

## Tratamento fotográfico na era digital: entre o crime e a estética<sup>1</sup>

LEITE, Sionelly (mestre)<sup>2</sup>

Universidade Tuiuti do Paraná - UTP/PR

SANTOS, Susana Branco de Araujo (mestre)<sup>3</sup>

Universidade Tuiuti do Paraná – UTP/PR

**Resumo:** Este artigo analisa as repercussões de uma fotografia capturada pelo fotógrafo Narciso Contreras durante a cobertura da guerra na Síria, em setembro de 2013. A imagem, que foi adulterada digitalmente, rendeu a demissão do fotógrafo da *Associated Press*, uma das agências mais antigas do mundo. Tendo em vista não a discussão sobre a postura ética do profissional, mas o contexto e a geração de sentido da imagem jornalística, são discutidos neste trabalho a manipulação e o tratamento fotográfico do digital ao analógico, as configurações da fotografia na imprensa e a geração de sentido pela imagem. Para a análise, há a contribuição de François Soulages, Paulo Boni e Jorge Pedro Souza para encaminhar a reflexão sobre as funções estética e histórica da fotografia.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo; fotografia digital; tratamento fotográfico; estética; memória.

### Introdução

Por sua “bravura e habilidade” na cobertura do conflito na Síria, em abril de 2013, o fotógrafo mexicano Narciso Contreras dividiu com quatro fotógrafos um dos maiores prêmios da fotografia mundial, o Pulitzer. O resultado do trabalho também lhe rendeu saudações de Santiago Lyon, vice-presidente e diretor de fotografia da agência onde trabalhava, a *Associated Press* (AP); além de um dos juízes da premiação o parabenizar pela capacidade de “produzir imagens memoráveis sob risco extremo”, segundo informações no Observatório da Imprensa<sup>4</sup>.

---

1 Trabalho apresentado no GT de Historiografia da Mídia, integrante do 5º Encontro Regional Sul de História da Mídia – Alcar Sul 2014.

2 Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Jornalista pela Universidade Federal de Alagoas. Professora das disciplinas de Fotografia, Fotojornalismo e Fotografia Publicitária nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Uninter/PR. Integra o Grupo de Pesquisa “Interações comunicacionais, imagens e culturas digitais”, sob a coordenação da Profª. Drª. Kati Caetano. E-mail: [sionelly@gmail.com](mailto:sionelly@gmail.com)

3 Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Jornalista pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. Professora no curso de Pós-Graduação em Elaboração de Material Didático do IBPEX/Uninter/PR. Integra o Grupo de Pesquisa “Interações comunicacionais, imagens e culturas digitais”, sob a coordenação da Profª. Drª. Kati Caetano. E-mail: [susana.branco@gmail.com](mailto:susana.branco@gmail.com).

4 Com informações da *Associated Press*. Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ap\\_dispensa\\_fotografo\\_que\\_adulterou\\_uma\\_unica\\_image](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ap_dispensa_fotografo_que_adulterou_uma_unica_image)



Passado menos de um ano, em janeiro de 2014, a agência demitiu Contreras de sua equipe. O motivo do descredenciamento teria sido uma alteração digital feita em uma de suas imagens da cobertura da guerra na Síria. Não se tratava da imagem vencedora do prêmio, mas de outra tomada no mesmo cenário. A manipulação da imagem parece ter sido um “simples” cuidado estético, mas que beira ao crime aos olhos de agências e à essência [ou engessamento] do fotojornalismo – e da fotografia também, por que não?

A imagem (Figura 1) foi tomada durante um tiroteio entre combatentes rebeldes e as forças do governo na aldeia de Telata. O fotojornalista captou um guerrilheiro empunhando uma arma e se abaixando para se esconder. Só que no canto inferior esquerdo do quadro aparece uma parte da câmera cinematográfica de seu colega, também da *Associated Press*, que estava ao seu lado na hora do clique. O fotógrafo admitiu ter copiado e colado partes do fundo para apagar a câmera, pois considerava que aquele elemento poderia ser uma distração para os leitores. Por isso, manipulou a imagem em um software digital.

Normalmente, o máximo permitido de tratamento nas imagens pelas grandes agências/jornais se resume a clarear/escurecer e a recortes simples, para que as imagens finais fiquem mais próximas do registrado. Incluir ou excluir elementos não é aceitável, pois significaria uma quebra ética do fotojornalismo: interferir na “realidade”. E permitindo que uma imagem seja aceita após confessada a manipulação, a AP abriria precedentes de dúvidas para outras imagens de seu estoque. Assim, a agência justificou que eles não poderiam tolerar “a manipulação de uma cena que não era fiel à realidade” já que “a reputação da AP é primordial e [por isso] reagimos decisiva e vigorosamente quando a atitude viola nosso código de ética.” (*ib idem*)



Figura 1: Guerrilheiro durante combate na aldeia de Telata, na Síria.

