

A natureza traiçoeira da fotografia

Fátima Lopes Cardoso

Quando a Fotografia Mente

Vários episódios da História demonstram que a função testemunhal da imagem fotográfica pode ser frágil, emergindo a natureza traiçoeira do meio. Algumas das principais obras que discorrem sobre a ontologia da imagem (Sontag, 2003, 2012; Berger, 2001; Freund, 2010; Barthes, 1997, 2001, 2009; Dubois, 1992; Flusser, 1998; Krauss, 2010; Baeza, 2003; ou Fontcuberta, 2002) dão conta da bipolaridade da fotografia, em particular “El Bejo de Judas” (1997), de Joan Fontcuberta. No livro, o autor lembra a história da tribo primitiva supostamente descoberta na década de 70 e cuja única prova era uma fotografia. Os tasaday viviam alegadamente segundo os rituais de uma civilização da Idade da Pedra, numa floresta inacessível das Filipinas que deu que falar em várias publicações da época. Com base neste registo fotográfico, a 8 de julho, o *Daily Mirror* noticiava esta história. A edição de agosto de 1972 da prestigiada *National*

Geographic dedicava o tema de capa aos tasaday, com uma extensa reportagem. Para uma sociedade que sonhava com o regresso à natureza idealizado por Walt Whitman, esta tribo encarnava o mito do bom selvagem, provava que o Homem ainda podia viver em harmonia com as origens, num meio totalmente desprovido de bens materiais. Os tasaday foram alvo de interesse à escala planetária, com diversas tentativas de anónimos e famosos para visitar a suposta tribo, mas sempre impedidos pelo regime protecionista do déspota Ferdinand Marcos.

O tempo acabou por esbater a curiosidade pela história até que, em fevereiro de 1986, após a revolução, o jornalista filipino Joey Lozano e o antropólogo suíço Oswald Iten conseguiram penetrar na reserva protegida onde supostamente viviam os tasaday. Como recorda Fontcuberta (2002), apenas encontraram alguns indivíduos vestidos com camisas e calças convencionais. O embuste foi uma manobra de propaganda dirigida à opinião pública internacional do regime ditatorial de Marcos, para apregoar o regime como defensor das minorias e salvaguardar-se das acusações internacionais de violação dos direitos do Homem.

Sem contar com o autorretrato de Hippolyte Bayard “O Afogado” (1840) - neste caso, tratou-se de uma encenação para contestar o reconhecimento da patente da invenção da fotografia pela Câmara de Paris a Daguerre, em 1839 -, o episódio mais popular e conhecido de manipulação fotográfica data de 1945, na icónica imagem do hastear da bandeira, no edifício do Reichstag, ilustrando a libertação de Berlim pelas tropas soviéticas, do fotógrafo do exército vermelho Yevgeny Khaldei. A foto transformou-se numa das mais simbólicas do final da Segunda Grande Guerra. O público reconheceu-a como prova irrefutável daquele marco histórico. No entanto, descobriu-se que a foto não era tão genuína

como se apresentava. Por ordem do governo soviético, foi manipulada em laboratório para ser utilizada como símbolo da ascensão russa no cenário geopolítico mundial. As alterações à imagem original não lhe retiram, contudo, o poder de mostrar que as forças aliadas chegaram a Berlim e, realmente, hastearam a bandeira soviética, mesmo que no momento a cidade estivesse envolta em menos fumo do que o que é visível na foto, mesmo que o soldado ostentasse dois relógios no pulso, resultado de saque – pormenor que foi retirado da imagem para evitar a má repercussão internacional.

Robert Doisneau também não resistiu a encenar “O Beijo” perfeito em *Le Baiser de l’Hotel de Ville*. Publicada na revista *Life*, a 12 de junho de 1950, e reproduzida até à exaustão a partir dos anos 1980, a imagem ícone do romantismo de Paris não deixou de ser admirada pelas pessoas quando se tornou público, em tribunal, que Doisneau contratou dois atores para darem o beijo imortal. Em 1993, um homem e uma mulher anónimos pediram indemnização por terem sido fotografados sem o seu consentimento, enquanto passeavam na rua. Para se ilibar, Doisneau confessou que, ao contrário do que estipulavam as regras jornalísticas, o beijo foi ficção. À semelhança de Cartier-Bresson, Doisneau nunca foi defensor da objetividade absoluta. O fotógrafo que cresceu nos subúrbios do país, mundo que habitou a sua obra fotográfica, recebeu uma encomenda da *Life* para realizar um trabalho que representasse o romantismo de Paris. Tal como um pintor que enche de formas e cores uma tela ou um realizador de cinema que compõe o plano de uma cena intensa, Doisneau pretendeu preencher o espaço em branco com as suas personagens criadas. Numa entrevista televisiva de arquivo e recuperada para o documentário de 2016, realizado pela sua

neta, Clémentine Deroudille, o próprio fotógrafo afirmou: “A realidade quotidiana não existe. Eu mostro da vida a faceta que me convém”.

A perspetiva que estes autores trouxeram para a fotografia é a de poeta contemplativo que observa e interpreta o mundo que o envolve, sem se desprender do real. Nunca gostaram de ser chamados fotojornalistas, mas sim repórteres fotográficos, pois consideravam o termo redutor.

Uma certa ideia de oportunismo fotográfico paira igualmente sobre a imagem, captada a 23 de fevereiro de 1945, por Joe Rosenthal, que se encontrava nas ilhas japonesas de Iwo Jima ao serviço da *Associated Press*. *Raising the Flag on Iwo Jima* (“O Hastear da Bandeira em Iwo Jima”) registou o momento da chegada de um grupo de *marines* ao monte Suribachi, o topo da ilha de Iwo Jima. A foto foi publicada a 26 de março de 1945, na revista *Time*. Os veteranos de guerra testemunharam que não existe nada de heróico naquela foto, que foi apenas uma casualidade. Mas a fotografia continua a ser um símbolo da superioridade dos americanos contra os japoneses.

A mesma dúvida prevalece entre historiadores de fotografia que ainda não encontraram evidências suficientes para autenticar a fotografia *The Falling Soldier* (“Morte de um Miliciano”), quando um homem tomba após uma bala franquista lhe ter perfurado o peito, durante a Guerra Civil Espanhola. Seria possível a câmara ter, em 1936, uma velocidade de obturação suficientemente rápida para congelar este instante? Um historiador espanhol chegou a identificar a vítima como sendo Federico Borrell Garcia, morto a 5 de setembro de 1936, durante um confronto com as tropas nacionalistas de Franco, em que se deu apenas uma morte, refutando as suspeitas de encenação.

