indústria Cultural. Essa oferta, em tese, gera um questionamento: até que ponto a constante exposição a essas cenas não influencia o público a ações pejorativas no âmbito social? Segundo Horkheimer e Adorno (apud WOLF, 1987, p.75), “divertir-se significa estar de acordo [...]; significa sempre: não dever pensar, esquecer a **dor** mesmo onde essa **dor** é exibida” (grifo nosso). Sobre essa questão, Sontag (2003, p.70) pergunta: “Terá o choque um prazo de validade?”, e responde – “O choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer. [...] Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens.”

Psicologicamente, estudiosos como Fenichel tentam trazer explicações para esse impacto real que a violência imagética é capaz de gerar:

Se outra pessoa faz alguma coisa (ou se supõe haja feito) que o indivíduo desejava, inconscientemente fazer, mas não fez inibido por sentimentos de culpa, isso é capaz de provocar a admiração e o alívio, significando: ‘Já que os outros fazem não pode ser assim tão mau, afinal de contas.’ (FENICHEL apud ANGRIMANI, 1995, p.47-48).

Esse é um tipo de pensamento que parece reger, não só o público acostumado com a violência midiática e real, mas também a mídia. Talvez esse preceito seja usado como “motivo” ou “desculpa” pela *Veja*, e pela maioria dos veículos de comunicação, para usar imagens sensacionalistas em suas capas: “Se a mídia do mundo todo deu; por que a *Veja* não daria?”

Considerações finais

O atual cenário em que se desenrola a comunicação na sociedade moderna deve ser entendido de forma complexa. É necessário buscar os elementos mercadológicos que regem os interesses comunicativos, conceber as notícias como mercadorias, e – principalmente – recorrer à contribuição de outras áreas do conhecimento para sua mais completa compreensão.

Este estudo observou que o fenômeno deve ser entendido sob duas óticas dentro do contexto mercadológico: a produção desse material pela mídia como uma “obsessão temática” e o consumo das imagens em razão de fatores psicológicos que se revelam no público.

O desejo psicológico do “leitor” pelas cenas de violência refere-se a uma atração-repulsão instintiva. Trata-se de um sentimento dual que Lacan explica ao desfazer a completude e integridade do Eu. Para ele, o outro

manifesta-se nos indivíduos como um semelhante (pela igualdade natural) e – por ser semelhante – como um rival. Nessa perspectiva, é comum o leitor solidarizar-se com a imagem degradante do outro por ele ser um análogo – e isso causa repulsa. Concomitantemente, percebe-se no outro a desgraça de um adversário, o que reafirma sua soberania frente à cena brutal – isso o atrai e lhe prende a atenção.

Sob a perspectiva da psicologia, a explicação do sentimento duplo que se revela no público ao observar uma imagem chocante é uma contribuição para o entendimento do motor que impulsiona a produção-consumo de sensacionalismo na mídia.

Na fotografia, a libido psicológica do contemplador perante o sensacional pode ser verificada com mais rigor pela relação de semelhança com o real da imagem fotográfica. Além disso, a sua linguagem é universal e sua fixidez já guarda grande aproximação com a morte – como num jogo de metalinguagem. A cena de degradação está ali, parada, para a contemplação atemporal.

O estudo de caso da reportagem fotográfica da *Veja*, bem como a análise das cartas da edição posterior, trouxe grande contribuição pragmática para as teorias colocadas nesse trabalho. Comprovou-se a disseminação de imagens de espetacularização na grande mídia, bem como a aparição de elementos esteticamente belos, apesar de relacionados eticamente à idéia do mal – algo que ocorre desde a história da arte, ainda com o choque despertado pelas pinturas de Goya.

A imagem da capa da revista – que mostra o sofrimento da mãe e as marcas da violência na criança – foi associada à cena de Pietá, reproduzida por muitos artistas e imortalizada pela escultura de Michelangelo. A analogia da capa com a fotografia de Smith prova ainda que o fotojornalismo, muitas vezes, transcende o campo do meramente documental para atingir a beleza estética.

Os leitores de *Veja* manifestaram, nas correspondências, seu sentimento de asco-fascínio-confusão (tríade sistematizada por Sontag) pelas fotografias das crianças mortas e feridas no ataque à escola de Beslan. As imagens da revista serviram ainda para despertar uma nova

temática no que se refere às imagens sensacionalistas: o escândalo e a revolta quando se observa as fotos é diretamente proporcional à impossibilidade de defesa do indivíduo retratado. Assim, as crianças aparecem como um forte apelo da mídia para chamar a atenção do público e proporcionar um clamor por certas causas.

Esse fator não é exclusividade do atual momento, mas as crianças retratadas em situações de morticínio ou crueldade já levaram a muitas conquistas sociais ao longo da história da fotografia e sempre aparecem como uma recorrência temática. O exemplo mais expressivo é a fotografia da pequena Kim Phuc correndo desesperada após ser queimada por *napalm*: sua divulgação contribuiu para o cessar da impopular Guerra do Vietnã.

O caso de Beslan não foi uma exceção no uso sensacionalista de imagens degradantes de crianças pela *Veja*. Quatro meses após o ataque terrorista na Rússia, a revista publicou mais duas capas, por ocasião das *tsunamis* na Ásia, exibindo imagens infantis de espetacularização, mesmo não tendo o tema nenhuma relação direta com crianças. Mais uma prova da utilização mercadológica do sensacionalismo para provocar reações psicologicamente determinadas no público.

Depois de analisado o impacto imaginário e psicológico, faz-se necessário, agora, novas pesquisas, talvez de maior participação nas comunidades, que investiguem como é o impacto real – no âmbito social – da exposição constante à carnificina estampada em jornais e revistas. Será a violência das ruas o reflexo da violência na fotografia? Ou será a imprensa que está produzindo os novos “monstros morais”¹?

¹Expressão empregada por Woolf (apud SONTAG, 2003, p.13).

Referências

- ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.
- ARBEX, José Jr. **Showrjalismo**: a notícia como espetáculo. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- BARELA, José Eduardo. O Massacre dos Inocentes. **Veja**, São Paulo, ano 37, n.36, p.106-117, set.2004.
- CONTRERA, Malena Segura. **Mídia e pânico**: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia. São Paulo: Annablume, 2002.
- COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. **Estética da violência**: jornalismo e produção de sentidos. Piracicaba: Ed. da Unimep, 2002.
- GRATELOUP, Leon-Louis. **Dicionário filosófico de citações**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- KIENTZ, Albert. **Comunicação de massa**: análise de conteúdo. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri: Manole, 2004.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista**: o diálogo possível. São Paulo: Ática, 2001.
- NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário**. São Paulo: Contexto, 2003.

PETRY, André. A coisificação da vida humana. **Veja**, São Paulo, ano 37, p.87, abr.2004.

QUINET, Antonio. A heteridade de Lacan. In: COLOQUIO 2001 Uma odisséia lacaniana. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://www.gradiva.com.Br/heter.htm>> . Acesso em: 18 nov. 2004.

ROBIN, Marie-Monique et al. **100 fotos do século**. Lisboa: Taschen, 1999.

SALGADO, Sebastião. **Retratos de crianças do êxodo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

WRIGHT, Patricia. **Galeria de arte: Goya**. São Paulo: Manole, 1994.