Fotos: Narciso Contreras / Agência Associated Press.

A ética no fotojornalismo proíbe alterações pós-tomadas nas imagens, contudo, as interferências podem partir tanto do pré-clique, ou seja, antes da tomada, como no ato fotográfico. (Figuras 2 e 3) Afinal, o fotógrafo faz suas escolhas de enquadramento, objetivas, ângulo, posicionamento; e o editor do veículo que divulgará a imagem também levará em consideração alguns aspectos técnicos, estéticos e informativos na hora da escolha. Isso não é também uma “edição”? Além do que, também é levado em consideração o recorte a ser tensionado do tempo, ou seja, o olhar de quem faz o registro. Sendo assim, diante do limiar entre crime e estética, até que ponto o fotojornalismo está engessado ao desestimular o uso de softwares de edições?



Figuras 2 e 3: À esquerda, fotografia feita por Jan Grarup para a Noor Imagese, e à direita, por Carlos Garcia Rawlins, para a Reuters.

### **Histórico: do analógico ao digital**

A fotografia, que nasceu oficialmente nas mãos de Nicéphore Niépce em 1825, demorou a ser utilizada pela imprensa por alguns motivos: pelo medo da reação dos leitores ao encarar a crueza da fotografia, em detrimento às gravuras e às ilustrações suaves que eram usadas até então; e devido à precariedade técnica de transpor a imagem fotográfica às páginas do jornal/revista. Naquela época, o que conhecemos nos dias atuais por filme/sensor, eram placas ou vidros planos recobertos por um material sensível à luz, quase sempre composto por um sal de prata. Essas placas eram postas dentro de uma câmara escura, fechada, em que a única entrada possível de luz era por um orifício direcionado ao que seria fotografado, havendo um controle manual do tempo de exposição para a luz – como as emulsões eram de péssima qualidade, o tempo era bastante alto.

Graças ao avanço dos equipamentos, os fotógrafos puderam acelerar o processo de tempo e exposição fotográfica e assim experimentar novas formas de registrar o momento, configurando um novo sentido, o da documentação. Em 1924, Oskar Bernark inventou a Leica (Figura 4), um equipamento muito menor que o aparato utilizado até

então - a qual só chegou ao mercado após os anos 1930. Discreta, mais leve e mais ágil. Em 1925, surgia o flash de lâmpada, aperfeiçoado somente quatro anos depois com a introdução de um metal refletor, mas já era um elemento a mais que auxiliaria em ambientes com menos luz.



Figura 4: A Leica foi bastante utilizada pelo mestre da fotografia, Henri Cartier-Bresson.

No início do século XX, as ilustrações publicadas nos veículos de comunicação perderiam de forma lenta o seu lugar para as fotografias. As fotos só eram publicadas quando havia o intuito de destacar alguma passagem tida como importante do texto, por isso, não se pode falar, ainda, em reportagem fotográfica, por não haver um aprofundamento visual do conteúdo. Isso só viria a acontecer décadas depois, já na metade do século, em revistas ilustradas e com maior apelo visual, como a memorável O Cruzeiro (Figura 5).<sup>5</sup>

---

5 A revista semanal ilustrada O Cruzeiro foi editada pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, entre novembro de 1928 e julho de 1975. Implantou inovações gráficas, concedeu espaço à publicação de grandes reportagens e ênfase ao fotojornalismo.



Figura 5: Capa da Revista O Cruzeiro, 1961.

Foto: Reprodução

O fotojornalismo nasce quando as câmeras passam a ser utilizadas nas coberturas oficiais de guerra, e as imagens do campo de batalha tornam-se mais próximas da realidade, oferecendo aos leitores uma nova visão de mundo. As imagens da guerra, antes retratada de forma epopeica e simbólica – já que os equipamentos exigiam tempo e cuidado dos retratados, passavam a sensação de um combate comportado, ingenuamente. É a partir de 1940 que a guerra passa a ser um dos temas mais próximos da fotografia e se aproxima do real existente.