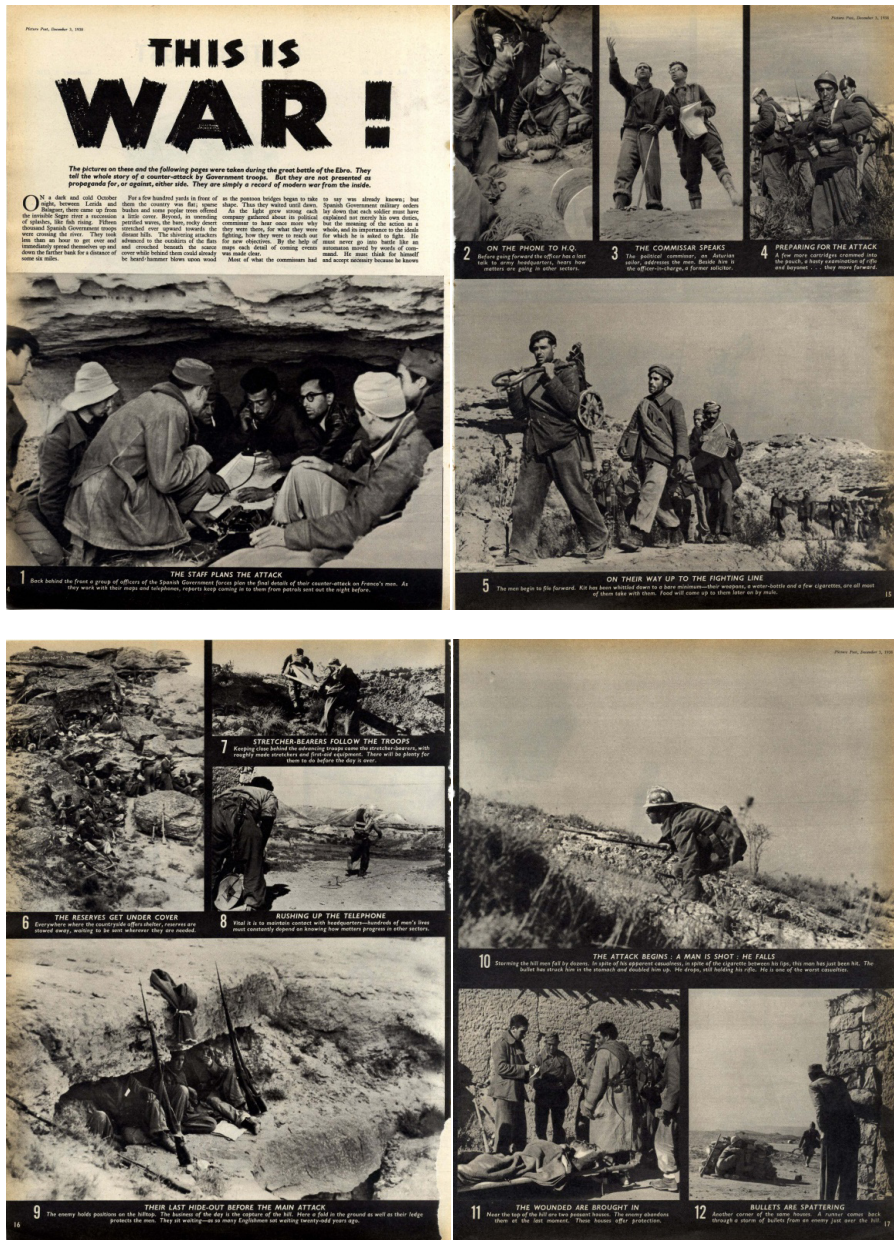
Em 1995, foi encontrada, no México, a famosa mala mexicana, com 3500 negativos de Capa e trabalhos de David Seymour e Gerda Taro, a mulher do fotógrafo¹ que acabou por morrer vítima de ataques das tropas alemãs que apoiavam Franco. Curiosamente, esta imagem não constava do achado, que esteve perdido por mais de 50 anos, despertando novamente a desconfiança sobre a mais conhecida fotografia de Robert Capa. Investigações recentes desmentiram a versão oficial de que essa imagem tenha sido captada em Cerro Muriano. Em 2009, provou-se que esta foto foi realizada na localidade Espejo, também em Córdoba. Na história desta localidade, não existe qualquer registo de milicianos mortos.

Teria Capa assumido a causa das milícias e, para chocar o mundo, comprometeu a verdade dos acontecimentos? Enquanto o negativo da imagem não for encontrado ou mesmo a passagem para o positivo, a dúvida permanecerá. A verosimilhança à realidade é uma condição da fotografia documental, mas nem sempre é possível confirmar a sua autenticidade, em particular, quando se tratam de registos fotográficos históricos. A propósito de Capa e de outros fotógrafos que o acompanharam, os seus olhares sobre as atrocidades da guerra e que a câmara denunciava tinha uma intenção. Estavam do lado dos populares contra o regime e tropas de Franco. Com a fotografia, Robert Capa pretendia ajudar a derrubar o regime opressor. Objetividade ou interpretação da realidade? A reportagem fotográfica publicada na revista londrina *Picture Post*, em 1938, responde (Figura 1).

1. Em 2001, Trisha Ziff realizou o filme *The Mexican Suitcase* sobre a importância que este grupo de fotógrafos teve na denúncia do sofrimento vivido durante a Guerra Civil Espanhola e na conservação da memória sobre este momento da história europeia.

Figura 1

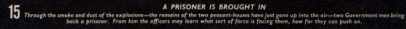
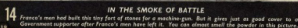
Reportagem Robert Capa, Picture Post, 1938





14 *Heroes* men had built the very first of them for it was the gas. But it gave just as good cover to a

IN THE SMOKE OF BATTLE



and the bar, the workers spent the afternoon singing the real life ballad, while down below they watched the workers with machine guns firing away

amid the buildings, bringing them food.

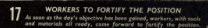
This is the situation in a modern war that most humans can't even begin to imagine in these surrealistic photos.

grains. It is a strange incident and is the earliest war we have seen of since the Spanish war. It was in doubt whether it really occurred to the

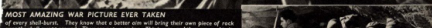
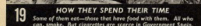
17

WORKERS TO FORTIFY THE POSITION

As soon as the day's fighting is behind them, workers are sent to the front to fortify the position.

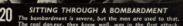


19 **HOW THEY SPEND THEIR TIME**
Some of them eat—those that have food with them. All who can think. As they wait an order to Germany.



One lesson that seems to be taught by the Spanish war is that acceptance are far less valuable against military objectives than had been thought. Their value is greatest against untrained troops. The better the morale, the less noticeable is the superiority of machine guns.

