



**Mundos fotográficos na imprensa  
e ethicidade acontecimento:  
uma tentativa de apropriação**

**Cybeli Almeida Moraes**

# Mundos fotográficos na imprensa e ethicidade acontecimento: uma tentativa de apropriação

Photographic worlds in the press and ethicidade acontecimento:  
an attempt to appropriate

Cybeli Almeida Moraes\*

---

**Resumo:** *O artigo apresenta uma apropriação, para a fotografia, do conceito de ethicidades televisivas – em especial, o acontecimento – atuante em determinados mundos televisivos conforme a conceitualização desenvolvida por Suzana Kilpp (2003). Tal deslocamento pode ser produtivo para o estudo das audiovisualidades, tendo em vista a busca do objeto desde sua irreduzibilidade a qualquer mídia, assumindo a possibilidade de encontrar as audiovisualidades em contextos não reconhecidamente audiovisuais.*

**Palavras-chave:** *Fotografia; audiovisual; acontecimento; ethicidades.*

**Abstract:** *The article presents an ownership of the concept of ethicidades televisivas – in particular, the event – active in certain television worlds as conceptualization developed by Suzana Kilpp (2003). Such displacement can be productive for the study of audiovisualidades, with a view to seeking audiovisual object since its irreducibility to any media, assuming the possibility of finding the audiovisualidades in contexts not admittedly as audiovisuals.*

**Key-words:** *Photograph; audiovisual; event; ethicidades.*

---

---

\*Jornalista. Mestre em Comunicação pela Unisinos. Doutoranda na Linha de Pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais. Docente na mesma Instituição. E-mail: cybelimoraes@gmail.com.

## Introdução

O presente artigo é parte de um trabalho maior<sup>1</sup> que discutiu a edição de fotografia do jornal diário Zero Hora, abordando a produção, a recepção e o produto fotojornalístico como as três instâncias que permitem compreender este processo. A partir de um estudo quanti-qualitativo da fotografia na mídia impressa – e também dos aportes em torno dos processos de sentido, das teorias do jornalismo e dos estudos audiovisuais, a pesquisa se propôs identificar os “elementos definidores” da natureza e das lógicas do uso da fotografia em Zero Hora, estruturando-se em torno da “crítica” da imagem realizada no box *Foto comentada*, editado aos domingos em Zero Hora. A partir deste micro-espço de tensão entre foto, edição fotográfica, leitor e jornal, procuramos perceber para quais direções, no âmbito do sistema fotojornalístico, estas discussões apontavam. Entre os procedimentos metodológicos realizados, estão as incursões nos campos da recepção e da produção (por meio de entrevistas, observação participante e observação do box *Foto comentada*), e também a análise de 172 fotografias publicadas em Zero Hora. Como principais aportes teóricos, podemos citar os autores Jorge Pedro Sousa, Susan Sontag, Donis A. Dondis, Néelson Traquina, Mauro Wolf, Roland Barthes, Vilém Flusser, Pepe Baeza, Henri Bergson, Suzana Kilpp e José Luiz Braga, entre outros.

Neste recorte, tratamos especificamente da apropriação da idéia de mundos televisivos e do conceito de *eticidades televisivas*, desenvolvidos por Suzana Kilpp (2003; 2005a), numa abordagem que aproxima os termos do fotojornalismo e suas práticas.

---

<sup>1</sup> MORAES, Cybeli Almeida. **Edição de fotografia no jornal Zero Hora: entre a produção, a recepção e o produto**. 2006. 286 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS.

## As imagens que precisam se fazer ver

No momento em que os profissionais do *Jornal da Tarde* decidiram utilizar, na capa da publicação do dia 6 de julho de 1982 (Figura 1), uma fotografia aberta que ocupava quase toda a página da edição (excluindo somente o espaço do logo do jornal e de uma legenda-título), foram inauguradas, no cenário brasileiro, novas formas de pensar e fazer a capa<sup>2</sup> de um jornal impresso diário.

Na fotografia, o plano médio de um menino aos prantos, vestindo a camiseta da seleção brasileira, sobre um fundo desfocado. Na legenda, a frase “Barcelona, 5 de julho de 1982”, escrita sobre uma tarja preta. Na capa, o sentido de tristeza nacional com a desclassificação do Brasil na Copa, dito de forma que nenhum texto verbal poderia dizer melhor (para o público-alvo do periódico, é claro). Nas bancas, altas vendas. Nos modos de desenvolver o produto da imprensa diária, a valorização e percepção da força de uma fotografia.