Com equipamentos mais fáceis de manusear [e transportar], o fotojornalista ganha mobilidade e também a possibilidade de escolha de objetivas para cada situação, tendo mais controle de exposição do obturador, do foco e do diafragma. O filme usado pela máquina passou a ter 35mm de largura, um princípio básico para a moderna câmera fotográfica. A habilidade era o diferencial imprescindível aos repórteres de imagem. Habilidade que, aliada à criatividade, foi de extrema importância na década de 1970, época em que o Brasil passava por um período de censura e a fotografia subjetivava o que o texto deveria omitir.



Durante os chamados “anos de chumbo”<sup>6</sup>, os repórteres ampliaram a linguagem fotográfica, na tentativa [bem-sucedida] de burlar a censura e trazer às páginas dos jornais e revistas informações visuais que não seriam reveladas em letras dentro do texto. Algumas revistas que exemplificam bem a importância e a atitude heroica do fotojornalismo são *O Cruzeiro e Realidade* e também o diário *Jornal do Brasil*, que valorizaram o fotojornalismo entre as décadas de 1950 e 1970. (MUNTEAL e GRINDI, 2005, p. 09)

O fotojornalismo ganhou destaque na comunicação social, despertando credibilidade à medida que reforçava um compromisso de tradução e revelação do fato. Assim, se fez ponte entre o povo e a notícia, tornando possível, ainda, um resgate à memória, fazendo uma ligação entre o homem e a sua história (dentro de um contexto individual ou coletivo). Com o passar dos tempos, nossa memória vai apagando certas lembranças, se não detalhes, e algumas vezes o que recordamos não corresponde exatamente ao vivido. A fotografia vem, então, como um ponto fixo, um registro concreto da lembrança omissa, nos ajudando a lembrar, a rememorar o que fomos, o que fizemos, o que planejávamos ser. A pesquisadora norte-americana Susan Sontag (2003) compara a fotografia a um arquivo que recuperamos na memória.

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou um provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. (SONTAG, 2003, p.23)

---

<sup>6</sup> Há cinquenta anos, iniciou-se no Brasil um regime militar que perdurou por mais de duas décadas. No livro *1964: História do Regime Militar Brasileiro* (2014), o historiador Marcos Napolitano discute as principais questões desse período que passou a ser denominado de “anos de chumbo”.



Nos anos 1990, a tecnologia digital já revolucionaria a técnica e a própria imprensa. Em 1989, entraram no mercado as primeiras máquinas digitais, como "a Rollei Digital Scanback, a Fuji Digital Still Câmera e a Kodak Professional DSC, junto com o software adaptado ao armazenamento, manipulação, edição e visualização de imagens" (SOUZA, 1998, p.183). Em apenas uma década, as máquinas digitais foram absorvidas por um grande público e muitas analógicas foram substituídas pelos novos equipamentos.

O primeiro grande teste com o equipamento digital foi realizado na Copa do Mundo de 1994, sediada nos Estados Unidos. No Brasil, ocorreu nas Olimpíadas de Atlanta, mas foi uma experiência isolada feita pelo jornal Zero Hora. O primeiro evento em que câmeras digitais foram utilizadas por fotógrafos brasileiros foi em outra Copa do Mundo, desta vez na França, em 1998, quando os fotojornalistas da Folha de S.Paulo utilizaram com exclusividade esse equipamento. Dois anos depois, todos os repórteres de imagem deste jornal utilizavam equipamento digital, facilitando na hora de captar a imagem, de enviar e receber, além do seu tratamento.

Foi em outro grande evento esportivo que esta tecnologia começou a chamar a atenção dos profissionais, nas olimpíadas de Atlanta, em 1996, vários fotógrafos utilizaram o equipamento. As facilidades e vantagens apresentadas pela fotografia digital acabaram por substituir todo sistema analógico, isso propiciou um novo tipo de fluxo no ato fotográfico, o profissional não precisava mais se preocupar em trocar o filme ou avançá-lo para a próxima exposição, tudo acontecia automaticamente e digitalmente. (OLIVEIRA, 2012, p. 2-3)

Essa agilidade impulsionou jornais a trocarem seus equipamentos analógicos por digitais. Ao mesmo tempo em que a rapidez trazia vantagens aos veículos, os fotógrafos se deparariam com uma grande potencialidade da fotografia, a possibilidade de ficção, que ultrapassando seus limites previstos pela ética, passariam a manipular imagens, alterar em programas de edição especializados com determinados fins. (MUNTEAL e GRINDI, 2005)