In earlier days infantry would not hold against repeated bombing, but on the Elbe and the Segre the better-trained troops in the service of the Spanish Government to-day knew that the tonnage of bombs required to make a green area untenable is as great as to make it virtually inaccessible. If your nerves are good enough to let you sit it out behind your individual pile of stones, you can fire out the planes in the long run.





21 A SPLINTER STRIKES
Twenty shells a minute are coming over now. One has fallen close to the lodge where the men were sheltering. A splinter took the man in the forehead.



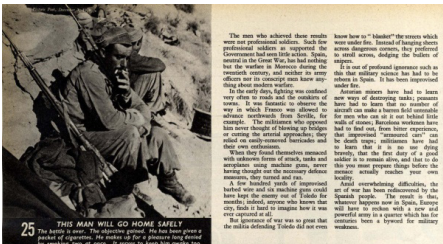
22 BACK THROUGH THE SMOKE COME THE CASUALTIES
Samsow, on stretchers or on shoulders, all the wounded are got back down the



23 HUMAN TRANSPORT
Again and again, careless of his own life, a man creeps out, hoists the wounded man on to his back, and carries him to a casualty station, then comes back to fight.



24 IN A FIRST-AID STATION JUST BEHIND THE LINES



25 THIS MAN WILL GO HOME SAFELY



26 BUT FOR THIS MAN IT IS THE END: A DYING MAN GIVES HIS LAST LETTER

Capa (1938)

Na história da fotografia, além da imagem “O Beijo”, outro episódio ocorrido na década de 50 e envolvendo Robert Doisneau comprometeu a credibilidade pública da imagem e o trabalho do seu autor, embora por utilização indevida de uma fotografia. O registo do quotidiano *Au Café Chez Fraysse, Rue de Seine-Paris* (Figura 2: “No Café Chez Fraysse, Rua de Seine, Paris”, 1958) custou-lhe um processo em tribunal, quando viu a fotografia da jovem a beber um copo de vinho ao balcão ao lado de um homem que a olha com uma expressão descontraída, num bar, a servir de ilustração a assuntos socialmente negativos. Como conta Gisèle Freud (1974), em “Fotografia e Sociedade”, os dois foram fotografados com consentimento e a fotografia foi inicialmente publicada na revista *Le Point*, numa edição dedicada a bares e restaurantes. No circuito da agência, a foto foi depois utilizada por um jornal, num artigo sobre os danos causados pelas bebidas alcoólicas. O protagonista da fotografia, que era professor de Desenho, reagiu e Doisneau teve de justificar que era incapaz de controlar o uso das suas imagens, assim que seguiam para a agência. A situação piorou quando a mesma foto foi usada na revista de escândalos *Le Point*, que a reproduziu com a legenda “Prostituição nos Campos Elísios”. O professor de Desenho instaurou um processo contra a revista, a agência e o fotógrafo. O tribunal condenou a publicação por fraude e a agência, sem que esta tivesse vendido a fotografia à revista. “O fotógrafo é absolvido, mas considerado ‘um artista irresponsável’” (1974, p. 173).

Figura 2

Au Café Chez Fraysse, Rue de Seine-Paris, Robert Doisneau, 1958

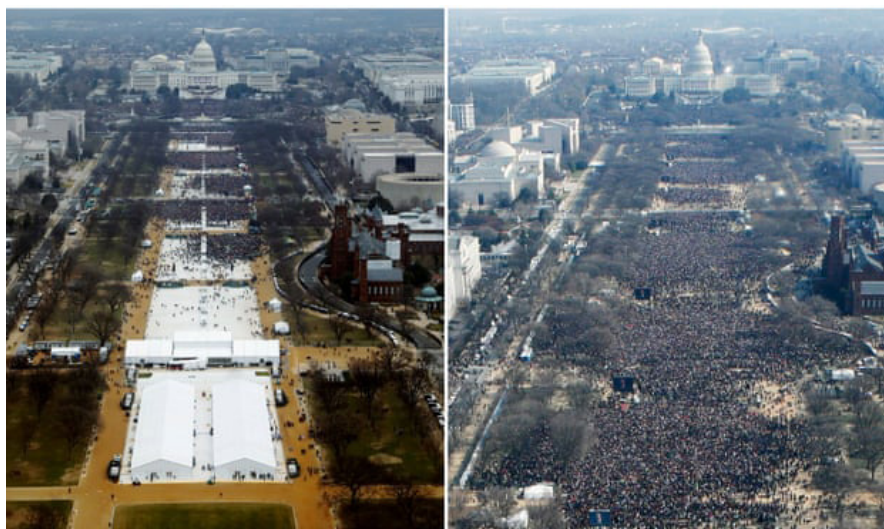


Nota. De *At the Café, Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris 1958* [Fotografia], por Robert Doisneau, 2021, MoMA. (<https://www.moma.org/collection/works/57506>)

Na atualidade, a fotografia também tem servido para construir a imagem que os políticos querem projetar no espaço público. Aconteceu com Kennedy, mas sucede com a maioria das individualidades públicas que usa a imprensa, irresistível às figuras de poder e à importância que estas têm enquanto valor-notícia para construir imagens partidariamente orientadas. Donald Trump, por exemplo, foi apelidado de “master media manipulator”, pelo jornal *The New York Times* (Ghosh, 2018). É bem conhecida a polémica imagem da cerimónia de posse de Donald Trump, no Capitólio, em junho de 2017. Numa fotografia comparativa captada na cerimónia de posse de Barack Obama, que ocorreu com o Capitólio

completamente preenchido pela multidão, em 2009, ficou provado, através de fotos da agência Reuters, que o fotógrafo de Trump reenquadrou, a pedido do próprio Presidente, a imagem, eliminando a zona em que o espaço aparecia vazio de gente, uma vez que o chefe de Estado tinha visto imagens do comício de Obama, completamente cheio. O incidente foi noticiado pelo *The Guardian*, em setembro de 2018 (Figura 3).

Figura 3



Nota. Enquadramento com plano geral da cerimónia de posse de Donald Trump, em 2017, ao lado de foto comparativa do mesmo momento durante a Presidência de Barack Obama, em 2009. (Swaine, 2018)

Se no caso da fotografia do comício de Donald Trump o artigo do *The Guardian* serviu para mostrar a verdade dos factos, missão maior do jornalismo, aconteceu o contrário com outros meios de comunicação credíveis. Num momento de indefinições em que as redes sociais parecem monopolizar a atenção dos leitores em detrimento do jornalismo, existem

incidentes em que meios de comunicação credíveis caíram na teia das *fakenews* e falta de rigor. A 24 de janeiro de 2013, o espanhol *El País* foi obrigado a suspender a edição que seguia para as bancas, ao descobrir que a foto publicada na primeira página de Hugo Chávez, hospitalizado há cerca de mês e meio em Cuba, era falsa. A foto ainda permaneceu no diário online durante 30 minutos. De acordo com notícias da agência portuguesa Lusa, o texto que acompanhava a foto referia que “o *El País* não tinha conseguido verificar de forma independente as circunstâncias, o local e a data em que a foto tinha sido feita”. A ditadura do exclusivo e da falta de tempo do diário abanaram a credibilidade de um dos mais prestigiados jornais europeus. No Twitter, o diretor do concorrente *El Mundo* revelou que também lhe tinham tentado vender a mesma foto².