Quase dois anos depois, no mesmo jornal, a planaridade do suporte foi explorada novamente – desta vez, ao extremo. Em 17 de abril de 1984, um dia após o grande comício realizado na capital paulista a favor da emenda Dante de Oliveira, uma única fotografia ocupou a primeira e a última página da edição (Figura 2), dispensando título e legenda. Em 26 de abril, no dia seguinte à rejeição da mesma emenda, a capa do *JT* trouxe apenas uma mancha gráfica na cor preta (Figura 3), com uma pequena legenda embaixo. Somente um signo. Uma entropia máxima. E a negação, para fotografia, de um espaço nobre. Poder-se-ia chamar este caso de um *acontecimento* no interior dos *mundos da imprensa escrita*?

---

<sup>2</sup> Para Silva (1991, p. 114), o estilo brasileiro de fazer primeira página seria “a maior contribuição do nosso jornalismo para o mundo”. E primeiras páginas, de acordo com a visão de Ferreira Júnior (2003, p.100-101) seriam “o território mais gritante da enunciação jornalística obtida pela programação visual, porque cumprem o papel de cardápio das diferentes notícias continuadas na edição”.



Figuras 1, 2 e 3 - Capas do Jornal da Tarde de 6 jul. 1982; 17 abr. 1984 e 26 abr. 1984  
Fonte: Reprodução FERREIRA JÚNIOR, 2003, p. 98-100

A ideia vem à mente ao confrontar este último exemplo com o texto *Acontecimento, memória e televisão* de Suzana Kilpp (2005c), especialmente quando esta cita o evento das Torres Gêmeas de Nova Iorque: “Um verdadeiro acontecimento no interior dos mundos televisivos, teria sido a televisão não lhes ter dado cobertura!” (KILPP, 2005c, p.116). Pois diz a autora: o atentado às Torres Gêmeas foi sim um acontecimento televisivo, mas não uma ruptura *interna aos mundos televisivos*. Ou seja, para realmente *acontecer*, a TV teria de romper com seus critérios do que é usualmente encarado como um grande acontecido.

As mídias são como corpos que percebem e têm memória, e a compreensão de sua dimensão técnica ilumina sua dimensão discursiva<sup>3</sup>. Walter Benjamin (1986) apontou a fotografia como a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, uma imagem dialética, tensa, que conjuga o velho e o novo, na qual algo perdura como potência. São imagens que relampejam, iluminam a constelação por nos fazerem ver limites e definições. A fotografia é o centro de um processo criativo que deslocou a pintura, recriou os modos de fazer imprensa, deu origem à fotomontagem e ao cinema, constituindo-se em interface tradutora de “toda a arte do passado”, no dizer de Plaza e Tavares (1998).

Mas a leitura da fotografia hoje, se realizada, é feita em meio a um excesso de visualidade apontado por Flusser (2002, p.61), que faz as fotografias passarem despercebidas, talvez em função de sua constante alteração. À medida que vão aparecendo novos cartazes sobre os muros, novas fotografias publicitárias nas vitrines, novos jornais ilustrados diariamente nas bancas – sem falar nas imagens dispostas na web e aquelas portáteis, utilizadas nos celulares, MP4, agendas e *palms* – o universo fotográfico nos habituaria a um “progresso” que não mais percebemos: “a informação e a aventura seriam a paralisação e o repouso”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> As afirmações se referem aos “apontamentos fundantes sobre audiovisualidades nas mídias”, texto de circulação restrita ao PPGCom da Unsinos distribuído em disciplina cursada em 2006. Os tópicos foram construídos tendo como base, principalmente, as conceituações de Bergson, Deleuze e Benjamin.

<sup>4</sup> Flusser estaria apontando um certo tipo de fluxo da fotografia. Neste sentido, haveria aí mais uma pista para pensar a fotografia com características audiovisuais.