## Tratamento analógico e digital

É importante diferenciar o tratamento da manipulação de imagens fotográficas, pois dois conceitos bem diferentes, embora sejam muitas vezes confundidos. A definição é dada segundo Paulo Boni e Cláudia Almeida (2006):

O tratamento de uma fotografia constitui na melhora da qualidade de sua imagem. É o uso da tecnologia disponível para clarear pontos escuros, ressaltar a luz e até alterar a saturação das cores, tornando-as mais fortes ou esmaecidas, dependendo do que se quer transmitir. Quando se trata uma imagem, a intenção não é alterar o seu conteúdo, portanto, as informações que fazem parte do quadro não são modificadas. (BONI e ALMEIDA, 2006, p.16)

Sendo assim, como houve alteração do conteúdo na imagem de Narciso Contreras ao ser retirado o elemento câmera do quadro – mesmo que o apelo tenha sido puramente plástico e estético – trata-se de uma manipulação digital. Por esse motivo o fotógrafo mexicano foi desligado da agência, que informa ter revisado todas as suas 494 fotografias arquivadas, em busca do teste de credibilidade do restante do seu material. Segundo o jornal *The Guardian*, o incidente foi pontual, pois “não foram encontrados registros de outros casos de alteração – inclusive nenhuma das fotos premiadas pelo Pulitzer foi comprometida. Ainda assim, a agência *Associated Press* decidiu cortar totalmente as relações com Contreras e remover todo o arquivo do fotógrafo disponível ao público de seu banco de dados.”<sup>7</sup>

A AP é uma das agências mais antigas do mundo, fundada em maio de 1846. Ela atualmente fornece imagens para mais de 1700 jornais em cerca de 120 países e retém os direitos autorais de mais de 10 milhões de fotografias. O fluxo de informação é exorbitante. “For more than a century and a half, men and women of The Associated Press have had the privilege of bringing truth to the world<sup>8</sup>.” Como informa em sua página oficial na internet, a “verdade” está entre os seus valores. Verdade que custou caro a Contreras.

---

<sup>7</sup>Disponível

[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ap\\_dispensa\\_fotografo\\_que\\_adulterou\\_uma\\_nova\\_imagem](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ap_dispensa_fotografo_que_adulterou_uma_nova_imagem) em:

<sup>8</sup> “Por mais de um século e meio, homens e mulheres da The Associated Press têm tido o privilégio de trazer a verdade ao mundo.” Tradução livre. Disponível em: The Associated Press.



A utilização de softwares nos meios de comunicação, mais especificamente no fotojornalismo, levanta uma série de questões sobre os valores éticos, estéticos e perceptivos das imagens como um todo. Com o surgimento da informática e sua rápida adoção como ferramenta tecnológica pelo homem, houve a sucessão de novas descobertas no campo digital, aplicações em praticamente todas as áreas, incluindo profundas mudanças no campo da construção, edição e da percepção das imagens.

A revolução digital possibilitou e facilitou o trabalho, mas trouxe uma série de questões ontológicas que envolvem o tratamento e a manipulação fotográfica. Além disso, essas possibilidades de se alterar a realidade já registrada põem em xeque credibilidade da fotografia e a sua capacidade de referenciar a realidade, evidenciando, igualmente, que as novas tecnologias vão provavelmente destruir de uma vez por todas a crença de que uma imagem fotográfica é um reflexo natural da realidade. As "culpas" recaem sobre a fotografia digital. (SOUZA, 1998, p. 212).

No entanto, como evidencia Jorge Pedro Souza (1998), muito antes da revolução digital já eram realizadas intervenções diretas e manuais nas imagens. Fotografia e pintura são mais próximas do que parece. Era comum, por exemplo, precisar refazer o desenho dos olhos nos primeiros retratos, devido à longa exposição do modelo ao equipamento e ao incontrolável piscar de olhos. Pinças em uma estrutura de metal, além de cadeiras e poltronas eram utilizadas para estabilizar ao máximo o corpo do modelo. Mas era mais fácil redesenhar os olhos do que montar uma estrutura que alicerçasse as pálpebras, o que também seria bastante incômodo ao modelo – e que mais lembraria uma cena do filme *Laranja Mecânica*<sup>9</sup>.

Percebeu-se muito rapidamente a possibilidade de um desvio do meio fotográfico: do realismo ao irrealismo, da fotografia como produção à fotografia como criação, ou melhor, da duplicação à ficção. No momento de tirar a foto, de revelá-la, de fazer a cópia, o fotógrafo podia intervir e, portanto, manipular a foto. (SOULAGES, 2010, p.109).