Estes incidentes da História provam que o uso que se faz da fotografia em contexto mediático pode condenar a crença do público na imagem. Prova do real, o registo analógico ou digital também pode ser utilizado para deturpar a realidade. A culpa não será da ontologia da fotografia, mas do intuito manipulativo de quem se serve da dupla natureza da imagem para enganar. De qualquer forma, o compromisso ético do jornalismo não permite que esta fronteira seja ultrapassada e, em Portugal, existe um código profissional (“Novo Código Deontológico”, 2017) para assegurar que os limites são respeitados.

No caso das imagens de outra natureza, nem sempre se consegue aferir a autenticidade do que reporta para que possa servir de documento para a construção da memória coletiva e até ser usada como suporte de

2. De acordo com a conta do Twitter do ministro da Informação venezuelano, Ernesto Villegas, a foto terá sido retirada do vídeo gravado (deqcomMX, 2008), em 2008, para documentar um procedimento cirúrgico num paciente de 48 anos com acromegalia e publicada no site de partilha de imagens Bouture.

trabalho dos investigadores. No fluir da confiança que depositamos na imagem-documento, certo é que conhecemos a fragilidade humana nos maiores conflitos mundiais graças à fotografia, mas o meio também nos mostra o mosaico da realidade social, económica e política ao longo dos anos. Freund lembra que “sem a fotografia, não teríamos visto a face da Lua” (2010, p. 202).

Além das situações descritas que exemplificam como a publicação de certas fotografias deturpou, em certos momentos, a realidade, o sentido conotativo da imagem ou lhe atribuiu um contexto completamente distinto do das suas origens, a fotolegenda também se pode encarregar de apresentar a fotografia como sendo de um sítio, quando, na realidade, pertence a outro. Acontece na edição quando não existem imagens de um lugar, se recorre ao arquivo e é publicada outra fotografia de um cenário próximo ou com linguagem conotativa semelhante. No entanto, em ambiente jornalístico, existe a preocupação de escolher situações fotográficas equivalentes, mas neutras, ao contrário do que acontece nas redes sociais, onde têm circulado imagens de algumas guerras a ilustrar outros conflitos na tentativa de deturpar factos e realidades que nunca ocorreram nos cenários a que dizem corresponder. No caso das imagens de arquivo, a fotografia, mesmo quando a origem é identificada, deslocaliza a imagem tanto no espaço como no tempo, servindo-se da verosimilhança informativa e confiando-lhe a função meramente ilustrativa.

Às vezes, a descontextualização acontece também no próprio ato fotográfico, outras na posterior seleção/edição e até na fase simbólica de leitura da imagem. Já aconteceu as agências de notícias terem divulgado em linha diversas imagens de cobertura de manifestações públicas, entre as quais seguiu também o registo de um enquadramento fechado num

incidente marginal, apesar de a manifestação ter sido ordeira. A negatividade como valor-notícia levou à escolha da imagem do ato isolado que, ao ser publicada, acabou por exaltar uma realidade que não correspondeu, com rigor, ao decorrer pacífico dos acontecimentos, na sua globalidade.

Quando desprovida de texto, existe ainda a possibilidade de o observador ser induzido a uma leitura errada do acontecimento, consequência das convenções partilhadas na interpretação da imagem. A fotografia vencedora da *World Press Photo 2006* mostra um grupo de jovens de óculos de sol a passear-se num descapotável em Haret Hreik, um bairro bombardeado no sul de Beirute, no Líbano, no primeiro dia do cessar-fogo acordado entre Israel e Hezbollah (Figura 4). Da autoria de Spencer Platt, da Getty Images, a mensagem conotativa da fotografia exalta o contraste entre o bem-estar dos jovens que se passeiam de automóvel, supostamente de classe alta, e a indiferença com que olham e fotografam o cenário de destruição da guerra. Para Platt e para o mundo, aquele instante fotográfico fazia pensar. Na altura, Michele McNally, um dos elementos do júri, afirmou em público: “É uma fotografia que nos impede de tirar os olhos dela. Apresenta a complexidade e contradições da vida real no meio do caos. Esta fotografia faz-nos olhar para além do óbvio.” No entanto, a fotografia mostra, precisamente, o superficial, o aparente sobre uma realidade e não conta a verdadeira história daquelas pessoas que passam de automóvel. Os jovens, que viviam naquele bairro, mas foram obrigados a fugir quando começaram os bombardeamentos, vieram ver como ficou a sua zona residencial, assim que se deu o cessar-fogo. Não havia qualquer sentimento de indiferença perante a realidade da guerra, como mostrava a imagem. Recorrendo a Roland Barthes (2009), na obra “O Óbvio e o Obtuso”, ficou provado

que o óbvio e o aparente camuflaram o que estava obtuso: a verdadeira história. O fotógrafo teve de pedir formalmente desculpas.

Figura 4

Beirute, Spencer Platt, Getty Images, World Press Photo 2006



Nota. De Beirute (2007 Photo Contest) [Fotografia], por Spencer Platt, 2006, World Press Photo.

A conotação atribuída à imagem das mulheres a cantar em protesto, à noite, nos telhados de Teerão, no Irão, vencedora da *World Press Photo 2009*, da autoria de Pietro Masturzo, também foi questionada (Figura 5). Sendo um ritual ancestral, por que motivo obteve o reconhecimento do júri da *World Press Photo*. Em entrevista ao diário português *Público*, Ayperi Karabuda Ece, que integrou o júri do concurso nesse ano, justificou que

A fotografia de Masturzo tinha todos os requisitos fotográficos: era uma das histórias mais importantes do ano, com um ângulo que ainda não tinha sido visto. Apesar de os cânticos no Irão serem uma forma de protesto desde o tempo do Xá, nunca antes isso tinha sido

documentado. Fomos seduzidos pela qualidade visual da fotografia, mostrando pessoas no seu próprio ambiente, abrindo portas à nossa curiosidade, mostrando que histórias tensas podem igualmente ser abordadas de forma calma e que nem tudo tem que ser claro e frontal... (Gomes & Ribeiro, 2010, par. 15)

Figura 5

Teerão, Pietro Masturzo, World Press Photo 2009



Nota. De *Teerão* (2010 Photo Contest) [Fotografia], por Piero Masturzo, 2009, World Press Photo.