Em função disso, *as imagens precisam se fazer ver*, situadas “no território da cultura, que não pode mais ser definida como um conjunto complexo unitário e homogêneo de crenças e visões de mundo, mas como culturas plurais e, portanto, fragmentárias, competitivas, dissipadoras, descentralizadas, conjuntas e conflitantes”. (CANEVACCI, 2001, p.19). Tal movimento praticamente obriga a pensar – ou a tentar pensar – o objeto de forma metodologicamente adequada.

No texto *Audiovisualidades de TV*, Kilpp (2005b) refere a aparente incapacidade de notarmos as molduras sobrepostas do meio, que instauram sua discursividade. E pelo forte e sedutor teor conteudístico da fotografia cegar perante outras de suas propriedades discursivas, tal deslocamento do olhar, da percepção das molduras e molduragens, é proposta não somente válida para a TV, mas também para a fotografia. Dessa maneira, volta-se o olhar inicialmente sobre jornais como *Zero Hora*: veículos preocupados com suas construções visuais, seja em função de questões de mercado, ou pela busca na ocupação de locais de destaque no cenário jornalístico local<sup>5</sup>.

## *Ethicidades, mundos e as fotografias de Zero Hora*

Em *Ethicidades Televisivas* é desenvolvida a idéia de que “a TV dá visibilidade a certas pessoas, objetos e acontecimentos, reais ou imaginados, pelos quais ganham visibilidade também certos imaginários<sup>6</sup>”.

---

<sup>5</sup> Em conversa com a Direção de Redação de *Zero Hora*, esta confessa uma procura, pelo jornal, de realizar uma “revolução visual” em termos de fotografia, no âmbito do jornalismo impresso gaúcho.

<sup>6</sup> A partir de Castoriadis, para quem “o imaginário é criação incessante e essencialmente indeterminada de figuras/formas/imagens, sendo que aquilo que chamamos realidade e racionalidade são seus produtos”. (KILPP, 2005a, p. 27-28). O imaginário social seria mais real do que o “real”, e cada sociedade constituiria seu próprio real: ele seria condição de existência da sociedade como sociedade humana.

(KILPP, 2003, p.52). E, como o meio é capaz de engendrar novas formas de percepção, pode-se dizer que ele instaura diferentes mundos e moldura os gêneros de tal forma que, ao final, dá origem ao gênero televisivo. É de Howard Becker que Kilpp importa a noção de *mundos artísticos* que aproxima da TV: *arte* seria o que se define como *arte* no interior de *mundos artísticos*. Nestes mundos de éticas e estéticas diferenciadas teriam lugar não as *identidades* ou os *ethos*, mas as *ethicidades*: um conceito menos sólido para o conjunto de costumes e hábitos comportamentais e culturais de determinada coletividade, época ou região, que não perde de vista “os processos de individuação” e não desconsidera “as individualizações impostas pela comunicação massiva ou as ‘identidades’ sugeridas pelo mundo da moda”. (KILPP, 2005a, p.13).

Pensada a partir dos processos de subjetivação e individuação de Rolnik, da modificação da natureza e da reprodução das idéias proposta por Canevacci, e da falência da representação na perspectiva de Deleuze<sup>7</sup>, a televisão daria a ver subjetividades virtuais que se atualizariam enunciativamente em diferentes molduras e molduragens, com seus sentidos negociados (emoldurados) em diferentes instâncias entre emissor e receptor. As *ethicidades* – “durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que a TV dá a ver como tais, mas que são construções televisivas” (KILPP, 2005a, p.13) – ainda compartilhariam imaginários que tornariam os sentidos comunicáveis. Nos termos de Guattari, “as máquinas de subjetividade [...] difundem preceitos éticos e estéticos, cujos sentidos são enunciados em molduras que sugerem certos imaginários frente aos quais são agenciados os sentidos identitários”. (KILPP, 2005a, p.12).

