

# FOTOJORNALISMO E IDEOLOGIA: DIVERSIDADE CONCEITUAL E EFICÁCIA COMUNICACIONAL

Ana Farache <sup>1</sup>

## Resumo

Este trabalho discute a presença, a leitura e a percepção da ideologia no fotojornalismo, apontando para a diversidade de conceitos e as divergências de abordagens. Apesar da análise crítica sobre a contaminação do fotojornalismo pela ideologia da mídia e do mercado, aqui se propõe uma reflexão voltada para aquele que parece ser, de fato, o principal objeto da fotografia jornalística: a imagem em si. Nesse sentido, reafirma-se sua eficácia comunicacional e sua autonomia como um meio de expressão - principalmente quando representa a dor e a perplexidade do homem diante da morte.

---

<sup>1</sup> Ana Farache é jornalista, fotógrafa e mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. [anafarache@gmail.com](mailto:anafarache@gmail.com)

## Introdução

Em 1932, o americano James E. Abbe fotografou o líder soviético Joseph Stalin, tornando-se o primeiro fotógrafo estrangeiro a ter acesso ao interior do Kremlin, definido por ele mesmo como o “templo sagrado do comunismo” (citado por Johnson, 2004, p. 152). Uma de suas primeiras preocupações ao chegar ao local foi a de se informar de como deveria se dirigir à principal liderança da então União Soviética. “Simplesmente chame-o de Sr. Stalin”, aconselhou seu acompanhante. E, para sua surpresa, assim que o líder o viu perguntou ao intérprete por que ele queria fotografá-lo e virando-se para Abbe, antes de qualquer resposta, Stalin falou: “rápido, rápido”. “Meu orgulho profissional estava ferido”, revelou tempos depois o fotógrafo. Diante de Stalin, sem pestanejar, Abbe retrucou que não esperava fazer em apenas cinco minutos as fotografias do homem que planejava industrializar a Rússia em cinco anos. A reclamação intempestiva surtiu algum efeito e Stalin concedeu-lhe dez minutos que, afinal, se transformaram em um quarto de hora para a realização do trabalho, posteriormente publicado nas principais revistas e jornais de diversos países do mundo (FIG. 1).



FIG. 1

Joseph Stalin no Kremlin

Moscú, 13 de abril, 1932

FONTE – Johnson, 2004

Na fotografia de Abbe, vemos Stalin ao fundo, sentado em uma mesa de trabalho com seu olhar fixo na objetiva, tendo acima de sua cabeça, bem no alto da parede, uma fotografia de Karl Marx. Enfileirados com precisão, dividindo horizontalmente a mesa, encontramos objetos como tinteiros, garrafas, cinzeiros e algumas folhas de papel. A figura de Stalin encontra-se no centro da imagem, embora essa posição esteja neutralizada pela perspectiva oblíqua na qual todo o ambiente foi enquadrado pelo fotógrafo.

Apesar de não ter interferido no cenário, o fotógrafo revela que posicionou Stalin na cena, produzindo assim a fotografia que intitulou de “Joseph Stalin no Kremlin”. Após terminar a sessão de fotos, Abbe perguntou a Stalin se ele podia divulgar aquelas fotos sem retocá-las. Secamente, Stalin respondeu: “Isso não importa”.

James E. Abbe (1883-1973) foi um dos mais famosos fotógrafos internacionais nas décadas de 20 e 30 do século passado e um dos primeiros a trabalhar como free-lance no fotojornalismo. Mas, sem dúvida, fotografar Stalin no Kremlin foi seu maior furo jornalístico (conferir em Johnson, 2004, p. 152, T do A).