A *World Press Photo* tem sido profícua em despertar polémicas sobre a manipulação digital. Em salvaguarda da credibilidade pela qual é conhecida, a agência Reuters viu-se forçada a despedir um dos seus colaboradores por ficar provado que o fotógrafo aumentou o número de mísseis e o fumo numa imagem sobre o Afeganistão. Alguns destes episódios têm posto em causa a veracidade das cenas captadas, mas os “filtros” dos editores tornam-se essenciais para garantir que as fronteiras éticas do jornalismo não sejam violadas. Entre episódios mais recentes, a imagem vencedora de 2012 que mostra o desespero dos homens que

carregam nos braços duas crianças mortas, numa rua estreita da Faixa de Gaza, captada pelo sueco Paul Hansen, a 20 de novembro desse ano, foi acusada³ de ser a junção de três fotografias (Figura 6). A análise à imagem do ficheiro em *raw*⁴ concluiu que não foi realizada nenhuma manipulação relevante da imagem ou da composição. Apenas houve tratamento de luz e cor em diferentes zonas, mas nada que retire genuinidade à fotografia.

Nem sempre este dualismo está presente na fotografia. E os casos em que a natureza mentirosa da fotografia sobressaiu são, na sua maioria, situações já esclarecidas e documentadas. O poder da imagem-documento é muito mais hegemónico do que as situações em que a fotografia se revelou enganadora. O *Retrato de Bibi Aisha* (Figura 7), a jovem afegã de 18 anos, vítima da violência do marido que a mutilou com a ajuda dos taliban, que lhe cortaram o nariz, tem uma leitura direta que nos apresenta rapidamente na história. Com uma verdade crua conflagradora, a imagem lembra ao mundo a mais terrível realidade sobre a condição da mulher no Médio Oriente. Não há nada que possa mentir nessa imagem, que foi capa da *Time* a 1 de agosto de 2010. Numa altura em que os taliban assumiram o poder no Afeganistão, a foto faz-nos temer pelo futuro das mulheres que nascem e vivem no país. A fotografia mantém-nos alerta e ajuda a combater o esquecimento sobre as injustiças do mundo.

3. A suspeita de trucaagem digital foi lançada por Neal Krawetz, doutorado em Ciências da Comunicação e especialista em análise de imagens. No blogue *The Hacker Factor*, o investigador acusava “Funeral em Gaza” de ser a combinação de três fotos. O fotógrafo do jornal *Dagens Nyheter* desmentiu as acusações e a sua palavra foi confirmada.
4. O *raw* não é um formato de utilização final, mas de captação. É o arquivo na sua forma mais pura, extraída do sensor digital. Para que possa ser usado, tem que ser processado (de forma parecida com um negativo) e para isso utilizam-se os programas de conversão.

Figura 6

Funeral in Gaza, Paul Hansen, World Press Photo 2012



Nota. De *Gaza Burial* (2013 Photo Contest, Spot News) [Fotografia], por Paul Hansen, 2012, World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/29934/1/2013-paul-hansen-sn1>

Figura 7

Retrato de Bibi Aisha, Jodi Bieber, revista Time, World Press Photo 2010



Nota. Capa da revista TIME. Fotografia de *Jodi Bieber* (2010, julho 29). <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007415,00.html>

Mais recentemente, a imagem chocante do corpo de Alan Kurdi, a criança síria de três anos que deu à costa de Ali Hoca, em Bodrum, na Turquia, a 2 de setembro de 2015, tornou-se um ícone do sofrimento de milhões de refugiados e mudou a maneira como o Ocidente olhava a crise humanitária na Síria, a maior tragédia humanitária do século XXI. Os principais líderes políticos europeus, como Angela Merkel e David Cameron, reforçaram medidas de apoio aos refugiados, após a fotografia ter chocado o mundo.

O Poder da Imagem-documento

É pelo poder que a fotografia exerce enquanto documento de construção da memória coletiva que é importante zelar para que a representação que faz do referente seja a mais fidedigna da verdade, evitando que a sua natureza traiçoeira seja aproveitada por quem tem interesses contrários ao jornalismo ou à História. Mesmo que não consigam evitar que o registo fotográfico seja sempre uma construção da realidade, onde intervém um olhar subjetivo ou condicionado pelas convenções profissionais, a verdade será sempre o compromisso de honra dos fotógrafos de imprensa.

De onde surge a capacidade de a imagem estática exercer uma função tão relevante na construção da memória? A resposta estará na missão testemunhal e legitimadora de momentos que fazem parte das referências de cada ser humano, na capacidade de memorização da *still picture*, ao contrário das imagens televisivas. Partindo do princípio defendido por Henri Bergson que o universo é imagem, isolar algumas das imagens materializadas pela fotografia ajuda a perceber a importância que estas exercem no espírito ou consciência individual e depois na memória coletiva.

No ensaio *Matéria e Memória*, Bergson (1999) refere que a matéria é um conjunto de imagens, as quais compreendem uma certa existência a que o realismo chama representação. Se não existissem fotografias, a memória do visível seria mais débil. É o conjunto de imagens que nos dá a percepção do universo e todas elas se regulam por uma imagem central, que é o nosso corpo. É a ação transmitida numa fotografia, em ligação com o corpo, que confere uma natureza perene à imagem fotográfica. Enquanto na imagem televisiva todos os sentidos são despertados à velocidade de 25 a 30 frames por segundo, por isso, dispersam mais facilmente, na imagem estática todos os sentidos convergem e ficam concentrados nos elementos que contém, como se ela estivesse presente, enquanto o movimento desaparece; torna-se passado. Se a imagem for a preto e branco, menos elementos de distração existem.

Impossibilitados de identificar alguns pormenores de uma realidade em movimento, a fotografia é um recorte da condição efémera do visível, materializando a imagem do que existiu e, ao mesmo tempo, tornando-a acessível ao visível. “Um dos traços característicos da fotografia é a sua possibilidade de isolar momentos do tempo” (McLuhan, 2008, p. 195). Entre os dispositivos da cultura visual da atualidade, a televisão, embora seja um instrumento de reação e, em certos casos, de mobilização dos públicos mais imediata, não tem a capacidade de estagnar o momento registado, exceto se for extraído um frame de uma cena. Mas para perceber como é que a fotografia fica retida na memória é preciso compreender como Bergson descreve os mecanismos da percepção e da memória:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes nos nossos sentidos misturamos milhares de detalhes da nossa experiência passada. Na maioria das

vezes, as lembranças deslocam as nossas percepções reais, das quais não retemos mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazer à memória antigas imagens. (Bergson, 1999, p. 30)

A distância entre a presença e a representação parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que o ser humano tem da imagem. A lembrança distingue-se da percepção-ideia ou memória de curto prazo. O cérebro arquiva os dados imediatos e presentes, apreendidos pelos diferentes sentidos, e mistura-os com milhares de pormenores da experiência passada. É a lembrança pura que traz para a memória um momento único, não repetitivo.