Essas molduras seriam “confins instaurados pelo encontro de duas ou mais superfícies ou formas diferentes, [...] que produzem uma ilusão de bordas” (KILPP, 2003, p.37). Estas últimas atuariam como filtros, implicando em novos sentidos sobre as partes (superfícies ou formas). As molduras, quase-molduras e molduras virtuais, em geral sobrepostas,

---

<sup>7</sup> Autores utilizados por Kilpp na construção de suas conceituações, os quais me aproprio diretamente e também indiretamente, via deslocamentos e leituras realizadas pela autora. Ao grupo, unem-se também as questões levantadas por Guattari e Derrida que serão posteriormente mencionadas.



instaurariam territórios de significação no interior de suas bordas ou manchas, tornando-se o limite de um território. O conjunto das molduras e das molduragens (procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior das molduras) geraria, então, emolduramentos (agenciamentos de sentido). Nos mundos assim instaurados, multiplicam-se os quadros e tempos heterogêneos de experiência, nas *heterotopias* e *heterocronias* realizadas na televisão.

Ao abordá-las, Rezende (2000) utiliza Bergson para falar de dois tipos de memória: uma *habitual* (de repetição, como o aprendizado de cores, lugares, pessoas etc.) e uma *espontânea* (da lembrança, responsável pelo armazenamento dos fatos da vida). A formação da memória habitual teria uma utilidade imediata para a vida, uma vez que abrevia o mecanismo da percepção para tornar mais rápida a reação ao estímulo percebido. E como a formação da memória se relaciona também ao mecanismo do reconhecimento, daí resultam um *automático* e outro *atento*. O primeiro é de ordem prática, que se prolonga na ação imediata sem se concentrar na descrição. O reconhecimento automático não realiza a *memorização*, que é feita, por sua vez, pelo reconhecimento atento – capaz de nos reconduzir ao objeto quando deste não possuímos uma memória habitual. Sendo assim, a compreensão dos códigos e linguagens está estreitamente relacionada com o reconhecimento atento e com as imagens-lembrança. A cada nova informação recebida, o espectador busca estes elementos que possam ser relacionadas à imagem atualmente percebida. Por comparação entre essas imagens, ele lhes atribui significado.

No espaço televisual, então, o espectador experimentaria o reconhecimento automático, um tipo de memória que não tem data ou marca que revele sua origem, e que está mais no presente do que no passado – uma vez que serve mais aos interesses da sobrevivência. Nos jornais, pode-se dizer que as fotografias que ilustram a edição também são lidas, em sua grande maioria, neste contexto. No entanto, arrisca-se dizer que, assim como no cinema, ao se observar algumas fotografias de *Zero Hora* (Figuras 4 e 5) o receptor experimentaria muito mais um reconhecimento atento do que automático.



*Figura 4 - Tiros na volta da praia*  
*Fotografia: Adriana Franciosi*  
*Fonte: Jornal Zero Hora, capa, 21 jan. 2005*



*Figura 5 - Posse polêmica*  
*Fotografia: Adriana Franciosi*  
*Fonte: Jornal Zero Hora, contracapa, 18 mar. 2005*

As fotografias foram intituladas *Tiros na volta da Praia* (Figura 4) e *Posse polêmica* (Figura 5). Na legenda da primeira, “Professora foi ferida na Estrada do Mar quando seu marido acelerou o carro para não virar refém de assaltantes. Página 51”; na segunda, o texto “Refletida

na mesa, a cerimônia de posse da nova direção do Deic e da Corregedoria de Polícia Civil. Da esquerda para a direita: o chefe de gabinete da chefia de Polícia, Joel Souza de Oliveira, o desembargador Ranolfo Vieira, o secretário José Otávio, o chefe de Polícia, Acelino Marchisio, e o secretário adjunto da SJS, Fábio Medina. Página 51”.

Ora, aqui pensa-se então no estabelecimento de mundos diferentes no que tange às relações que envolvem a fotografia – situada nos *mundos da imprensa escrita* – baseada na observação de outras fotos de *Zero Hora*. Não é o objetivo, neste artigo, ir a fundo nestes mundos, *dissecar para dar a ver suas etnicidades* tal qual fez Kilpp com a televisão. Mas o deslocamento que tal conceituação traz para o estudo dos processos da fotografia nos jornais impressos parece extremamente produtivo, especialmente no que diz respeito à questão do acontecimento e dos gêneros jornalísticos: não se pode deixar de perceber que as imagens do jornal dialogam entre si e com as próprias mídias, motivando fotógrafos diferentes a utilizar os mesmos valores/enquadramentos para pautas semelhantes ao fotografar eventos que ocorrem sazonalmente, como apresentam as imagens sobre o clima gaúcho, publicadas entre 2005 e 2006 (Figuras 6, 7, 8 e 9).