---

9 Título original: *A Clockwork Orange*. Dirigido por Stanley Kubrick 1971.



50 anos do Golpe Militar de 64

*"A história que a mídia faz,  
conta ou não conta"*

No entanto, o compromisso ético que o fotojornalismo impõe tem um quê de incongruência: se a fotografia se utiliza da ficção para se construir uma linguagem, o que a tornaria um espelho do real, quando inserida no fotojornalismo. O digital no fotojornalismo deverá mostrar que a fotografia é um meio de ficção, tanto quanto um quadro de Goya – pois, embora empreguem elementos plásticos distintos, oferecem uma construção de algo, de uma ideia/fenômeno do mundo. Assim como um pintor, o fotógrafo é o “artista” que reúne tais elementos e lhe confere possível(is) significado(s). Até que ponto uma imagem adulterada esteticamente – com a intenção de “limpeza” – interferiria no arranjo final fotografado? Ou será que a pergunta é outra e o incômodo está no remexer da base e estrutura do fotojornalismo, que entra em xeque sobre sua geração intencional de sentidos?

### **Fotojornalismo: geração de sentido**

A fotografia é ilusória, pois nasce das intenções conscientes e inconscientes do fotógrafo, além do fator recepção, contexto e outros aspectos consideráveis. Ela não é um traço absoluto de tradução fiel do real. Entrevistado pelo jornalista Evaldo Mocarzel e pela crítica de arte Simonetta Perchetti (no livro “Imagens da Fotografia Brasileira, 1996), as palavras do fotógrafo João Urban ilustram bem a relação do real com a foto, a partir de sua experiência como publicitário desde 1969 e na área documental a partir de 1977.

Antigamente acreditava que buscava a foto-verdade, uma imagem que fosse a reprodução da realidade. Hoje vejo que não é bem assim. Meu trabalho sobre os boias-frias é a minha idealização do boia-fria. Percebo que o conteúdo de realidade fica constrangido pela minha visão particular desse personagem. É assim com cada fotógrafo. Meu boia-fria é diferente do que está no trabalho da Nair Benedicto, é diferente daquele do Sebastião Salgado. Mas todos são boias-frias. Então, a fotografia documental não existe sozinha, nem é isenta de comentário pessoal de cada fotógrafo. É uma gota de realidade. (URBAN, 2000).

Enraizada pela essência mimética de transpor o mundo em um recorte, a fotografia é a arte de combinar formas, tons, cores, luzes e sombras. Ideias. E mais: a fotografia participa da educação do olhar do sujeito que olha, em um exercício de



encontros e aprendizados. Profissionais de imagem são diariamente testemunhas das mais diversas situações, empenhando seu olhar na captura de percepções de fenômenos significantes, carregando-as de símbolos e definições. Em razão de seu poder de comunicação, à imagem é atribuída mais que uma mera apresentação, no que provoca reflexão, estreita laços e distâncias, aproxima pessoas de outras realidades, tanto no registro de felicidade como a imagem da dor. Neste caso, a fotografia age como mediadora, um ponto de reflexo e reflexão sobre a tragédia alheia.

Para se fazer a leitura de uma fotografia, seus elementos constituintes precisam conferir sentido(s). Sendo polifônica, a fotografia, quando endereçada junto ao texto jornalístico precisa definir seus efeitos, e é a essa busca que o fotojornalista precisa estar atento. Mais que qualquer outro setor da fotografia, o fotojornalismo se alimenta de “instantes decisivos”<sup>10</sup>, e nem sempre o enquadramento/recorte/iluminação conferem o equilíbrio.

O papel do fotojornalismo é de tamanha importância que a sua credibilidade por vezes não é questionada. Por se tratar de uma captura de um determinado momento e do contexto jornalístico, a sua veracidade é praticamente inviolável. Mas o ato fotográfico é uma espécie nova de pouco menos de 200 anos. Se no seu princípio as produções ultrapassaram o “simples” recorte das cenas, ela agora é respaldada pela era digital: fotos tratadas em um computador se transformam em figuras cada vez mais distantes do figurativo real. Isso é bom, para que mostre a ficção que a fotografia é capaz, em sua essência.