A percepção não é jamais um simples contacto do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “lembrança-pura” que ela começa a materializar, e da percepção na qual tende a encarnar. (Bergson, 1999, p. 156)

A única possibilidade de conservar o passado, para Bergson, seria através do sistema de representações. A fotografia é, então, um suporte material da memória subjetiva e de todas as referências recolhidas no mundo. À luz da teoria da percepção de Bergson, uma imagem interessante ou visualmente impactante será sempre um estímulo para a memória. Inflama a nossa ação sobre o visível, a mensagem que comporta e, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós. Em contexto de imprensa, o primeiro olhar sobre a página dirige-se à fotografia, depois ao título e, por fim, ao texto. Se os elementos linguísticos e icónicos não forem apelativos, o leitor pode ignorar uma peça jornalística ou história.

Durante o Renascimento dizia-se de um homem avisado que “ele tinha um bom nariz”. Hoje dizemos de alguém que se encontra ao corrente de tudo que ele “tem bom olho”, pois a vista é nos nossos dias o sentido mais solicitado. A imagem é fácil de compreender e acessível a toda a gente. A sua particularidade consiste em que ela se dirige à emotividade: não deixa tempo para a reflexão nem para o raciocínio, como é o caso da conversação ou com a leitura de um livro. É na sua imediatez que reside a sua força e, também, o seu perigo. A fotografia multiplicou a imagem por milhares de bilhões e, para a maioria dos homens, o mundo deixou de ser evocado para ser apresentado. (Freund, 2010, p. 200)

A fotografia é uma forma de representação do passado, pelo menos, de um fragmento do acontecimento, por isso, é também um contributo material determinante para preservar a memória, ao mesmo tempo que ajuda à rememoração, à anamnese (Ricoeur, 2003). Ao tornar-se um objeto de reconhecimento de uma realidade desaparecida, nenhum outro dispositivo confere tanta certeza que aquele passado ausente existiu como a fotografia. Na conferência *Memória, História e Esquecimento*, proferida em 2003⁵, Paul Ricoeur lembrou o que representa para a historiografia o papel do testemunho na fase de investigação documental. A palavra testemunhal é, para o autor, vulnerável; é sempre possível opor testemunhos e chegar ao contraditório. Com a fotografia, este “ponto fraco” dissipa-se, embora também ela seja resultado da interpretação de um fotógrafo sobre o acontecimento presenciado. Sendo uma forma de representação dos episódios da História, a fotografia pode, citando Ricoeur, “revelar-se útil no interesse da auto crítica da memória, sobretudo ao nível da memória coletiva”.

5. A conferência *Memory, History, Oblivion* foi apresentada 8 de março de 2003, em Budapeste, no âmbito da conferência internacional *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*.

Algumas investigações académicas que tentam perceber a legitimação da fotografia enquanto documento credível da pesquisa histórica têm alertado para a forte codificação a que pode estar sujeita a imagem de imprensa:

De facto, a abordagem que permite a utilização da fotografia como fonte histórica tem que ter em conta estes seus aspetos: a sua ligação a uma realidade, sem a qual não pode ser produzida; e as suas condicionantes e códigos que vão ditar a forma como essa realidade é representada... tem que estudar o objeto e o signo, o significante e o significado. (Rangel, 2009, p. 13)

Se o primado estético e informativo estiver presente na imagem, o observador ultrapassa a primeira leitura, meramente instintiva, para passar à fase descritiva, onde procura os elementos que compõem a fotografia. Esta transposição consegue-se através da composição, descrição dos objetos, planos, campos visuais, jogos de luz, cor, linhas e pontos de fuga que criam efeitos de perspetiva, profundidade de campo e de escala, conferindo a uma imagem bidimensional a ideia de que se trata da realidade tridimensional (altura, profundidade e largura). Uma imagem bem conseguida prolonga a leitura ao nível simbólico, envolvendo um processo cognitivo que interpreta os seus elementos. É nesta fase que o espectador apreende a mensagem. A polissemia de sentidos depende das referências culturais do espectador (Aumont, 2009, pp. 14-18).

A fotografia não é, portanto, apenas construída pelo olhar de quem está por trás da câmara. A perceção visual humana da realidade condiciona a leitura da imagem. Só conseguimos ver aquilo que a luz, o nosso campo de visão e perceção permitem.

A lente e o olho “veem” de forma distinta, embora a ciência ótica tenha procurado aproximar o mais possível as lentes de cristais e vidros da retina humana, ao mesmo tempo que tenta colmatar algumas imperfeições da visão, como aproximar objetos que se encontram a longas ou curtas distâncias de focagem, com o aperfeiçoamento das teleobjetivas e macros, aprimorando as suas características. Na procura da ótica ideal, ambiciona-se que as fotografias sejam o mais próximo possível da realidade visível ao olho humano. Mas tal como o cubo de Arnheim (1998) em que apenas se consegue observar algumas das partes do objeto, a fotografia também será sempre uma realidade fragmentada do mundo. Apenas se vê a informação que o fotógrafo selecionou do acontecimento, aquilo que a distância focal, o ângulo visual e a luminosidade das lentes permitiram, mas também todos os procedimentos técnicos que tornaram a imagem concretizável, sem querer isso significar que se trata de uma mentira.

As instâncias de poder que todos os dias protagonizam as fotografias de agenda dos jornais sabem como é fácil construir determinada simbologia favorável através da imagem e como proteger as figuras da política da perspectiva crítica do fotógrafo, muitas vezes impostas pelos temas da atualidade. A fotografia, não sendo a realidade em si, mas a sua figuração, pretende trazer à consciência do observador, através de um encadeamento de conteúdos sensíveis, uma realidade ausente ou passada.

O método fotográfico consiste em repetir até ao infinito, o número de símbolos expressados pela realidade, uma vez que o aparelho fotográfico não cria uma situação ou um objeto, mas enquadra-os, como se de uma repetição se tratasse, obrigando-os a existir de novo, sem dúvida, algo diferente do que eles desejaram pela intromissão

do aparelho fotográfico que, por isso, influencia a cena impondo-se sobre a realidade. (Susperregui, 1988, p. 28)

A necessidade de despertar a consciência é intencional. O sentido testemunhal da fotografia é aquele que na sociedade contemporânea ainda exerce uma maior pressão sobre a cena política, económica e social. As imagens de um presumível massacre de civis com gás Sarin, nos subúrbios de Damasco, na República Árabe da Síria, a 21 de agosto de 2013, chocaram o mundo e provaram o que as palavras não foram capazes de autenticar. As fotografias e as gravações de autores desconhecidos foram suficientes para levar o mundo a acreditar numa suposta realidade negada pelo governo sírio.