Figura 6 - Uma pintura do frio  
Fotografia: Charles Guerra  
Fonte: Jornal Zero Hora, capa,  
24 mai. 2006



Figura 7 - A primeira temperatura  
negativa de 2005  
Fotografia: Tadeu Vilani  
Fonte: Jornal Zero Hora, capa,  
23 mai. 2005



Figura 8 - Veranico de julho  
Fotografia: Tadeu Vilani  
Fonte: Jornal Zero Hora, contracapa,  
4 jul. 2005



Figura 9 - Inverno de 32, 5°C  
Fotografia: Emerson Souza  
Fonte: Jornal Zero Hora, contracapa,  
9 jul. 2006

Para abordar a questão dos gêneros, Kilpp utiliza três visões: a de Silvia Borelli, para quem aqueles seriam estratégias de comunicabilidade, articuladas às dimensões históricas do espaço em que são produzidas e apropriadas; a de Martín-Barbero (*apud* KILPP, 2003, p.89), para quem “os gêneros articulariam narrativamente as serialidades, constituindo uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo”; e a de Arlindo Machado, que afirma que a televisão abrange um conjunto bastante amplo de eventos audiovisuais – os enunciados – que teriam sido produzidos com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, correspondendo a uma determinada possibilidade de utilização e manejo de recursos e conceitos televisivos.

Em *Acontecimento, memória e televisão*, Kilpp (2005c, p.113) diz perceber “no acontecimento televisivo, por mais documental que seja, um mínimo de ficcionalização; do mesmo modo, por mais ficcionalizado que possa ser, há nele sempre um mínimo do acontecimento, aquilo que é só dele e que não pode ser de outra coisa”. Há, portanto diferença entre um acontecimento e outro acontecimento percebido pela TV.

Do gênero documental fariam parte os programas nos quais se daria visibilidade às pessoas, fatos e histórias “reais”. Do ficcional, fariam parte os programas nos quais a “invenção” torna-se mais visível, com textos, imagens e histórias “verdadeiramente imaginadas”, ainda quando

baseadas em fatos “reais”. No entanto, nenhum programa pode ser tido como absolutamente documental ou ficcional, uma vez que se trata de tendência prevalente que é sugerida, na TV, pelas chamadas e *promos* da emissora, e pela produção dos programas nas moldurações de sua *eticidade*. Mas, nas fotografias publicadas no jornal *Zero Hora* mostradas aqui, como se daria esta sugestão? Seriam mais documentais ou ficcionais? Pode-se desenvolver uma observação que apontaria também para a existência, em *Zero Hora*, de *mundos fotográficos* geradores de *eticidades acontecimento*, propriamente fotográficas, dentro dos *mundos da imprensa escrita*? Talvez sim, já que as imagens reproduzidas aqui, assim como o programa *Big Brother Brasil*, trabalhado por Kilpp, são enunciadas desta forma e também porque suas práticas rompem com outras muito sólidas, há tempos habitadas.

Fazendo novamente um movimento de retorno histórico, foi já no final dos anos 50, com a célebre reforma gráfica do *Jornal do Brasil* realizada por Amílcar de Castro, que se iniciava o período que levou a imprensa brasileira até o retângulo preto na capa do *JT*, nos anos 80. Durante este período, foram sendo abertos mais espaços para fotografias, elementos visuais e construções estéticas também no jornalismo diário. Hoje, nota-se não só a máxima de “mais fotos”, mas sim de “fotos abertas” e “boas fotos”.

O que seria uma boa fotografia é uma questão que envolve múltiplos olhares e valorações: de fotógrafos, jornalistas, editores e artistas gráficos. No entanto, ao observar as imagens a seguir, arrisque-se dizer que as melhores fotografias do jornal constituem-se não somente em bons “registros”, ou atendimento aos critérios noticiosos, ou ainda em boas construções técnico-estéticas; mas, sobretudo, conseguem instaurar rompimentos no âmbito visual da imprensa escrita, que ultrapassam – ou balançam – dificuldades técnicas, cânones estabelecidos, pautas constituídas e percepções/construções habitadas.