Entretanto não foi apenas o fato de ser uma fotografia famosa pela sua repercussão na imprensa da época que nos levou a tomá-la como ponto de partida para o presente trabalho. Consideramos que essa imagem está carregada de símbolos e sentidos que podem ser identificados como ideológicos. Simbologia <sup>2</sup> essa presente naquilo que a fotografia expõe em si, mas também no que a cerca - como, por exemplo, o diálogo entre Abbe e Stalin que antecede a sessão de fotos propriamente dita. Num primeiro nível mais elementar de leitura do problema levantado, seria pertinente destacar:

1. A simbologia existente no fato de um fotógrafo americano – que representaria, nesse caso, a idéia de liberdade de imprensa tão divulgada pelos Estados Unidos - fotografar um líder soviético, figura máxima de um

---

<sup>2</sup> Empregamos o termo símbolo na perspectiva de Gilbert Durand, conforme sintetiza Rocha Pitta (2005, p. 18): “Símbolo é todo signo concreto evocando, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz aparecer um sentido secreto. Os símbolos são visíveis nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas, etc.”

governo totalitário e avesso à liberdade de expressão através dos meios de divulgação de massa.

2. A hierarquização de importância entre o trabalho de um fotógrafo - que teria que ser feito às pressas - em contraposição ao tempo precioso do trabalho de um chefe de estado.
3. A subserviência de um fotógrafo, que mesmo pertencendo a uma imprensa considerada “livre” pede permissão para divulgar seu trabalho sem retoques.

Por outro lado, ao observar a fotografia de Abbe, deparamos com elementos cruciais para sua análise, como a presença imponente da figura de Karl Marx. Retratado numa fotografia devidamente emoldurada e estrategicamente pendurada no alto da parede do recinto, e centrada acima da cabeça de Stalin, podemos postular que essa imagem de Marx poderia estar representando a própria consciência do líder soviético.

É justamente pelo acúmulo de simbologias e sentidos que tomamos aqui a fotografia de Stalin, de James E. Abbe, como ilustração inicial da nossa reflexão que objetiva levantar algumas considerações sobre a presença, leitura e percepção da ideologia no fotojornalismo contemporâneo.

## **As guerras e o fotojornalismo**

A história do fotojornalismo nos aponta para o fato de que seu grande impulso inicial aconteceu após a Primeira Guerra Mundial na Alemanha (Sougez, 1996, p. 259; Sousa, 2004, p. 19, entre outros). Entretanto, já em meados do século XIX, surgem os primeiros trabalhos fotográficos com características de reportagens que tinham em comum “a proposta de documentação de acontecimentos contemporâneos de interesse coletivo” (Costa, 1993, p. 75), sendo as guerras os temas dessas documentações iniciais. Seus fotógrafos pioneiros foram o inglês Roger Fenton, que registrou a guerra da Criméia, em 1855, e o americano Mathew Brady, que acompanhou a guerra civil americana, em 1890 (Freund, 1974, p. 103).



FIG. 2

Cena da vida cotidiana de um regimento de Hussars durante a Guerra da Criméia  
1855

FONTE – Govignon, 2004

Se nos detivermos sobre os resultados da cobertura dessas duas guerras, perceberemos que o olhar do fotógrafo já estava associado a determinadas circunstâncias que perduram até hoje no fotojornalismo. As fotografias da guerra da Criméia, de Fenton, num trabalho encomendado, mostravam apenas soldados sorridentes (FIG. 2), numa atitude de censura prévia e com o objetivo de poupar dos horrores da guerra as famílias dos soldados enviados à batalha (conferir Freund, 1974, p. 103).



FIG. 3

Uma colheita de mortos  
Gettysburg, julho de 1863

FONTE – Langer, 2002

Já na cobertura da guerra da Secessão, nos Estados Unidos, a equipe liderada pelo fotógrafo americano Matthew B. Brady produz milhares de daguerreótipos que retratam cenas violentas, com soldados mortos (FIG. 3) e abandonados nos campos de batalha. O trabalho da equipe não era encomendado e o próprio Brady arcou com todas as despesas com o intuito de comercializar as fotografias só após o fim da guerra.