Figura 8

The End of Yugoslavia, integrada na exposição War Photo Limited, em Dubrovnik.



Nota. Duas crianças visionam o vídeo com as imagens da mostra *The End of Yugoslavia*, integrada na exposição *War Photo Limited*, que reúne trabalhos de diversos repórteres fotográficos, como Ron Haviv, Alexandra Boulat, Emmanuel Ortiz ou, entre outros, Darko Bandic. Arquivo pessoal.

As notícias sobre a Primavera Árabe, acontecimento que reporta às manifestações populares contra o regime ocorridas entre 2010 e 2011, no Médio Oriente, foram transmitidas ao mundo através de vídeos e de fotografias recolhidas por telemóveis de cidadãos que disseminaram depois as imagens pelas redes sociais, quando os jornalistas foram obrigados a deixar a região. O apelo à participação nos movimentos de protesto começou nas redes sociais, como o facebook. O que prova que o mundo digital, onde se inclui a fotografia, pode ser uma arma poderosa de mudança, mas também tem os perigos da manipulação da imagem quando escapa ao controlo de um editor comprometido com o código profissional do jornalismo.

Arma de intervenção junto da opinião pública ou ferramenta utilitária, como as descobertas de Eadweard Muybridge sobre a motricidade humana e animal, no século XIX, a capacidade paralisante da imagem fotográfica transforma-a num suporte insubstituível da memória. A fotografia conquista um poder simbólico alimentado pela verosimilhança – a semelhança com o real. Uma das provas mais interessantes do papel da fotografia enquanto meio perpetuador da memória é a exposição permanente *War Photo Limited* (2021), patente ao público em Dubrovnick, na Croácia (Figura 8). O texto de abertura do evento exalta esse compromisso de usar a fotografia para fomentar nos mais jovens a consciência do que foram as guerras nos Balcãs, num lugar agora povoado por turistas, mas que na década de 90 foi palco dos mais sangrentos conflitos em território europeu, como já não acontecia desde a Segunda Guerra Mundial:

It is the intent of War Photo Limited to educate the public in the field of war photography, to expose the myth of war and the intoxication

of war, to let people see war as it is, raw, venal, frightening, by focusing on how war inflicts injustices on innocents and combatants alike. War Photo Limited sees itself as an educational medium. It will make itself available to Schools, Universities, as well as other educational organizations. We will work to make the disease of war understandable to the young, especially the intolerance, violence and nationalistic idealisms that lead to conflict [A intenção da War Photo Limited é educar o público no campo da fotografia de guerra, expor o mito da guerra e a sua embriaguez, para permitir que as pessoas vejam a guerra como ela é, crua, venal, assustadora, concentrando-se em como a guerra inflige injustiças tanto a inocentes como a combatentes. War Photo Limited assume-se um meio educacional. Estará disponível a escolas, universidades, bem como a outras organizações educacionais. Trabalharemos para tornar a doença da guerra compreensível para os jovens, especialmente a intolerância, a violência e os idealismos nacionalistas que levam ao conflito]. (“Mission”, s.d., par. 1-2)

A verosimilhança que existe na fotografia documental não se pode confundir com o efeito de simulacro que move a fotografia publicitária onde se pretende despertar o desejo de posse sobre o objeto visível na imagem através do ensaio ficcional inspirado em códigos simbólicos do real. Numa abordagem à perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu sobre fotografia, Rosalind Krauss discorre sobre a criação do efeito do real na publicidade e na fotografia de consumo, onde à semelhança da caverna de Platão, somos incapazes de distinguir a realidade da fantasia:

Trata-se de uma abertura para o mundo do simulacro, ou seja, da apresentação de falsa cópia produzida pela publicidade como se fosse a inocente transparência de uma realidade original. O efeito de real substitui o próprio real. (Krauss, 2010, p. 228)

Ao contrário da descrição de Krauss, a fotografia de imprensa parte do próprio real, sem lugar para a simulação. Mais do que os

apelos estéticos, são imagens construídas sobre conceitos programados (Krauss, 2010; Bourdieu, 1996; Flusser, 1998) que tornam compreensíveis os seus enunciados ao observador. Enquanto as leituras sobre as imagens publicitárias e as artísticas podem ser múltiplas, a fotografia jornalística mostra uma realidade codificada que é divulgada através dos jornais, revistas em papel, plataformas digitais ou, ocasionalmente, em livros e exposições. São estes canais que permitem que a fotografia chegue ao observador, transformando o instante testemunhado num conhecimento partilhado. Se a fotografia é um registo, naturalmente que não é a realidade em si, mas o seu referente é o reflexo do visível construído pela subjetividade do autor fotográfico.

Os condicionalismos funcionais do equipamento fotográfico e até mesmo da visão ou da percepção humana influenciam a maior ou menos proximidade ao que se pretende mostrar. As objetivas aumentam os campos visuais, ampliam ou isolam realidades nas fotografias, alterando e orientando a percepção que o observador tem do acontecimento, mas estas condições nunca podem conduzir o público para uma realidade fictícia; a informação que a imagem contém obedece a regras, que até podem ser arbitrárias, como classifica Bourdieu, mas são necessárias para que o desvio da realidade, a acontecer, não desvirtue a informação do acontecimento; que não seja falso ou “mentiroso” (Fontcuberta, 2002).

O que a fotografia documental mostra aconteceu; o seu referente pode ser apresentado de inúmeras formas, o autor é quem escolhe o quadro visível. As escolhas podem ser subjetivas, mas em contexto jornalístico tem de prevalecer o compromisso com a objetividade no registo dos factos. Pela sua impossibilidade de ser totalmente objetivas, as imagens serão sempre verossímeis, mas verdadeiras. E quando o resultado do

ato fotográfico serve o seu fim, a fotografia, imbuída das mensagens que transporta, é eficaz. Aquilo a que a generalidade dos fotógrafos de imprensa simplifica com a expressão de “uma boa fotografia”, uma imagem que cumpriu bem o seu papel e obteve a reação do recetor, em combate à indiferença para com a visibilidade excessiva (Debray, 2000) e, por isso, amnésica ou como se fosse um escudo contra quem explora a natureza traiçoeira da fotografia.