Estas imagens não rompem somente com os mundos da imprensa escrita, por derrubarem práticas sólidas da edição de fotografia, mas também dão espaço para acontecimentos que seriam, neste contexto

e na falta de um termo mais preciso, *fotográficos*. Ou seja, por se tornarem publicáveis em função de sua construção visual e não por sua posição no ranking do *newsmaking*, já que cerimônias de posse, assaltos, condições climáticas, reformas de prédios públicos e esportes se constituem como assuntos comuns na imprensa, sobretudo em veículos que prezam a localidade.

Para Derrida (1998) o acontecimento seria uma diferença, uma descontinuidade, um recém chegado singular - ou a falta do que se espera. Aproximando a discussão do campo jornalístico, para Mouillaud (1997), no momento mesmo do acontecimento não existe nada para ser visto: no caso de uma explosão, por exemplo, é o caos que impera. A ordem só irá se constituir depois do jornal produzir seus esquemas que substituiriam o caos por uma “topografia nítida e distinta”, criando o que Umberto Eco, partindo de Aristóteles, chama de “intriga”, ou seja, “a procura e o estabelecimento de uma coerência, de uma unidade em uma diversidade, para nós, caótica. Trata-se de constituir um todo cujas partes estejam coordenadas”. (MOUILLAUD, 1997, p.51).

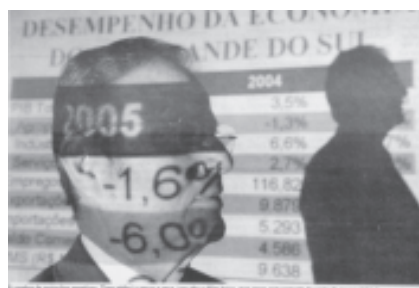
Assim, para a teoria da notícia, o acontecimento viria antes da fotografia. Esta, como *documento*, existiria porque um acontecimento *realmente se produziu*. No entanto, a imagem não poderia ser, ela mesma, um *acontecimento*, já que é notável, singular, suscita reações e pode ser, inclusivamente, origem de outros eventos? Aqui propomos o pensamento em torno de outro nível, não somente considerando as fotos-notícias – aquelas cuja cena/ação geram reportagens – mas sim as outras formas de ver um *evento trivial* que acabam por criar rupturas e interpretações diversas sobre o tema. Talvez um nível no qual o acontecimento e o fato principal não sejam meramente “a sombra projetada de um conceito construído pelo sistema da informação”, como acredita Mouillaud (1997, p.51).

Defende-se aqui a ideia de que, em alguns momentos, as fotografias de *Zero Hora acontecem* no momento em que promovem algo singular, observável, que possui e estabelece relações com outros espaços/fotos/visibilidades que, por sua vez, rompem com as normas ao mesmo tempo em que são comunicáveis a um receptor que participa/possui repertório

para produzir sentidos. E isso ocorreria independentemente do tipo de acontecimento jornalístico referenciado. As fotografias acontecem porque causam rupturas: por serem pictóricas fora de um quadro, porque usam enquadramentos, ângulos e texturas diferenciadas; porque batem de frente com a nitidez e com o contraste régio que asseguraria uma abordagem “realística”, “enfática” e “credível” – como parecem apontar as construções que seguem (Figuras 10, 11, 12, 13, 14 e 15), além de todas as que já foram mostradas aqui.



*Figura 10 - Um retrato do temporal*  
 Fotografia: Tadeu Vilani  
 Fonte: *Jornal Zero Hora*, capa,  
 19 mai. 2005



*Figura 11 - Desempenho econômico do RGS*  
 Fotografia: Mauro Vieira  
 Fonte: *Jornal Zero Hora*, p.18,  
 7 dez. 2005



*Figura 12 - Acidente em Sarandi*  
 Fotografia: Tadeu Vilani  
 Fonte: *Jornal Zero Hora*, p. 31,  
 22 set. 2005



*Figura 13 - Rajadas a mais de 100km/h*  
 Fotografia: Ronaldo Bernardi  
 Fonte: *Jornal Zero Hora*, capa,  
 3 set. 2005



Figura 14 - “O dia do jogo”  
 Fotografia: Carlinhos Rodrigues  
 Fonte: *Jornal Zero Hora, esportes,*  
*13 ago. 2005*