Ambos os trabalhos, o de Fenton e o da equipe de Brady, nos permitem especular o impacto de posturas ideológicas na produção das imagens. No caso da guerra da Criméia, fica evidenciado que o objetivo era o de falsear uma realidade de morte e dor e nos remete à definição de ideologia de Marilena Chaui (2006, pp. 23-24): “Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia. Por seu intermédio, os dominantes legitimam as condições sociais de exploração e dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas”.

Na guerra americana, por sua vez, o fotógrafo apostava justamente nas cenas de horror e de exposição da morte para vender suas imagens, agindo assim sob a égide de uma ideologia mercantilista, na qual o sofrimento também pode virar mercadoria. Nesse sentido, se nos apossarmos da perspectiva desenvolvida por Marx e Engels na *Ideologia Alemã*, essa produção de imagens expressaria os interesses do capitalismo, portanto, da classe dominante, podendo-se assim definir essa ideologia em última instância como “um sistema de idéias que expressa os interesses da classe dominante, mas que representa relações de classe de uma forma ilusória” (Thompson, 1995, p. 54).

Esse processo de construção da imagem – seja para esconder a realidade ou para tornar essa realidade mercadoria – nos remete ao que Zizek (1996, pp. 305-306) considera como dimensão fundamental da ideologia, “[... que] não é simplesmente uma ‘falsa consciência’, uma representação ilusória da realidade; antes, é essa realidade que já deve ser concebida como ‘ideológica’”. Nessa perspectiva, seria importante ressaltar também que, para alguns autores, a representação da imagem, em si, já carrega uma ideologia, cuja definição estaria mais ligada a uma perspectiva althusseriana, segundo a qual “uma ideologia é um sistema (possuindo a sua lógica e o seu rigor próprios) de representação (imagens, mitos, idéias ou conceitos segundo o caso) dotado de uma existência

e de um papel históricos no seio de uma sociedade dada” (Althusser, 2004, p. 79).

As aproximações conceituais de Marx a Zizek mostram como podem ser diversas e divergentes as abordagens da questão ideológica no fotojornalismo contemporâneo.

### **A presença da morte no World Press Photo**

Criado em 1955, o World Press Photo é uma organização que surgiu na Holanda com o objetivo de promover internacionalmente o trabalho dos profissionais do fotojornalismo, tendo instituído uma das maiores e mais prestigiadas competições do gênero no mundo. Só em 2005, mais de quatro mil fotógrafos de 123 países submeteram ao concurso mais de 60 mil imagens.

Em comemoração aos seus 50 anos, o WPP publicou um livro com as imagens premiadas na categoria “foto do ano” de 1955 a 2005 (conferir em WPP 2005a). Nessa publicação, deparamos com fotografias que retratam a morte, a dor, a violência e a tristeza. Do total das 50 fotografias premiadas, apenas uma está fora desse contexto e retrata um momento esportivo, sem conotação de sofrimento ou de tragédia<sup>3</sup>. Na análise de Sousa (2004, p. 130), entretanto, nem todos os tipos de violência estão representados nas premiações anuais da World Press Photo:

*[...] grande parte das fotografias premiadas com o título de “foto do ano”, se relaciona com a violência bélica, mas que outros tipos de representações da violência estão ausentes: os crimes comuns, os suicídios, a pobreza ou a violência nos subúrbios.*

Numa observação mais detalhada da publicação retrospectiva do WPP constatamos que, como observa Sousa, das fotografias premiadas, 27 estão efetivamente relacionadas à violência da guerra. Por outro lado, constatamos, também, que o restante do trabalho apresentado retrata a dor ou a morte

---

<sup>3</sup> A foto de 1958, e que foge da temática da dor e da guerra, mostra um jogador de futebol antes de chutar a bola num campo encharcado, durante um temporal. Como informa a legenda (conferir em WPP 2005a), enquanto os outros fotógrafos tentavam se proteger da chuva, o fotógrafo tcheco Stanislav Tereba “fez a sua louvável foto”.

provenientes de tragédias naturais, acidentes, situação de miséria, fome, doença, desastre ecológico, protestos e violência urbana. Observe-se nessa perspectiva, a foto do ano de 2004 (FIG. 4).