A manipulação digital permite que as fotos sejam reproduzidas, copiadas, alteradas e enviadas para todo lugar do mundo. Mas ela também pode ser manipulada por meio do enquadramento, da escolha de lentes, ângulo de tomada, iluminação, cortes,

---

10 Para Henri Cartier-Bresson, há um instante no tempo em que os elementos se encontram em perfeita harmonia, um ponto exato inscrito na banalidade do cotidiano. Aquilo que o fotógrafo chama de “momento decisivo” é o momento único do tempo num determinado espaço, em que é possível registrar com equilíbrio a composição dos elementos, das formas geométricas que compõem uma linguagem visual. Observado como uma estratégia de composição do quadro, o decisivo momento de apertar o botão se enquadra em um momento “mágico” em que os elementos ganham sentido e equilíbrio quando enquadrados no devido tempo.



cores etc. E isso também não nasceu da tecnologia digital. A visão do fotógrafo, sendo, portanto, uma versão do fato, é algo que prevalece na hora da escolha desses pontos plásticos. As variantes de leitura são os afetos da presença do elemento casual que dá a sensação do incontrolável, algo que sai do domínio de quem fez o registro. Esse sentimento fotográfico é a base que lhe confere uma identidade "crível".

O realismo, que no início foi uma prática e uma doutrina necessárias, tornou-se imperialista, pois se confundiu e se quis confundir condição de possibilidade de um nascimento com condição de possibilidade de um funcionamento – em outras palavras, começo e essência. (SOULAGES, 2010, p.109).

A interpretação é mais forte que nossa racionalidade, porque nasce do nosso inconsciente. É aí que o receptor é pego pela imagem, quando esta lhe causa sensações e faz pensar. De acordo com Soulages (2010, p.115-116), “isso é verdadeiro por duas razões: primeiro, porque toda foto pode produzir ficção, e, em seguida, toda recepção de uma foto tende à ficção.” Não sendo mais uma reprodução, mas uma produtora de sentidos, a fotografia estaria apoiada pela construção ficcional.

### **Considerações Finais**

Até onde a tecnologia vai nos levar com as interferências digitais, ainda estamos a ver. A fotografia e, ainda mais, a tecnologia digital, são espécies novas em evolução, por isso, ainda é difícil mensurar seu futuro. Seu passado, no entanto, nos oferece uma previsão: somos fantoches de seus efeitos, e iremos longe com os novos conceitos que nascem à luz do espetáculo fotografado.

Ainda para Soulages (2010, p.115), “não se trata de tentar atingir a realidade pela fotografia, mas de visá-la na realidade da fotografia.” Ou seja, a fotografia não é uma forma de apresentar o visível, mas sim de tornar visível algum fenômeno, para que, por sua vez, se possa tentar compreender a condição humana fenomenal. E para isso, a fotografia busca, por meio dos arranjos sógnicos, fazer representar os elementos dispostos no devido enquadramento. Isto porque, conforme a pesquisadora Lúcia Santaella (1998, p.64), “o real na sua verdade é sempre algo inatingível, mas, em menor



50 anos do Golpe Militar de 64

"A história que a mídia faz,  
conta ou não conta"

ou maior medida, sempre aproximável pela mediação do signo. É nessa aproximação como meta que reside nossa responsabilidade ética com a linguagem”.

A fotografia constrói sentidos a partir da harmonia das suas imagens constituintes. A câmera de Contreras foi muito pouco para justificar sua demissão. Ela representa a necessidade de serem discutidas novas formas de se fazer fotojornalismo. Que o digital complemente, com suavidade, o que o fotógrafo quer dizer, e que isso nos traga novos significados, novas interpretações sobre nosso mundo.

### Referências Bibliográficas

BONI, Paulo César; ALMEIDA, Cláudia Maria Teixeira de. *A ética no fotojornalismo da era digital*. In Revista Discursos fotográficos, Londrina, v.2, n.2, p.11-42: 2006.

CARTIER-BRESSON, Henri. *El instante decisivo*. In: Fontcuberta, Joan (Ed.). *Estética fotográfica: uma selección de textos*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

OLIVEIRA, Pedro Revillion de. *A fotografia esportiva e o momento decisivo*. Intercom: 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1160-1.pdf>

MUNTEAL, Oswaldo; GRANDI, Larissa. *A imprensa na história do Brasil: Fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2005.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da Fotografia brasileira Volume I*. São Paulo: Estação Liberdade Editora SENAC São Paulo. 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento SANTAELLA, Lucia. A percepção. São Paulo: Experimento, 1998.

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

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução: Iraci



50 anos do Golpe Militar de 64

"A história que a mídia faz,  
conta ou não conta"

Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora São Paulo, 2010.

SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto: Letras Contemporâneas, Argos, 1998.