Figura 15 - José Genoíno na Câmara  
 Fotografia: Arivaldo Chaves  
 Fonte: *Jornal Zero Hora, p.13,*  
*27 jan. 2005*

Além disso, percebe-se nestas fotografias o processo de *highlighting* (WOLF, 2005) utilizado, sobretudo, na linguagem televisiva ao selecionar os traços salientes dos acontecimentos, ações ou personagens com o cancelamento de tudo que não parece importante, novo e dramático. Seria a prática de filmar ou fotografar imagens que acompanham uma notícia já tendo em mente a montagem que será feita; ou seja, agir com base em valores estéticos e noticiosos. E aqui o conceito de legenda de Benjamin (1986) parece providencial: a fotografia precisa de uma direção para o olhar, um sentido – que seria dado no audiovisual pela montagem. Ora, os cortes dados em algumas das fotografias aqui mostradas lembram as considerações de Canevacci (2001) ao citar a história da moça camponesa que se horrorizou ao ver “homens em pedaços” no cinema. Como aparentam algumas percepções dos leitores de *Zero Hora* hoje, o processo iniciado naquela época ainda não está terminado. E da mesma forma que os parisienses sentiram-se tentados a fugir do trem filmado pelos irmãos Lumière, os leitores de *Zero Hora* fazem uma mobilização no próprio jornal que vale a pena ser transcrita:



Pelo menos 10 leitores telefonaram para a redação de Zero Hora comentando a foto publicada na contracapa da edição de sexta-feira, sob o título “posse polêmica”, de autoria de Adriana Franciosi. Alguns pediram que o jornal fizesse uma correção, pois achavam que a foto estava invertida, outros consideraram o ângulo escolhido muito estranho. Dois leitores elogiaram a qualidade da imagem. O editor de Fotografia de ZH, Ricardo Chaves, comenta o efeito obtido pela imagem: “Inaugurações, cortes de fita, solenidades de posse, assinatura de acordos, encontros entre autoridades são sempre acontecimentos de previsível resultado visual. Se tudo acontecer dentro do protocolo, restará ao fotojornalista encarregado de cobrir o fato contar exclusivamente com a sua criatividade individual para conseguir uma abordagem interessante. É com essa expectativa que os melhores profissionais deixam a Redação em busca de boas fotos. Foto boa é, portanto, aquela que, além de fisgar o leitor, pela sua plasticidade ou surpresa, acrescenta informação, se possível interpretando o que ocorre. Foi o que fez Adriana Franciosi esta semana em mais essa virada que atingiu a cúpula da polícia gaúcha”. (CHAVES, 2005, p.2)

Para Canevacci (2001, p. 135), os espectadores “normais” da primeira época do cinema precisaram “modificar seu modo de percepção e de interpretação [...]. As cabeças cortadas dos primeiros planos inovavam a linguagem visual” e aí retoma-se o conceito de *eticidade acontecimento* para a fotografia, em função do corpo-moldura do espectador. Outro *feedback* recebido por Zero Hora vale a pena ser transcrito (já que não ganhou a página do jornal):

Raras são as imagens que cumprem a função de quebrar convencionalidade no fotojornalismo atual. Quando isso acontece, imagem ganha uma dimensão que extrapola, muitas vezes, o próprio conceito de fotojornalismo. E disso que nos fala, com eloquência, fotografia da contracapa do jornal Zero Hora do dia 18 de março de da repórter fotográfica Adriana Franciosi.

A fotografia nada mais é, nas suas múltiplas aplicações, a captura de um reflexo. Paradoxalmente, na “foto-reflexo” de Adriana, o reflexo apresentado ainda é utilizado como elemento

catalisador da atenção do leitor. A injunção entre os instrumentos de conotação formados pela manchete e legenda e a própria imagem, fazem desta fotografia opinativa. Os personagens identificados aparecem de cabeça para baixo e com as mãos postas remetendo diretamente ao estado descordenação e apatia em que se encontra a cúpula da polícia gaúcha. A fotografia em questão demonstra criatividade no recorte do acontecimento, rotineiramente trivial, que é uma posse, transformando-o em um momento de reflexão através de um reflexo. Tal qual Narciso morrendo afogado em busca de seu próprio reflexo no rio, a foto representa um certo narcisismo do Estado preso seu próprio reflexo e acéfalo em sua realidade. (LEITOR de Zero Hora, por e-mail a redação, não datado).