FIG. 4

Uma mulher vela um parente morto no tsunami

Índia, dezembro de 2004

FONTE – WPP 2005

A fotografia do indiano Arko Datta foi resultado da ampla cobertura que a imprensa internacional deu à tragédia causada pelo tsunami, nas costas dos países do Oceano Índico, em dezembro de 2004, e que resultou na morte de cerca de 300 mil pessoas. Constatamos, entretanto, que essa foto fugiria de uma similaridade que Sousa (2004, p. 130) nos aponta encontrar nas imagens premiadas do WPR, tanto quanto a temática da violência bélica quanto na valorização da expressão do rosto.

Como podemos verificar, a imagem de Datta, distribuída pela agência Reuters, mostra uma mulher prostrada ao lado do corpo de um parente <sup>4</sup>. De fato, só visualizamos uma parte do braço da vítima em estado de decomposição. A mulher está caída sobre os joelhos, a face direita sobre a terra e as mãos abertas, espalmadas e voltadas para o céu, num gesto que podemos interpretar como um pedido de clemência ou uma expressão de perplexidade. Sem uma

---

<sup>4</sup> Essa informação foi a única que o fotógrafo obteve sobre o fato, com a ajuda do seu motorista que falava a língua local (Conferir em WPP 2005, p. 7).

referência direta sobre a composição da fotografia de Datta, Sousa (2004, p. 130) pontua outra similitude presente em diversas “fotos do ano”:

*É notória – nas “fotos do ano” do World Press Photo - alguma similitude nos enquadramentos, nos pontos de vista e nas abordagens, na submissão da informação ao terror, na exploração do tabu da morte como instrumento da luta concorrencial, o que poderíamos classificar de fotonecrofilia.*

Por sua vez, o autor da fotografia premiada explica (conferir em WPP 2005, p. 7, T do A) o que, efetivamente, para ele, motivou a composição da cena representada:

*Primeiramente eu fotografei toda a cena, mas o corpo estava inchado, numa visão desagradável, e eu achei que não teria sentido em mostrá-la. O medonho pode desviar a atenção para o principal assunto da foto ou mesmo de toda a foto em si. Então, depois de alguns disparos, eu enquadrei a cena só com a mão aparecendo – a foto não foi elaborada posteriormente e cortada – seu enquadramento mostra a cena como foi fotografada.*

O que observamos entre a análise de Sousa e o depoimento de Datta é uma diferenciação de perspectiva: o teórico aponta para um sistema de representação que se reproduziria com frequência entre profissionais do fotojornalismo, enquanto o fotógrafo, contrariamente, destaca a singularidade da situação de como seu trabalho foi realizado, utilizando-a para explicar seu recorte da cena que lhe foi posta. Duas visões antagônicas, porém complementares e necessárias para um entendimento mais integral de como se processa a intervenção ideológica no fotojornalismo: a reflexão sobre as singularidades enfrentadas pelo fotógrafo em cada ato fotográfico e as imposições mercadológicas impostas pela mídia.

### **O fotojornalismo e a reprodutibilidade técnica**

Como verificamos anteriormente, o fotojornalismo praticamente começou e se estabeleceu na cobertura de guerras e, até hoje, passados mais de 150 anos, essa temática permanece como uma das mais presentes na fotografia de imprensa. Foi ressaltado ainda que não apenas ganham destaque as fotografias que mostram as guerras entre os homens, mas, também, as que documentam a destruição como resultado de catástrofes naturais ou provocados pelo homem.