Considerações Finais

Em quase dois séculos, a fotografia documental, onde se inclui o fotojornalismo, contribuiu para construir um *puzzle* gigante de acontecimentos e realidades que compõem a História. A partir do momento em que o dispositivo fotográfico assumiu a função de registar o mundo tal como o olhar humano o observa, passou também a substituir a própria ideia do real pela capacidade de revelar realidades que de outra forma estariam vedadas ao observador. Na consciência, a verosimilhança toma o lugar da realidade. Quando olhamos fotografias, temos a perceção de estar perante um pedaço da própria realidade e esquecemos que se trata de uma construção sobre o visível, um feixe de raios luminosos refletidos que o fotógrafo extraiu do mundano. A visibilidade mecânica continua a ser o pilar da crença. Como escreve Frade, no processo fotográfico existem “características extraordinárias que tornam as fotografias particularmente aptas para se tornarem elementos privilegiados de diversos jogos de verdade” (1992, p. 90). As provas do rigor na representação dos acontecimentos conferem confiança ao verosímil fotográfico. No entanto, a fotografia apenas pode ser um dos muitos instrumentos de construção

do passado e da memória coletiva, que exige investigação sobre a sua validade documental e pesquisa do seu contexto.

O carácter verosímil da fotografia pode, inclusive, ser perigoso se for instrumentalizado, politizado e se estiver ao serviço de interesses contrários à verdade que o meio comporta. Em diversos momentos históricos, ficou provada a natureza mentirosa da fotografia (Fontcuberta) e o quanto é importante evitar que a imagem não seja descontextualizada ou que as opções de enquadramento correspondam ao acontecimento representado. O próprio observador tem de olhar para lá do aparente e do que é visível. Sem retirar valor ao poder que a fotografia exerce na construção da memória coletiva, os momentos em que a natureza traiçoeira da fotografia se manifestou provam que cada fotografia deve ser contemplada com espírito crítico e sempre interpretada em função do contexto que reporta. Com a salvaguarda que a comunidade de fotoperiodistas portugueses, especificamente, assume-se como guardiã da verdade das fotografias publicadas e é bastante intolerante aos desvios ao código ético e deontológico por parte de colegas e outros profissionais (Cardoso, 2014). No entanto, com as redes sociais, onde não existem os “filtros” dos editores, é determinante estar atento.

Apesar da importância do tema, a índole traiçoeira da fotografia é, no entanto, das temáticas que mais carece de investigação científica. Algumas das situações reportadas neste artigo são aquelas que se tornaram mais conhecidas, graças aos média, à investigação histórica, mas também por causa das novas tecnologias que hoje em dia permitem denunciar, em segundos, uma fotografia manipulada. Mas poderão existir muitos outros equívocos fotográficos ainda desconhecidos. A literacia visual e o conhecimento são as melhores armas para combater a proliferação

de *fakenews* através de imagens falsas. Quanto à função de documento-histórico, em que a imagem se torna o legado que ajuda a conhecer o passado, cada país merecia ter um núcleo de investigadores dedicados a identificar as armadilhas que uma fotografia perdida pode representar para a verdade.

Referências

Arnheim, R. (1998). *Arte e Percepção Visual*. Pioneira.

Aumont, J. (2009). *A Imagem*. Texto & Grafia.

Baeza, P. (2003). *Por Una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*. Gustavo Gili.

Barthes, R. (1997) *Crítica e Verdade*. Edições 70.

Barthes, R. (2001). *A Câmara Clara*. Edições 70.

Barthes, R. (2009). *O Óbvio e o Obtuso*. Edições 70.

Berger, J. (2001). *Modos de Ver*. Edições 70.

Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória-Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Martins Fontes.

Bieber, J. (2010, julho 29). Bibi Aisha. *Time*, (9), capa. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007415,00.html>

Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte*. Editorial Presença.

Capa, R. (1938, 3 de dezembro). This is War. *Picture Post*, pp. 14-24.

Cardoso, F. L. (2014). *A Fotografia Documental na Imprensa Portuguesa: o real e o verosímil* [Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa].

Debray, R. (2000), *Vida y Muerte de la Imagen-Historia de la Mirada en Occidente*. Paidós.

deqcomMX. (2008, agosto 06). *Intubacion de Acromegalia AMVAD* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DB4bIH0GsYU>

Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*. Veja.

Fontcuberta, J. (2002). *El Beso de Judas, Fotografia y Verdad*. Gustavo Gili.

Flusser, V. (1998). *Ensaio Sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*. Relógio D'Água.

Frade, P. M. (1992). *Figuras de Espanto-A Fotografia Antes da sua Cultura*. Asa.

Freund, G. (2010). *Fotografia e Sociedade*. Veja.

- Ghosh, N. (2018, janeiro 20). Trump, the master media manipulator. *The Straits Times*. <https://www.straitstimes.com/world/united-states/master-media-manipulator>
- Gomes, S. B., & Ribeiro, S. A. (2010, abril 24). O fotojornalismo não pode mudar o mundo, mas pode pôr o Alentejo no mapa. *Público*. <https://www.publico.pt/2010/04/24/jornal/o-fotojornalismo-nao-pode-mudar-o-mundo-mas-pode-por-o-alentejo-no-mapa-19238113>
- Hansel, P. (2012). *Gaza Burial* (2013 Photo Contest, Spot News) [Fotografia]. World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/29934/1/2013-paul-hansen-sn1>
- Krauss, R. (2010). *O Fotográfico*. Gustavo Gili.
- Masturzo, P. (2009). *Teerão* (2010 Photo Contest) [Fotografia]. World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30434/1/2010-pietro-masturzo-wy>
- McLuhan, M. (2008). *Compreender os Meios de Comunicação - Extensões do Homem*. Relógio D'Água.
- Mission [Missão]. (s.d.). Recuperado de <http://www.warphotoltd.com/about/mission1>
- Novo Código Deontológico. (2017, outubro 30). Recuperado de <https://jornalistas.eu/novo-codigo-deontologico/>

Platt, S. (2006). *Beirute* (2007 Photo Contest) [Fotografia]. World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/31012/1/2007-Spencer-Platt-WY>

Rangel, J. A. F. (2009). *A Imagem Documental na Construção de uma Memória Cultural Futura* [Tese de Doutoramento, Universidade do Porto].

Ricoeur, P. (2003), *Teoria da Interpretação*. Edições 70.

Robert Doisneau. (1958). *At the Café, Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris 1958* [Fotografia]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/57506>

Sontag, S. (2003). *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Gótica.

Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa.

Susperregui, J. M. (1988). *Fundamentos de la Fotografia*. Universidad del País Vasco.

Swaine, J. (2018, setembro 6). Trump inauguration crowd photos were edited after he intervened. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2018/sep/06/donald-trump-inauguration-crowd-size-photos-edited>