Ainda referindo Canevacci (2001, p.131), “a linguagem do corpo, na era da comunicação visual é, essencialmente, a linguagem do rosto”, noção que pode ser aqui também tensionada: o *visus* é o fator de rompimento, acontecimento dentro dos mundos fotográficos que se instauram nos mundos da imprensa escrita, no desfoque e corte dos rostos. Aqui, o cruzamento de “paixões elementares, as tecnologias visuais, os valores de cada cultura” (CANEVACCI, 2001, p.130) surpreendem pelo inesperado, talvez por se apoiarem na versão um tanto barroca de Balázs, sobre os primeiros planos nos quais “existe com frequência a dramática revelação daquilo que realmente se esconde na aparência do homem”. (CANEVACCI, 2001, p.133).

É notória também a questão do quadro e dos limites das imagens apresentadas, se assumirmos que “os limites podem até não ter significado [...] mas é no seu interior que os sentidos são produzidos”. (RODRIGUES apud KILPP, 2003, p.38). E aqui é pertinente referir alguns pensamentos de Aumont (2004) sobre o quadro-limite, quadro-objeto, quadro-janela e enquadramento.

É possível dizer que a fotografia possui, de certa forma, aquilo que Bazin, citado por Aumont (2004, p.111), refere como o movimento “centrípeto” motivado no espectador ao ver uma obra pictórica. Um fechamento da tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e

composição, que “obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura”. Para Aumont (2004, p.112-114), “o quadro é o que faz com a que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém”.

O quadro se apresentaria sob três funções: a de *objeto*, que refere o enquadramento material (tanto da moldura de madeira e outros materiais como da arquitetura) fabrica um entorno para a obra e pode ser lido também como *dispositivo*; a de *limite*, que inclui as fronteiras materiais e visuais da imagem, regulando sua dimensão, proposição e composição; e a de *janela*, que apresenta os campos visual e abstrato a um só tempo, dando a ver e operando uma abertura no imaginário.

## Considerações finais

A ideia de quadro-objeto, que teria a função de “transformar a percepção” (AUMONT, 2004, p.115), poderia ser identificada, no jornal impresso, como os títulos e legendas da fotografia que, com sua moldura, “adapta a luz ambiente e a luz da tela à outra: ela assegura uma mediação”. (AUMONT, 2004, p.116). Ora, sem o título e a legenda, as fotografias de *Zero Hora* se constituiriam num “nada” em meio a seus mundos. Assim como a cornija de uma tela, o discurso verbal (que diz ora nada, ora tudo) integra “a pintura” a seu ambiente, ao mesmo tempo em que a separa dele, visivelmente.

Ora, há limites bem demarcados a serem ocupados pelas fotografias nos jornais – o *status* do quadro. No entanto, o enquadramento dado pelo fotógrafo no interior de seu trabalho abre e expande ao infinito as possibilidades interpretativas – o *status* do artista. E aliado ao terceiro valor do quadro-objeto, o *status* social do possuidor, dão-se a ver os caminhos das *ethicidades* acontecimento, nos mundos fotográficos dentro dos mundos da imprensa escrita – e talvez também em outras ambiências.

## Referências

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CHAVES, Ricardo. Carta ao leitor. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 23 mar. 2005, p. 2.
- DERRIDA, Jacques. **Ecografías de la televisión**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- FERREIRA JÚNIOR, José. **Capas de jornal: a primeira imagem e o espaço gráfico visual**. São Paulo: Senac, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Contexto, 2002.
- KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Mundos televisivos**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2005a.
- \_\_\_\_\_. Audiovisualidades de TV: apontamentos preliminares sobre imagem-duração. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005b.

\_\_\_\_\_. Acontecimento, memória e televisão. **Contracampo**.

Rio de Janeiro, v. 13, p. 141-154, 2005c.

MOUILLAUD, Maurice. **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília:

Paralelo 15, 1997.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

REZENDE, Luiz Augusto. Cinema e televisão – heterotopias e heterocronias. In: **Estudos de cinema SOCINE II E III**.

São Paulo: Annablume, 2000.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **O adiantado da hora: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro**. São Paulo: Summus, 1991.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.