Essa tendência do fotojornalismo, inclusive, é fortemente criticada por Bourdieu (1997, p. 141):

*Essas tragédias sem laços, que se sucedem sem perspectiva histórica, não se distinguem realmente das catástrofes naturais, tornados, incêndios florestais, inundações, que também estão presentes na 'atualidade', porque jornalisticamente tradicionais, para não dizer rituais, e sobretudo fáceis e pouco dispendiosas de cobrir.*

Para tentar refletir sobre essa questão, postularemos, inicialmente, que esse interesse/fascínio pela exposição da morte não se daria, em alguns casos, apenas porque seriam “jornalisticamente tradicionais”, “rituais”, “fáceis” e “pouco dispendiosas de cobrir”, como nos indica Bourdieu. Consideramos que essa constância no tema acontece, também, pelo fato de as guerras e catástrofes retratarem a morte, essa sim uma das preocupações não do fotojornalismo em particular, mas do ser humano, e que perpassam todas as culturas e tempos históricos. Morte que, mais que nunca, pode ser contemplada de diversas formas e que se multiplicam na mídia onde são reservados muitas vezes espaços exclusivos para a divulgação de corpos ensangüentados e mutilados, mortos pelos mais diversos tipos de violência. A proliferação desse tipo de imagem também tem sido objeto de críticas, como as de Sontag (2003, p. 97):

*A circunstância de as notícias sobre guerra estarem hoje disseminadas por todo o mundo não significa que a capacidade de pensar nas aflições de pessoas distantes tenha se tornado significativamente maior. Na vida moderna – vida em que há uma superabundância de coisas a que somos chamados a prestar atenção -, parece normal dar as costas para imagens que nos fazem simplesmente sentir-nos mal.*

No entanto, ao eleger a morte um dos seus principais alvos, o fotojornalismo não inova, apenas exacerba, na era da reprodutibilidade técnica, uma tradição anterior e constante da necessidade do homem de representação da morte e, conseqüentemente, de trazê-la para mais perto de si. Ou seja, como argumenta Benjamin (1993, p. 170), “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada nas massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”. Como sabemos, a morte vem sendo representada exaustivamente; apesar disso, o caráter surpreendente dessa temática se mantém, como nos indica Chevalier & Gheerbrant (2005, p. 622):

*O mistério da morte [é] tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores. É levada ao máximo, a resistência à mudança e a uma forma de existência desconhecida, mais do que o medo de uma absorção do nada.*

Ora, se a preocupação com a morte acompanha o homem em toda a sua trajetória, era de se supor que com o estabelecimento da fotografia e com a instalação da reprodutibilidade das imagens essa necessidade de representação fosse fortemente ampliada e difundida. Parece evidente que o que levaria hoje o repórter fotográfico a cobrir as guerras e as catástrofes não seria, na grande maioria das vezes, uma questão particular, nem relativa à inquietação humana diante da morte. Seria muito mais uma imposição quase que predominante das empresas jornalísticas que sabem que esse tipo de imagem, por estar presente no imaginário do ser humano, atrai leitores e em última instância amplia as vendas, o lucro e representa, ainda, ganhos simbólicos, como defende Bourdieu (1997, pp. 57-58):

*A concorrência econômica entre as emissoras e os jornais pelos leitores ou pelos ouvintes ou, como se diz, pelas fatias de mercado, realiza-se concretamente sob a forma de uma concorrência entre os jornalistas, concorrência que tem seus desafios próprios, específicos, o furo, a informação exclusiva, a reputação na profissão, etc, e que não se vive nem se pensa como uma luta puramente econômica ou ganhos financeiros, enquanto permanece sujeita às restrições ligadas a posição do órgão de imprensa considerado nas relações de forças econômicas e simbólicas.*

Consideramos que o fato de a fotografia de guerra, de morte e de dor tornar-se uma mercadoria e, portanto, responder a uma demanda mercadológica, política ou social, não torna a fotografia, em si, necessariamente, representante de tal ideologia. Ao nos apropriarmos de uma imagem para explicarmos nossa maneira de encarar determinados fenômenos, muitas vezes procuramos uma justificção mais adequada àquilo que acreditamos. Ou seja, a imagem é utilizada para reforçar um discurso anteriormente elaborado e com fins previamente determinados, como define Baeza (2003, p. 16):

*[...] A história contemporânea está vendo o triunfo absoluto do grande capital monopolista e da rapinagem globalizadora, que outorga à imagem três usos fundamentais: os usos persuasivos (publicitários e propagandísticos), os usos espetaculares e modelizadores (pão & circo e auto-identificação programada) e os usos de vigilância (que violentam constantemente – mais que em nenhum outro âmbito – nossa intimidade).*

As relações das imagens com esses discursos prévios, no entanto, apontam para certas tensões nem sempre consideradas pelos que as analisam, como defende Nichols (1981, p. 64, T do A):

*Palavras podem efetivamente mentir, sobre as imagens, assim como sobre qualquer outra coisa. A grande ambigüidade de uma imagem ajuda a reforçar essas mentiras. O jogo entre imagem e palavra é tanto um lugar de integração como de desintegração. Tanto de não cooperação quanto de incorporação. O jogo dos códigos constitutivos da imagem, assim como daqueles constitutivos do ser-como-sujeito, constitui uma arena ideológica e uma arena para a contestação ideológica.*

Se o discurso da imagem tem sido amplamente investigado por diversos autores quanto ao seu processo de pré-produção e de sua posterior veiculação, ambas impregnadas de ideologias, é fundamental refletir, também, sobre a dimensão da fotografia jornalística enquanto objeto autônomo. Ao nos determos apenas no seu entorno, torna-se quase impossível não privilegiarmos a ideologia que a envolve. Consideramos pertinente para alguns estudos esse tipo de abordagem. Entretanto, tornam-se imperativas para o aprofundamento e a expansão do estudo do fotojornalismo reflexões voltadas para aquele que é, de fato, o seu principal objeto: a imagem.

Expressões de dor e de desespero diante da morte, capturadas através de fotografias que registram tragédias como a do tsunami representariam apenas manipulações ideológicas e resultado de uma fixação do jornalismo pela foto sensacionalista?

São questões que merecem uma atenção especial. Não se trata aqui de enaltecer o fotojornalismo, visto que concordamos que as fotografias, principalmente as jornalísticas - pela sua capacidade de propagação -, podem ser usadas para os mais diversos fins manipuladores. Apesar dessa perspectiva, a fotografia jornalística atrai, do ponto de vista ideológico, uma diversidade conceitual sem, no entanto, perder sua autonomia como um meio de expressão e sua eficácia comunicacional - principalmente quando nos apossamos dela para representar a dor e a perplexidade do homem diante da morte.

## Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, L. **A favor de Marx**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BOURDIEU, P. **Sobre a televisão: seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

CHEVALIER, J & GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.

COSTA, H. **Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo**. Acervo: Revista do Arquivo Nacional, n. 1-2 (jan/dez 1993) Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.

GOVIGNON, B. **The Abrams encyclopedia of photography**. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2004.

JOHNSON, B. (Ed.) **Photography speaks: 150 photographers on their art**. New York: Aperture Foundation, 2004.

LANGER, F. **Icons of photography: the 19th century**. Munich: Prestel, 2002.

NICHOLS, B. **Ideology and the image: social representation in the cinema and other media**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

ROCHA PITTA, D. P. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

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

SOUGEZ, M. L. **História da fotografia**. Lisboa: Edições Cátedra, 1996.

SOUSA, J. P. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2004.

\_\_\_\_\_. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó & Florianópolis: Argos Editora Universitária & Letras Contemporâneas, 2004.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

WPP 2005. **World Press Photo 05**. Amsterdam: Thames & Hudson, 2005.

WPP 2005a. **Fifty years**: World Press Photo. Amsterdam: Sdu Publishers, 2005.

ZIZEK, S. (Ed.) **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996.